

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Maestría en Música, opción composición

Volumen I - Memorial de composición

**Pluralidad y continuidad:
espacios sonoros múltiples en la armonía
y la estructura de una composición musical**

alrededor de la obra

fragments pour un labyrinthe de cendres

Fabrice Lengronne

Montevideo

2023

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Pluralidad y continuidad:
espacios sonoros múltiples en la armonía
y la estructura de una composición musical**

alrededor de la obra

fragments pour un labyrinthe de cendres

Fabrice Lengronne

Memorial de composición sometido como requisito parcial para la obtención del título de Magister en Música por el Programa de Pós-Graduação em Música del Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, area de concentración: composición.

orientador:

Professor Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Montevideo

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Lengronne, Fabrice
Pluralidad y continuidad: espacios sonoros
múltiples en la armonía y la estructura de una
composición musical / Fabrice Lengronne. -- 2023.
253 f.
Orientador: Antônio Carlos Borges Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. composición. 2. espacio sonoro. 3. instrumento
virtual. 4. armonía estática. 5. microintervalos. I.
Cunha, Antônio Carlos Borges, orient. II. Título.

Agradecimientos

al Profesor Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, orientador de este proyecto, por su atenta amistad y el acompañamiento en el viaje de este laberinto

al Profesor Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, por sus consejos sabios, y a los profesores de la Maestría Minter, en Montevideo y en la virtualidad

a los compañeros de esta peregrinación en los meandros de la composición musical, Alejandro Barbot, Jorge Damseaux y Sebastián Nabón

a las y los músicos que participaron del concierto de las obras: Mauricio Ramos, Diego Alfonso, Emiliano Aquino, Rodrigo Domínguez, Annel Gramajo, Camilo Reherrmann, Diego Swallow

a las y los que prestaron sus voces para el *laberinto*: Damián Rostropovich, Gabriela Cohen, Nicolás Guazzone, Olivier Maccario, Nathalie Vergeron

a mi familia, los amigos y el público que apoyaron esta creación musical.

Resumo

O presente trabalho propõe desvendar uma reflexão sobre a organização em microintervalos da obra *fragments pour un labyrinthe de cendres* e seus derivados, compostos a partir da ideia de confronto e encontro entre varios espaços sonoros. O processo inclui a avaliação do conceito de espaço sonoro, sua aplicação nas obras e as possibilidades de uma pluralidade de espaços sonoros simultâneos e sucessivos. A geração de uma poliespacialidade sonora coloca o problema da notação, bem como a sua realização concreta.

Essa poliespacialidade sonora se manifesta através do uso melódico: suas consequências são analisadas no campo timbrístico dos instrumentos reais e virtuais utilizados na obra, bem como no desenvolvimento de uma harmonia integral estática multifacetada.

palavras-chave: microintervalos, espaço sonoro, pluralidade, instrumentos virtuais, harmonia estática, composição

Resumen

El presente trabajo se propone desarrollar una reflexión sobre la organización microinterválica de la obra *fragments pour un labyrinthe de cendres* y sus derivadas, compuestas a partir de la idea de la confrontación y el encuentro entre varios espacios sonoros. El proceso incluye la evaluación del concepto de espacio sonoro, su aplicación en las obras y las posibilidades de una pluralidad de espacios sonoros simultáneos y sucesivos. La generación de una poliespacialidad sonora plantea la problemática notacional así como su realización concreta.

Esta poliespacialidad sonora se manifiesta a través del uso melódico: sus consecuencias se analizan en el ámbito tímbrico de los instrumentos reales y virtuales usados en la obra así como en el desarrollo de una armonía integral estática polifacética.

palabras clave: microintervalos, espacio sonoro, pluralidad, instrumentos virtuales, armonía estática, composición

Abstract

The present work intends to develop a reflexion on the microintervalic organization of the work *fragments pour un labyrinthe de cendres* and its derivatives, composed from the idea of confrontation and encounter between various sound spaces. The process includes the evaluation of the concept of sound space, its application in the works and the possibilities of a plurality of simultaneous and successive sound spaces. The generation of a sound polyspaciality poses the problem of notation as well as its concrete realization.

This sound polyspaciality manifests itself through the melodic use: its consequences are analyzed in timbral domain of the real and virtual instruments used in the work as well as in the development of a versatile, static, integral harmony.

keywords: microintervals, sound space, plurality, virtual instruments, static harmony, composition

Volumen I - Índice

Introducción	7
I. El espacio sonoro y su materialización en la composición	11
1. Una obra de múltiples capas	11
2. Los espacios sonoros de <i>fragments...</i> , pluralidad e interacción	15
2.1. Espacio en semitonos	15
2.2. Espacio en cuartos de tono	15
2.3. Espacios en séptimos de tono	16
2.4. Espacio equipentatónico	19
2.5. Espacio equiheptatónico	20
2.6. Espacios del gamelan	20
2.7. Espacio indeterminado	22
2.8. Superposición de espacios	22
3. El espacio sonoro, más allá de la escala	24
3.1. El concepto espacial	24
3.2. Continuidad o discontinuidad	25
3.3. Relatividad	26
4. Los espacios sonoros resultantes en lo concreto de la obra	28
4.1. Los diferentes fragmentos	28
4.2. Los elementos transversales	30
4.2.1. Gesto melódico	30
4.2.2. Células	32
4.2.3. Generación algorítmica de voces melódicas	34
5. La poliespacialidad sonora	36
5.1. Concepto poliespacial	36
5.2. El problema de la notación	38
5.3. El problema de la realización	40

II. Un universo de armonías al infinito	42
1. Los espacios sonoros y la generación del timbre	42
1.1. El piano y el campanario	44
1.2. El gamelan	44
1.3. Las kalimbas	47
2. Campo armónico	48
3. Los campos armónicos de <i>fragments...</i>	50
3.1. Campo armónico en cuartos de tono	50
3.2. Campo armónico en séptimos de tono	53
3.3. Campo armónico del gamelan virtual	56
3.4. Campos armónicos equipentatónico y equiheptatónico	57
4. La realización armónica en <i>fragments...</i>	60
5. Tres caminos armónicos posibles en la poliespacialidad	76
5.1. Armonía propia o paralela	76
5.2. Armonía sintética o híbrida	77
5.3. Armonía adaptativa o plástica	77
5.4. El modelo de <i>fragments...</i>	77
 Conclusión: Hacia el archipiélago...	 81
 Bibliografía	 86
Grabaciones	87

Introducción

Componer música se funda sobre una variedad de paradigmas y de modelos marcados por diferentes culturas y tradiciones, o elaborados para representar el interés artístico propio del compositor. Si bien es difícil abstraerse de los parámetros tradicionales de la música, si bien es imposible eliminar los parámetros sonoros y sus correlativos perceptivos, sus funciones en el modelo musical pueden ser reevaluadas y reordenadas: la jerarquización de los componentes sonoros y musicales no es nunca definitiva, no se impone ni condiciona el acto creativo del compositor, y esto permite construir una gran variedad de situaciones y de estéticas, entre épocas, entre compositores, entre obras, y hasta en una misma obra.

En la concepción musical que respalda mis obras, no hay jerarquía entre los parámetros sonoros o musicales. No significa que no se traten por sí mismos o que en algún momento se destaque un parámetro más que otro, pero ninguno es considerado por encima de otro, ni tampoco como referencia última que condiciona el resto. Ninguno es mera decoración y todos pueden ser ornamentación, esa forma de sacarle «pureza» o simpleza a un parámetro sonoro. En las obras presentadas en este trabajo de maestría, además del enfoque en los espacios sonoros reflejado por el título, la dimensión rítmica, el parámetro tímbrico, la percepción espacial del sonido y la organología virtual son otros tantos enfoques tan importantes como la organización de las alturas, aunque la dimensión de este trabajo no permite abordar en profundidad todos estos aspectos. Se privilegió entonces la dimensión de los espacios sonoros y su relación a la armonía como foco de este trabajo, dejando para otra etapa los otros elementos del paradigma.

La exploración y la observación de la dimensión melódica de la música, de los sistemas de afinación y de entonación, ha sido desde los orígenes de la civilización escrita un ejercicio central del desarrollo de la teoría musical pensada y elaborada, así como de la práctica diversa y variada de las culturas humanas. Estos espacios sonoros, cuyo concepto elaboraremos más adelante, han constituido el parámetro central de la música de la

mayoría de las prácticas, aún cuando no se haya pasado a una elaboración intelectual consciente y se haya simplemente transmitido oralmente y sin sistematización este producto de la cultura concreta de una época, una comunidad o un lugar geográfico. Dar esta práctica explorativa por terminada y el espacio sonoro dodecatónico equitemperado por adquirido, definitivamente, sería pensar el fin de la historia... de la música, y relegar esta frondosidad a ser considerada como un balbuceo de inmadurez ya perimido. En realidad, como lo muestra la historia, esta búsqueda ha sido permanente, más destacada o más escondida según el momento, pero siempre presente. La evolución tecnológica ha abierto una infinidad de posibilidades en esa dimensión, tanto en cuanto a la precisión de la afinación como en la posibilidad de diversificar en el uso de uno lo que está diversificado entre las culturas humanas.

Esta capacidad de la tecnología moderna abre a la variedad y a la pluralidad más allá de la distancia geográfica o temporal entre las culturas. No se trata de hacer una suerte de *pot-pourri* de las invenciones de la humanidad, sino de acortar las distancias entre éstas y de permitir el encuentro y la fertilidad del intercambio, que siempre se dio en la historia de las civilizaciones. La exploración también puede abarcar la simultaneidad de esta pluralidad de los espacios sonoros: una nueva dimensión que abre nuevos caminos estéticos.

Los *fragments pour un labyrinthe de cendres* representan una experiencia de esta simultaneidad: diferentes espacios sonoros cohabitan, interactúan y se confrontan en diferentes configuraciones a lo largo de la obra. Las tradiciones que dan origen a estas organizaciones de las alturas dialogan, de hecho, independientemente de la geografía, la historia, los paradigmas musicales o los antagonismos culturales que pueden persistir.

Se plantean, en este trabajo, las consecuencias de esta convivencia: en el plano teórico, los espacios sonoros múltiples ¿constituyen un espacio resultante? ¿Cómo se relacionan? ¿Qué produce esta *poliespacialidad*? En el plano práctico ¿qué consecuencias tiene sobre la dimensión melódica de la obra? ¿Cómo se genera una relación de continuidad entre las partes dentro de esta diversidad? ¿Qué práctica armónica genera? y ¿cómo se manifiesta en la obra?

No se pretende descubrir o definir una manera única de convivencia entre esta diversidad, sino todo lo contrario: varios caminos que exploran esta pluralidad y se nutren de sus variantes, sus particularidades y sus contradicciones, sin pretensión a la exhaustividad. No se plantea una reducción a un modelo derivado de un paradigma

tradicional, sino una frondosidad generadora de una infinidad de perspectivas y de relaciones poliespaciales.

Se le dará particular atención a las consecuencias de la práctica poliespacial en la dimensión melódica: cómo se genera una continuidad melódica entre los espacios sonoros en juego. También se analizarán las consecuencias del espacio fluctuante sobre la armonía: cómo se manifiesta la multiplicidad de espacios, tanto en lo sucesivo como en lo simultáneo.

I. El espacio sonoro y su materialización en la composición

1. Una obra de múltiples capas

Con el título *fragments pour un labyrinthe de cendres/fragmentos para un laberinto de cenizas*, la obra central integra un texto narrado, instrumentos virtuales, instrumentos reales con transformaciones electrónicas y sonido electroacústico.

La obra está construida alrededor de un texto poético-narrativo, en dos versiones posibles, francés o castellano (sin excluir futuras traducciones), recitado, grabado y espacializado. Esa parte textual utiliza dos narradores (una voz masculina y una voz femenina) y un coro hablado de ocho voces en cada idioma, proyectados en un sistema de parlantes octofónico. También incluye coros algorítmicos aleatorios producidos durante la ejecución a partir de las mismas grabaciones en castellano y en francés. El texto, de mi autoría, es una poesía narrativa, o una narración poética, cuyas raíces históricas crecieron en las cenizas de un mundo autoritario hasta tomarse el derecho de vida y muerte, en forma fraudulenta y cobarde, sobre sus miembros. Como tal, constituye el eje central y la razón de ser de la obra. El texto es importante como narración, como estructura de la obra y también como sonido en sí: como material y como materia.

El segundo elemento sonoro se compone de una parte electroacústica, proyectada en el sistema octofónico, que interviene en distintos momentos de la obra. Parte de esta electroacústica está armada y fija, otra parte es algorítmica y se genera en la ejecución de la obra a partir de diversos materiales y de una programación en Pure Data. Los materiales utilizados son de distintas naturalezas, grabados y, en general, transformados por diferentes procesos electroacústicos.

El tercer elemento comprende instrumentos virtuales construidos a partir de sonidos muestreados de instrumentos reales, ajustados a diferentes sistemas de afinación: un campanario y un contrafagot en cuartos de tono, un piano en séptimos de tono, un doble conjunto de kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas, un gamelan balinés con afinación propia construida a partir de una afinación tradicional de Bali, todos también

especializados en el sistema octofónico. Los instrumentos virtuales son grabados y su proyección octofónica programada en Pure Data. Su dimensión virtual permite explotar dimensiones de complejidad rítmica, de espacios microinterválicos y de proyección espacial que no permitirían instrumentos reales.

Otra característica de la virtualidad es que independiza la utilización de un instrumento de su disponibilidad local: puedo prescindir del músico y del instrumento, o mejor dicho, puedo incluir un instrumento que carece de disponibilidad. Así ocurre con el gamelan, las kalimbas o el campanario, en cada caso con el agregado de una afinación particular que tampoco existiría en instrumentos reales. El límite de esta posibilidad, en mi estética, se encuentra con los instrumentos cuyos sonidos son dependientes al extremo del toque del músico a tal punto que su mecanización, incluso digital, desnaturaliza el timbre o el comportamiento sonoro del instrumento. Descarto, por ejemplo, la virtualización de un shakuhachi (Japón) o de un sitar (India), ya que la modulación fina y permanente de su timbre es difícilmente realizable en forma virtual.

El cuarto elemento incluye los instrumentos reales, tocados en vivo: flauta, oboe, contrafagot, guitarra, violín, violonchelo y percusión (varios instrumentos de altura determinada o indeterminada), espacializados físicamente entre los parlantes del sistema octofónico, con movimiento o desplazamiento para los instrumentos que se pueden tocar en movimiento (flauta, oboe, violín y alguna percusión). Por momentos, se le suma un quinto elemento: una transformación electrónica en vivo (realizada con Pure Data y el sistema octofónico). Esta última constituye un puente entre el sonido instrumental de los instrumentos reales o virtuales y el sonido grabado electroacústico. Los instrumentistas también utilizan en distintos momentos objetos cotidianos o materiales no convencionales para producir sonido, otro puente entre los instrumentos y la electroacústica. Esto incluye piedras, papel (hojas o cuadernos), tijeras, sonajas y otros objetos.

Esta composición es concebida como una obra madre que a su vez engendra piezas hijas, independizables y ejecutables fuera de la obra general. Son las piezas siguientes:

- *sur un palimpseste de la liberté*, para violín solo;
- *infinito efímero*, para electroacústica octofónica;
- *lancinante silencio*, para electroacústica octofónica;
- *sur un archipel de la mémoire*, para guitarra y electroacústica algorítmica.

Las piezas instrumentales se caracterizan por diferir de la versión general por la no transformación electrónica (en el caso de la pieza de violín y de la pieza de guitarra) y

por la discontinuidad de su presencia en la obra general: la continuidad sonora dada en la versión independiente no corresponde a la versión general, en la cual las partes pueden ocurrir separadas con momentos de no intervención y en orden diferente de como ocurren en la obra general.

Los *fragments pour un labyrinthe de cendres/fragmentos para un laberinto de cenizas* son una primera versión, fragmentaria como lo indica el título, de una obra en desarrollo cuya extensión es relativa al texto que la sustenta. Varios de sus aspectos musicales, técnicos o teóricos, ya están definidos y se mencionan en el análisis de los espacios sonoros y de los campos armónicos en los próximos capítulos.

La obra puede ser pensada entonces como la suma de cuatro capas: vocal, instrumental (incluyendo instrumentos virtuales y reales), ruido (incluyendo objetos cotidianos en vivo, paisaje sonoro grabado, sonajas, algoritmos de sonidos grabados) y electroacústica (incluyendo música algorítmica y transformación electrónica de los instrumentos reales). Si bien técnicamente los instrumentos virtuales, las voces o el paisaje sonoro son electroacústicos (o sea señal audio), sus características auditivas justifican que sean considerados en la capa vocal (voces grabadas), instrumental (instrumentos virtuales) y en la capa de ruido (paisaje sonoro o sonajas grabadas). Estas capas se funden entre sí y no materializan, en general, estratas diferenciadas, aunque quede cómodo representarselas como capas autónomas.

<p>capa vocal texto, voces grabadas, coro algorítmico</p>
<p>capa instrumental <i>instrumentos reales:</i> flauta, oboe, (contrafagot), guitarra, violín, violonchelo, percusión <i>instrumentos virtuales:</i> piano 1/7 t., campanario 1/4 t., (contrafagot), kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas, gamelan <i>transformación electrónica</i></p>
<p>capa ruido sonajas en vivo o grabadas objetos cotidianos en vivo algoritmo de sonidos grabados</p>
<p>capa electroacústica música electroacústica fija o algorítmica</p>

Tabla. 1. Capas de la obra *fragments pour un labyrinthe de cendres*.

Otra dimensión importante de la obra es la dimensión espacial: el texto y las voces, los instrumentos virtuales, los objetos cotidianos, la electroacústica y los instrumentos reales están repartidos en el espacio físico mediante ocho parlantes y mediante ubicaciones físicas en este círculo octofónico para lo actuado en vivo. En el caso del audio, esto permite cierta ubicuidad, cambios de localización, movimiento y simultaneidades multifocales (el mismo instrumento o sonido aparece en varios puntos). Para los instrumentos reales y los objetos cotidianos tocados en vivo, la situación espacial abre a cambios entre distintos puntos y distintos momentos, así como a movimientos, para los instrumentos que permiten ser tocados parados. De esa manera, el espacio físico se vuelve un parámetro propio de la música. No se trata de imitar situaciones reales ni de «ilustrar» el sonido de la narración, sino de darle una dimensión espacial imaginaria que alimente esa dimensión fundamental de nuestra percepción auditiva. El paisaje sonoro es el primer lugar en el cual esa espacialidad se manifiesta cotidianamente, de manera que lo percibimos en general inconcientemente. La espacialización de la música tiende a favorecer la percepción conciente del espacio físico. También implica salirse del contexto habitual de la música: la sala de concierto tradicional es inadecuada para la obra, que requiere un espacio plano y un escenario generalizado alrededor del público. El ritual frontal del concierto se desvanece, la música cruza la frontera del arte sonoro.

2. Los espacios sonoros de *fragments...**, pluralidad e interacción

En la descripción anterior aparecen mencionados los distintos espacios sonoros que coexisten e interactúan en la obra: espacios macrointerválicos (con menos de doce intervalos básicos por octava, o equivalente) y microinterválicos (con más intervalos básicos que el espacio cromático común, independientemente de su afinación).

Las diferentes capas instrumentales de la obra, reales y virtuales, e incluso electroacústica, definen diferentes espacios sonoros y trabajan en combinaciones de uno o varios espacios en síntesis, en superposición o en sucesión, en el curso de cada pieza, o en la sucesión de las piezas de los *fragments...*

2.1. Espacio en semitonos

El primer espacio sonoro, constituido por los instrumentos afinados en semitonos equidistantes, como el vibráfono, es el tradicional espacio cromático temperado, con intervalos de base todos iguales, producto de la división de la octava en doce partes iguales, de un valor de 100 cents¹.

2.2. Espacio en cuartos de tono

El segundo espacio sonoro es el espacio en cuartos de tono temperados, producto de la división del tono en cuatro partes iguales, con intervalo de base de 50 cents. Incluye el espacio semitonal. Se utiliza en los instrumentos reales a partir de digitaciones específicas (flauta, oboe) y de entonación controlada (violín, violonchelo), o a partir de una *scordatura*, como en el caso de la guitarra, cuyas cuerdas 1, 3 y 5 (mi 4, sol 3, la 2) son reafinadas un cuarto de tono para arriba. También se utiliza en el campanario virtual y en la entonación de los cuencos tibetanos utilizados en la parte electroacústica en varios momentos.

* Por la longitud del título, se lo mencionará en el texto como *fragments...*

¹ Alexander Ellis: «On the calculation of cents from interval ratio», en Helmholtz, H. von, *On the sensations of tone*, Longmans, Green, and Co., London, 1895, 3ª ed., p. 446. Ellis define el cent como el 1/100 de semitono equitemperado, producto de la división de la octava en doce partes iguales. Esta unidad permite una comparación ágil de los intervalos.

La notación de los cuartos de tono se hace a partir de alteraciones específicas, tal como las definió Ivan Wyschnegradsky²:



Fig. 1. Alteraciones de cuartos de tono, ascendentes y descendentes

2.3. Espacios en séptimos de tono

El tercer espacio sonoro es el espacio en séptimos de tono, división del tono en siete partes iguales, o la octava en 42 alturas equidistantes, con intervalo de base de 28,6 cents. Incluye los tonos enteros del espacio cromático tradicional, pero no los semitonos que se encuentran entre los 3/7 y 4/7 de cada tono. Partiendo de *do*, quedan excluidas las notas *do* #, *re* #, *fa* b, *sol* b, *la* b, *si* b.

La notación de las alturas se hace en base a alteraciones especiales, exclusivamente ascendentes, asumiendo que las notas *fa*, *sol* y *la* son sostenidas (aunque no se marque la alteración de sostenido):



Fig. 2. Alteraciones de séptimos de tono, solo ascendentes

A su vez, el espacio genérico de séptimos de tono está subdividido en un espacio no octavante y su complementario. Un espacio no octavante es un espacio cuyo intervalo de repetición estructural no coincide con la octava. Wyschnegradsky lo conceptualiza a partir de la idea que la equivalencia de los sonidos dada por la periodicidad de la octava se puede extender a otros intervalos, es decir que las funciones que incumben tradicionalmente a la octava tales como la transposición, la duplicación, el cambio de registro y la generación de clases de altura puede trasladarse a otros intervalos, generando espacios sonoros no octavantes³. Propone entonces elaborar espacios no octavantes en

² Ivan Wyschnegradsky: «Quelques considérations sur l'emploi des quarts de ton dans la musique», *Le Monde Musical* n° 6, 30 de junio de 1927, pp. 20-23, republicado en *Libération du son, Écrits 1916-1979*, Ed. Symétrie, Paris, 2013, pp. 287ss. En el caso de las alteraciones ascendentes, son las más comúnmente utilizadas por los compositores que usan cuartos de tono.

³ Ivan Wyschnegradsky: «Espaces non octavants ou cycliques», en *L'ultrachromatisme et les espaces non octavants*, La Revue Musicale n° 290-291, Ed. Richard-Masse, Paris, 1972, pp. 99-123.

base a una octava contraída o dilatada de un intervalo de base del temperamento elegido, utilizando los intervallos más regulares, que no sean la simple sucesión de este intervalo de base. En *fragments...*, se optó por generar un espacio no octavante de 21 notas en un intervalo de repetición de 41 séptimos de tono (octava contraída de 1/7 de tono) con la siguiente repartición de alturas:



Fig. 3. Estructura del espacio no octavante, intervalo de repetición central

En la siguiente figura se muestra el espacio no octavante completo, y la equivalencia de alturas generada en las diferentes repeticiones (cada pentagrama corresponde a una repetición, las notas superpuestas son equivalentes).



Fig. 4. Espacio no octavante completo.

A su vez, por diferencia con el espacio completo de séptimos de tono, se genera un espacio complementario, también no octavante. Su estructura es parecida, diferenciándose por el intervalo de 3 séptimos de tono en el medio.



Fig. 5. Estructura del espacio complementario, intervalo de repetición central



Fig. 6. Espacio complementario

Podemos representar geoméricamente los espacios en séptimos de tono como en la figura 7.

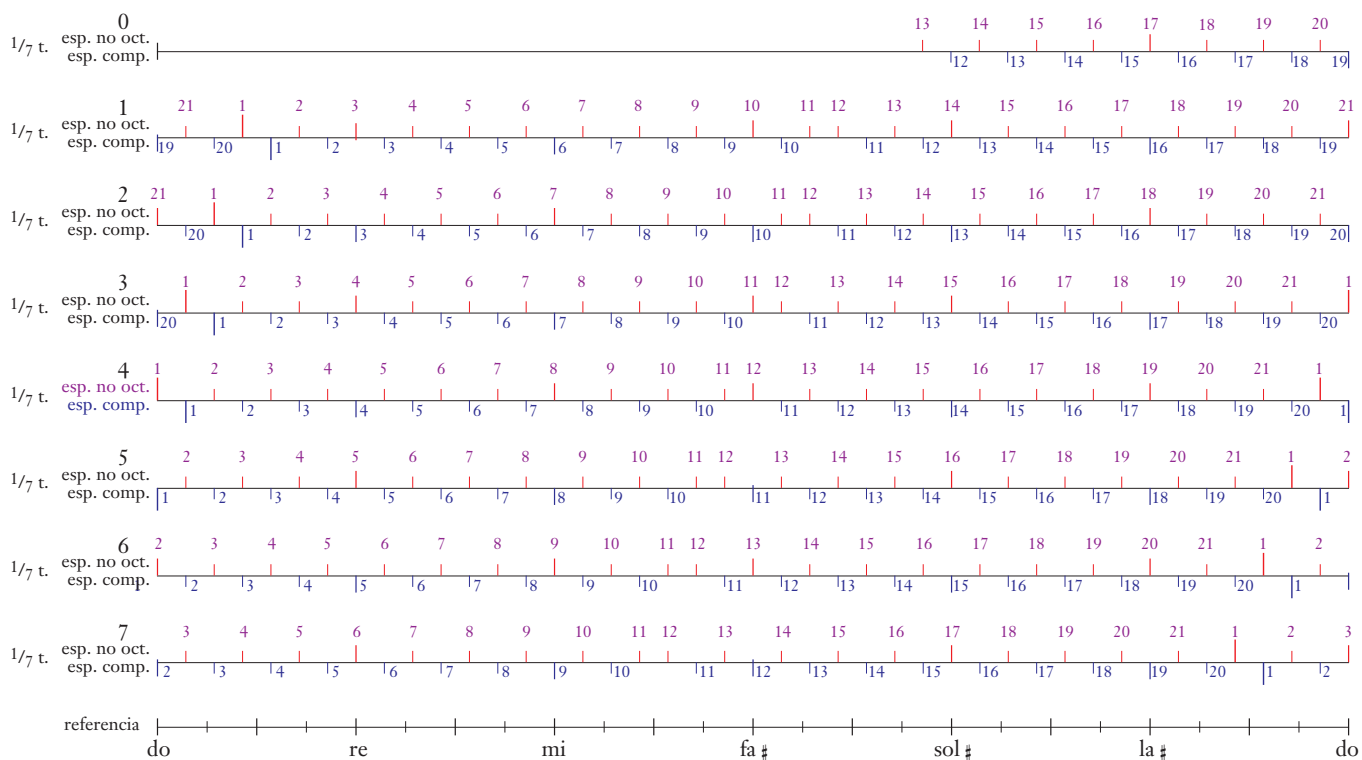


Fig. 7. Espacios de séptimo de tono, no octavante y complementario

2.4. Espacio equipentatónico

El cuarto espacio sonoro es el generado por las kalimbas equipentatónicas virtuales, inspirado en afinaciones de África usadas en kalimbas o en balafon, entre otros instrumentos. Se diferencia de las afinaciones africanas solamente por su carácter estrictamente equidistantes, producido por la afinación informática de los sonidos del conjunto de kalimbas. La octava está aquí dividida en cinco intervalos iguales de 240 cents. Las alturas generadas no coinciden con ninguna de los espacios anteriores, salvo la primera (do) tomada como referencia común entre los diferentes espacios.

La notación se plantea de otra forma, ya que la tradición africana no es escrita y no hay notación previa en la cual inspirarse. La tradición reciente del gamelan indonesio (ver abajo el último espacio sonoro), inspirada en propuestas occidentales de notación numérica llevadas por la colonización decimonónica, generó la notación *kepatihan*, adaptada a todas las formas de gamelan balinés, javanés o sundanés. Se optó entonces por adaptar también a los conjuntos de kalimbas la notación numérica, principalmente en cuanto a las alturas, ya que en muchos momentos la dimensión métrica regular pensada en *kepatihan* desaparece para dar lugar a otras formas rítmicas inadaptables a la escritura rítmica indonesia. Para las kalimbas equipentatónicas, la notación es entonces la siguiente:

<i>nota</i>	do	re	mi	sol	la
		+40 c	+80 c	+20 c	+60 c
<i>octava 4</i>	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣
<i>octava 5</i>	1	2	3	4	5
<i>octava 6</i>	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇
<i>octava 7</i>	1̈				

Fig. 8. Notación del espacio equipentatónico

2.5. Espacio equiheptatónico

El quinto espacio sonoro, construido como el anterior en base a una tradición africana, es generado por las kalimbas equiheptatónicas, también virtuales. La octava está dividida en siete intervalos equidistantes de 171,4 cents. Esta vez, cada altura coincide con una altura del espacio en séptimos de tono: el intervalo de base es de seis séptimos de tono. Con el espacio en cuartos de tono y el espacio equipentatónico, solo coincide en la nota de referencia, do.

La notación sigue el mismo principio numérico que el espacio equipentatónico, aunque los números no coinciden, salvo el 1.

<i>nota</i>	do	dọ	rẹ	mị	fạ	soḷ	lạ
<i>octava 4</i>	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣
<i>octava 5</i>	1	2	3	4	5	6	7
<i>octava 6</i>	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇
<i>octava 7</i>	1̈						

Fig. 9. Notación del espacio equiheptatónico

2.6. Espacios del gamelan

El sexto espacio sonoro es el del gamelan virtual: se trata de un espacio sonoro propio, no tradicional, construido por extrapolación de diversas características de los espacios sonoros balineses. La primera de éstas es el modelo de afinación del gamelan Semar Pegulingan de Bali. Sus cinco notas por octava en afinación *Pelog* se extrapolan a once notas. La segunda es el uso de una octava estirada (o dilatada) de 1240 cents, característica muy difundida en Indonesia. La simultaneidad de notas en los distintos registros lleva entonces a roces auditivos que superan el batimiento, aunque el resultado sonoro no marca la disonancia que los números suponen. La tercera característica es el uso, también común en Indonesia, de dos grupos paralelos de instrumentos separados por un intervalo

constante entre 6 y 9 Hz, según el instrumento. Los miembros de los dos grupos, llamados *pengimbang* y *pengisep*, se tocan en general simultáneamente, generando un batimiento característico del timbre de los metalófonos indonesios.

La notación deriva de la notación *kepatihan* ya mencionada, expandiendo los números hasta 11. Las cinco octavas (más una nota) involucradas se diferencian con el agregado de uno, dos o tres puntos encima, en las octavas altas, o debajo, en las octavas bajas; la octava media (equivalente a do 4) se representa con los números 1 a 11 sin agregado de puntos. La notación del gamelan y de las kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas no coincide, es importante no confundirse entre las tres: se diferencian por las octavas que involucran y la afinación de cada grado dentro de cada espacio sonoro.

intervalos	octava expandida					
	1	2	3	4	5	6
cents	f note	f note	f note	f note	f note	f note
0	71,4 1̇	146,0 1̇	298,9 1	611,8 i̇	1252,1 i̇	2562,8 i̇
36	72,8 2̇	149,1 2̇	305,1 2	624,5 2̇	1278,1 2̇	2616,0 2̇
113	76,2 3̇	155,9 3̇	319,1 3	653,1 3̇	1336,7 3̇	
194	79,8 4̇	163,3 4̇	334,3 4	684,3 4̇	1400,6 4̇	
360	87,9 5̇	179,8 5̇	368,0 5	753,2 5̇	1541,7 5̇	
537	97,3 6̇	199,1 6̇	407,5 6	834,1 6̇	1707,3 6̇	
560	98,6 7̇	201,8 7̇	413,1 7	845,6 7̇	1730,6 7̇	
669	105,0 8̇	214,9 8̇	439,9 8	900,3 8̇	1842,7 8̇	
764	110,9 9̇	227,0 9̇	464,7 9	951,0 9̇	1946,5 9̇	
834	115,5 10̇	236,3 10̇	483,7 10	990,1 10̇	2026,5 10̇	
1136	137,5 11̇	281,5 11̇	576,2 11	1179,3 11̇	2413,8 11̇	
1240	146,0 1̇	298,9 1̇	611,8 i̇	1252,1 i̇	2562,8 i̇	

Fig. 10. El espacio del gamelan y su notación (f, frecuencia en Hz)

Tradicionalmente, el gamelan se divide en tres grupos de instrumentos: el grupo responsable de la melodía, integrado por instrumentos de tipo *géndér*, metalófonos de láminas de bronce, que incluye los jublag (melodía principal), jegogan (más grave) y penyacah (más agudo), todos *pengimbang* y *pengisep*; los gongs, que marcan las articulaciones métricas, constituidos de un gong suspendido cada uno: gong wadon, gong lanang, kempur y klintong, que son sólo *pengimbang*; el bloque ornamentador, constituido por instrumentos de tipo *géndér*: pemade y kantilan, afinados *pengimbang* y *pengisep*, dos de cada uno, e instrumentos de tipo gongs en cama, afinados en *pengimbang* solamente, tocados tradicionalmente entre varios músicos: ugal, trompong y reyong.

<i>Instrumento</i>	<i>notas pengimbang</i>	<i>notas pengisep</i>
<i>Grupo melódico</i>		
Jublag	1 ... 11	1 ... 11
Jegogan	1̣ ... 1̣	1̣ ... 1̣
Penyacah	1̣ ... 1̣	1̣ ... 1̣
<i>Grupo de gongs</i>		
Gong wadon	⑤	
Gong Lanang	⑦	
Kempur	8	
Klentong	8	
<i>Gangsa, grupo ornamental</i>		
Kantilan	1̣ ... 2̣	1̣ ... 2̣
Pemade	3 ... 1̣	3 ... 1̣
Ugal	4 ... 1	
Trompong	10 ... 5	
Reyong	8 ... 7̣	

Tabla 2. Extensión de los instrumentos del gamelan

2.7. Espacio indeterminado

El séptimo espacio sonoro es indeterminado: es el conjunto de alturas indeterminadas provistas por los objetos cotidianos, las percusiones indeterminadas y la parte electroacústica, que incluye diversos sonidos naturales, humanos e industriales, cuyas alturas no están preafinadas, sino tomadas tal como son por registro sonoro microfónico. En algunos momentos, algunos de estos sonidos son transpuestos según reglas de los espacios sonoros anteriores, principalmente el espacio en cuartos de tono.

2.8. Superposición de espacios

La convivencia de todos estos espacios sonoros, por superposición o yuxtaposición, se refleja en la representación gráfica de la Figura 11, en todo el registro extendido del piano, incluyendo los registros específicos de cada grupo de instrumentos reales y virtuales.

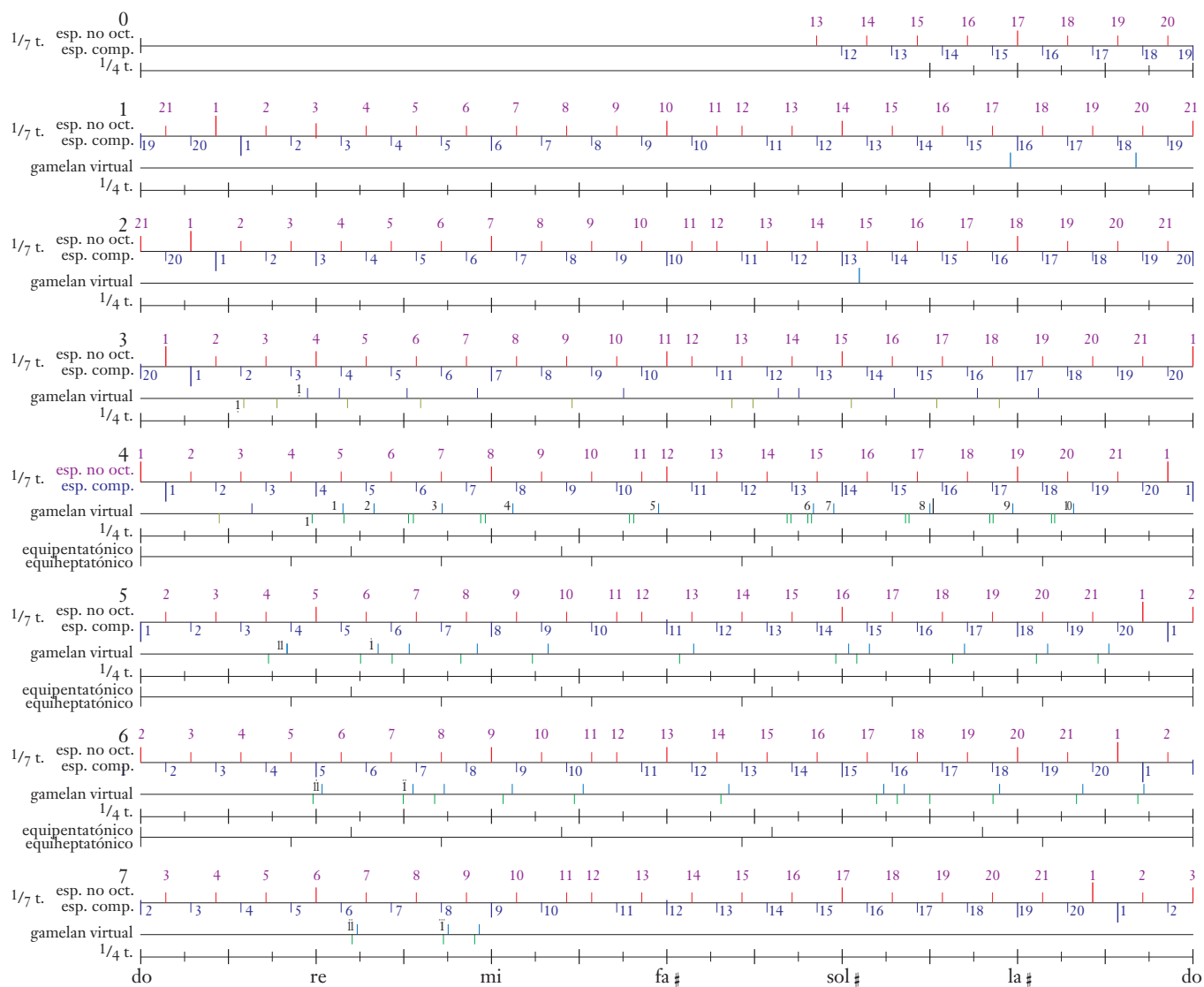


Fig. 11. Los espacios sonoros, representación gráfica

Pero nos podemos preguntar: ¿qué son estos espacios sonoros? ¿Qué los diferencia, conceptualmente, de escalas u otras organizaciones de las alturas? ¿Por qué hablar de «espacios sonoros»?

La metáfora espacial aparece desde los textos más antiguos dedicados a la conceptualización de la entonación. Las alturas — este mismo término refiere a una dimensión espacial o geométrica — se piensan, al menos en Occidente, por analogía a dimensiones del espacio físico, prácticamente sin vocabulario específico propio. Los conceptos centrales de la entonación, tales como las nociones de altura, de escala, de grado o de intervalo toman su origen en el vocabulario espacial y aducen una idea geométrica del sonido. La superposición o el carácter ascendente o descendente del movimiento melódico, la idea del movimiento paralelo o cruzado, refuerzan el concepto.

3. El espacio sonoro, más allá de la escala

La salida de un sistema escalar fijo y convencional genera el concepto de espacio sonoro, tal como lo desarrollan en el siglo XX, por ejemplo, Ivan Wyschnegradsky o Pierre Boulez. Wyschnegradsky desarrolla el concepto en general y en particular, proponiendo, entre otras cosas la idea de pansonoridad y de espacios no octavantes. Boulez le dedica un capítulo de su libro *Penser la musique aujourd'hui* (1964), bajo el título explícito «Quant à l'espace» (En cuanto al espacio). ¿De qué se trata?

3.1. El concepto espacial

Wyschnegradsky lo define así:

El espacio musical es aquel espacio específico que se extiende del sonido más grave hasta el sonido más agudo, y del cual cada punto significa un sonido de altura diferente⁴.

Boulez, a su vez, lo toma como un concepto adquirido, ya que no se toma el tiempo de definirlo. Pero afirma:

En el dominio de las alturas, nuestra definición de la serie es aplicable a cualquier espacio temperado, según cualquier temperamento, a cualquier espacio no temperado, según cualquier módulo, sea la octava o cualquier otro intervalo. Se trata, me parece, de uno de los objetivos más urgentes del pensamiento musical actual: concebir y realizar una relatividad de los diversos espacios sonoros utilizados⁵.

El espacio sonoro es entonces la definición, la extensión y la organización del dominio de las alturas para su uso concreto en una o varias obras musicales, o como base de un

⁴ Ivan Wyschnegradsky: *La loi de la pansonorité* (1953, pub. 1996, Ed. Contrechamps, Ginebra, p. 64. «L'espace musical est cet espace spécifique qui s'étend du son le plus grave jusqu'au son le plus aigu et dont chaque point signifie un son de hauteur différente.»

⁵ Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui*, 1963, Ed. Gonthier, Paris; Ed. Gallimard, coll. Tel, 1987, pp. 93-99. «Dans le domaine des hauteurs, notre définition de la série est applicable à n'importe quel espace tempéré, selon quelque tempérament que ce soit, à n'importe quel espace non tempéré, selon n'importe quel modulo, que ce soit l'octave ou quelque autre intervalle. Il s'agit là, me semble-t-il, d'un des objectifs les plus urgents de la pensée musicale actuelle : concevoir et réaliser une *relativité* des divers espaces sonores utilisés.» pp. 93-94.

paradigma musical. Puede incluir el conjunto de alturas, fijas o variables, así como el comportamiento regulado o libre de las mismas. Concepto más amplio que el de escala o de afinación, las incluye como una posibilidad entre muchas otras. La analogía con la terminología del espacio físico sigue simplemente la lógica histórica del vocabulario en este ámbito: las *alturas* se organizan previamente en *escalas*, en forma *ascendentes* o *descendentes*, en base a *intervalos*, todas expresiones relativas al espacio físico.

El concepto de espacio puede pensarse también desde las matemáticas: la geometría desarrolla el concepto de espacio, desde la tradicional visión tridimensional hacia una geometría multidimensional, en la cual las dimensiones pueden ser de distintas naturalezas y tanto finitas como infinitas. Fuera de la geometría, el espacio es un conjunto dotado de estructuras destacables, manejables a partir de puntos, vectores o funciones. Abarca posibilidades de continuidad, de límites, de distancias, de estructuras. En términos de teoría del conocimiento, el espacio es la forma de la experiencia sensible, un contenedor de nuestras percepciones. En el espacio sonoro, se juntan los conceptos espaciales, tanto geométricos y matemáticos como sensibles.

3.2. Continuidad o discontinuidad

A partir de esta idea de los puntos significando una altura del espacio sonoro, Wyschnegradsky plantea dos maneras de pensarlo:

La primera concibe el espacio musical como un vacío poblado de sonidos musicales, aislados uno del otro; la segunda lo concibe como una plenitud en la cual los sonidos musicales están hundidos como en un medio continuo⁶.

Para la concepción clásica, la distancia entre dos sonidos de diferentes alturas es una distancia muerta, un vacío absoluto, mientras que para la concepción moderna, se trata de un continuo lleno de vida sonora.

El punto de arranque es la noción de *continuum*. Boulez lo define no como el trayecto continuo de un punto a otro del espacio sonoro, sino como la manifestación de la posibilidad de cortar el espacio según alguna ley. La dialéctica entre continuo y discontinuo pasa por la noción de corte:

⁶ Ivan Wyschnegradsky: *Une philosophie dialectique de l'art musical*, 1936, pub. 2005, Ed. L'Harmattan, Paris, pp. 15. «La première conçoit l'espace musical comme un vide peuplé de sons musicaux, isolés les uns des autres; la seconde le conçoit comme une plénitude dans laquelle les sons musicaux sont, pour ainsi dire, plongés comme dans un milieu continu.»

Iría hasta decir que el continuum *es* esa posibilidad misma, ya que contiene a la vez lo continuo y lo discontinuo: el corte, si se quiere, cambia el continuum de signo.

escribe Boulez⁷.

3.3. Relatividad

La urgencia y la necesidad de esta evolución hacia espacios sonoros variados y variables ya son presentados por Boulez:

Se trata, a mi entender, de uno de los objetivos más urgentes del pensamiento musical actual: concebir y realizar una *relatividad* de los diversos espacios sonoros utilizados. Nuestra civilización occidental ha llevado, por cierto, la polifonía a un alto grado de perfección: con ese objetivo, se impuso una simplificación, una «estandarización» de los intervalos, debiendo respetarse, en vista a un mejor rendimiento, «normas» generales; sin embargo, el tiempo ha llegado, aparentemente, de prospectar espacios variables, de definición móvil – teniendo la posibilidad de evolucionar (por mutación o transformación progresiva) en el curso mismo de una obra⁸.

Para eso,

instrumentos a tablaturas y procedimientos electroacústicos puros llegarán a darnos todos los espacios sonoros, lo que sentimos como primordial en la fase actual de la evolución musical⁹.

Esta idea de Boulez coincide, expresada de otra manera, con la idea de Wyschnegradsky de la necesidad de instrumentos mecánicos para superar los límites humanos de afinación y de complejidad rítmica.

⁷ Pierre Boulez, *ibid.*, p. 95. «J'irai jusqu'à dire que le continuum *est* cette possibilité même, car il contient, à la fois, le continu et le discontinu : la coupure, si l'on veut, change le continuum de signe.» Subraya el autor.

⁸ Pierre Boulez, *ibid.*, p. 94. «Il s'agit là, me semble-t-il, d'un des objectifs les plus urgents de la pensée musicale actuelle : concevoir et réaliser une *relativité* des divers espaces sonores utilisés. Notre civilisation occidentale a certainement porté la polyphonie à un haut degré de perfection : dans ce but, elle s'est imposé une simplification, une «standarisation», des intervalles, ceux-ci devant respecter, en vue d'un meilleur rendement, des «normes» générales ; cependant, le temps est apparemment venu de prospecter des espaces variables, à définitions mobiles — ayant loisir d'évoluer (par mutations ou transformation progressive) dans le cours d'une même œuvre.» Subraya el autor.

⁹ Pierre Boulez, *ibid.*, p. 103. «[...] instruments à tablatures et procédés électro-acoustiques purs arriveront à nous donner tous les espaces sonores, ce que nous ressentons comme primordial dans la phase actuelle, et future, de l'évolution musicale.»

La relatividad a la cual aspira Boulez ya había sido reconocida por la musicología en los trabajos de Alexander Ellis, quien escribía en 1885:

La conclusión final es que la escala musical no es única, no es «natural», ni siquiera necesariamente fundada sobre las leyes de constitución del sonido musical, tan bellamente explicadas por Helmholtz, sino muy diversas, muy artificiales y muy caprichosas.¹⁰

¹⁰ Alexander Ellis: «On the musical scales of various nations» en *Journal of the Society of Arts*, vol. XXXIII, n° 1688, 27.iii.1885, (pp. 485-527), p. 526. «The final conclusion is that the Musical Scale is not one, not “natural,” not even founded necessarily on the laws of the constitution of musical sound, so beautifully worked out by Helmholtz, but very diverse, very artificial, and very capricious.»

4. Los espacios sonoros resultantes en lo concreto de la obra

La variedad de espacios sonoros utilizados generan distintas situaciones en su sucesión y su superposición.

4.1. Los diferentes fragmentos

El uso de los diferentes espacios sonoros cambia entre las diferentes partes de *fragments...* En la Tabla 3 a continuación, se resumen las apariciones de cada espacio sonoro a lo largo de la obra central. La simultaneidad es marcada en la tabla por el signo +, la sucesión temporal por la sucesión escrita separada por punto y coma (;). No se indica las apariciones de espacio indeterminado (objetos, percusión de altura indeterminada, electroacústica).

<i>Pieza</i>	<i>espacios</i>
1. <i>introduction</i>	cuarto de tono
2. <i>entrée</i>	cuarto de tono
3. <i>R2-I</i>	séptimo de tono no octavante; séptimos de tono complementario
4. <i>R1-I</i>	cuarto de tono
5. <i>transition</i>	equiheptatónico + cuarto de tono
6. <i>I.1.</i>	séptimo de tono no octavante; gamelan
7. <i>I.2.</i>	cuarto de tono
8. <i>I.3.</i>	equipentatónico; cuarto de tono
9. <i>I.4.</i>	gamelan; cuarto de tono
10. <i>R1-II</i>	cuarto de tono
11. <i>R2-II</i>	gamelan + séptimo de tono no octavante + cuarto de tono
12. <i>I.5.</i>	cuarto de tono

13. I.6.	equipentatónico + equiheptatónico + cuarto de tono
14. I.7.	séptimo de tono no octavante + cuarto de tono
15. <i>envol</i>	cuarto de tono; séptimo de tono no octavante; gamelan; gamelan + equipentatónico + equiheptatónico + cuarto de tono + séptimo de tono no octavante + séptimo de tono complementario

Tabla 3. Partes y sus espacios sonoros

Diferentes situaciones se presentan a lo largo de la obra:

— una sucesión de espacios sin elementos comunes: entre 2. *entrée* y 3. *R2-I*, entre 3. *R2-I* y 4. *R1-I*, entre 4. *R1-I* y 5. *transition*, entre 5. *transition* y 6.I.1, al final de 6.I.1, entre 6.I.1 y 7.I.2, entre 8.I.3 y la transición final, entre 9.I.4 y su acorde final, entre 10. *R1-II* y 11. *R2-II*, entre 11. *R2-II* y 12.I.5, entre 13.I.6 y 14.I.7.

— una transición entre espacios cercanos: al final de 3. *R2-I*, el espacio en séptimos de tono no octavante se transforma, mediante *clusters* resonantes, en espacio complementario

— una superposición estratificada (cada espacio tiene su parte en una capa propia, sin relación con el otro espacio): en 5. *transition*, en 13.I.6, en 14.I.7.

— una continuidad directa: entre 9.I.4 y 10. *R1-II*.

— una incrustación de los espacios entre sí, en 11. *R2-II* (gamelan, séptimos de tono, cuartos de tono), y en 15. *envol* (gamelan, equipentatónico, equiheptatónico, cuartos de tono, séptimos de tono, pp. 110-112 de la partitura).

— una fusión entre espacios que se comportan como un solo espacio: en 13.I.6 (equipentatónico y equiheptatónico), y en 15. *envol* (gamelan, equipentatónico, equiheptatónico y cuartos de tono, pp. 108-110 de la partitura).

— una transposición de un espacio en otro: al inicio de 15. *envol*, entre cuartos de tono y séptimos de tono no octavantes.

— una transición entre espacios diferentes mediante un espacio indeterminado: las maracas en 15. *envol* (pp. 99-103 de la partitura), entre séptimos de tono y mezcla de cuartos de tono y de gamelan.

4.2. Los elementos transversales

Algunos elementos melódicos ofician como elementos transversales entre espacios sonoros.

4.2.1. Gesto melódico

Un gesto melódico aparece en varios momentos en el violín, en cuartos de tono, desde el inicio de 13.I.6.

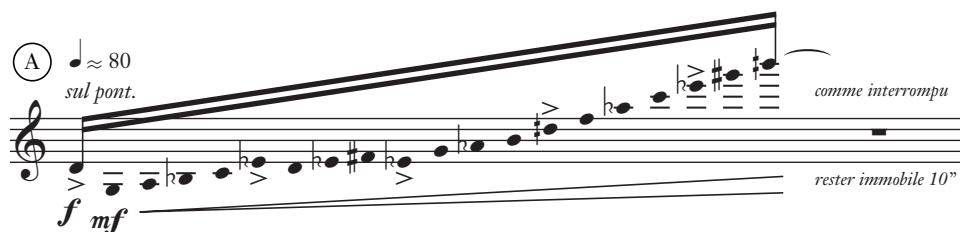


Fig. 12. Gesto del violín en 13.I.6, p. 71.

Es una versión interrumpida del mismo gesto completo tal como aparece en *sur un palimpseste de la liberté* para violín solo, letra A, tocada *sul pont.* en vez de *ordinario*.

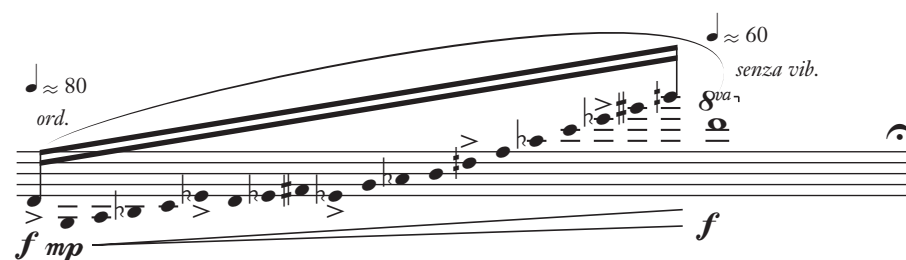
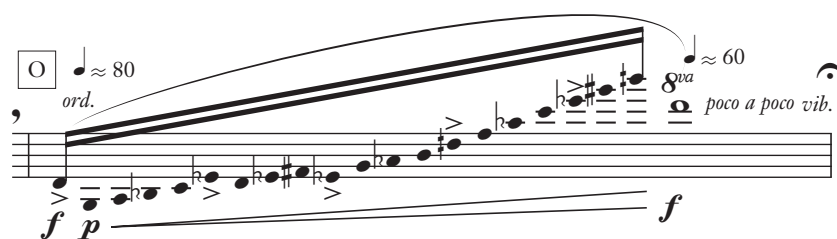


Fig. 13. Gesto original del violín en *sur un palimpseste de la liberté*, letra A, p. 3.

La misma aparece varias veces en la pieza para violín: en B, *sul pont.* e interrumpida; en F, p. 4, repetida, sucesivamente *ord.* y *sul pont.*, incompleta y luego interrumpida; en O, p. 6, completa, luego interrumpida en el medio y completada después de un silencio de 10 segundos.



(sigue)

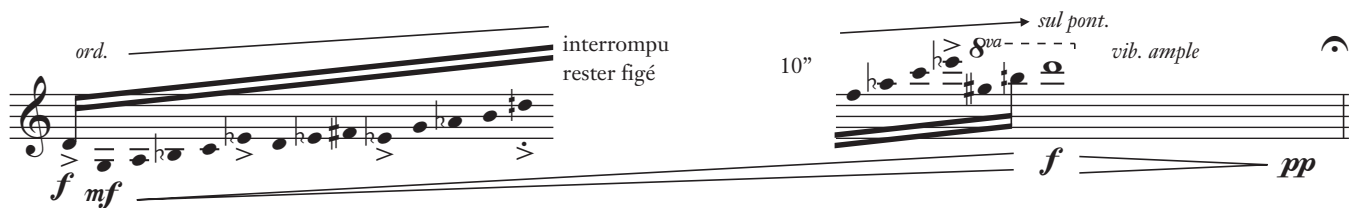


Fig. 14. Gesto retomado en *sur un palimpseste de la liberté*, letra O, p. 6.

La versión repetida de la p. 4, letra F, es retomada al inicio de *15. envol* (letra A) en el violín, seguida luego de una interrupción y el silencio de 10 s. por el mismo gesto transpuesto al piano, en el espacio de séptimos de tono no octavante, p. 97, letra B.



Fig. 15. Gesto transpuesto en séptimos de tono, no octavante, en *15. envol*, letra B.

A partir de ahí se desarrolla en el piano un contrapunto de cuatro partes a partir de este gesto (pp. 97-99, letra B), transpuesto en distintos puntos del espacio no octavante, fragmentado, con el ritmo modificado, y sustituido progresivamente, hacia el final de esta sección, por silencios. La transposición no octavante implica corrimientos en función de la estructura del espacio y de las alturas disponibles.



(sigue)



Fig. 16. Fragmentos transpuestos en séptimos de tono, no octavante, en *15. envol*, letra B, p. 97 (sistema superior) y 99 (pentagrama inferior, sustitución por silencios).

La transposición por «no-octava» (u octava contraída de 41 séptimos de tono) no afecta la estructura de grados ni los intervalos relativos del gesto melódico. Pero si la transposición utiliza otro intervalo, la estructura del espacio no octavante afecta el resultado de la transposición, debiendo elegir entre respetar la estructura de grados o elegir una modificación para limitar la deformación, como se ve en la figura 16. En el caso de la transposición a sol # 5/7 t., el primer intervalo de 13 séptimos de tono no está disponible: el sexto grado arriba de ese sol es un intervalo de 12 séptimos de tono, y el séptimo grado es de 14 séptimos (2 tonos).

original
 grados: 7 2 4 7 4
 séptimos de tono: 13 4 8 14 8

transpuesto de 1 no-octava asc.
 grados: 7 2 4 7 4
 séptimos de tono: 13 4 8 14 8

transpuesto de 1 no-octava desc.
 grados: 7 2 4 7 4
 séptimos de tono: 13 4 8 14 8

transpuesto de do a fa #
 grados: 7 2 4 7 4
 séptimos de tono: 14 4 8 13 8

Fig. 17. Efecto de la transposición no octavante, ejemplos de las pp. 97-98.

Células

Otro elemento de continuidad a lo largo de la obra es constituido por las células melódicas que intervienen en diferentes momentos. Células de cinco notas (piano en séptimos de tono) o de seis y siete notas (guitarra con *scordatura* en cuartos de tono) se adaptan a células rítmicas en sus respectivos instrumentos. Se exponen en su forma original o con algunas transformaciones (inversión, retrogradación, transposición, permutación, etc.). Aparecen en 6.I.1 y 14.I.7, con el piano; en 7.I.2 y 12.I.5, en la

guitarra. Si bien no es un mismo gesto que se repite transpuesto, como el gesto melódico anterior, la proximidad de comportamiento entre las diferentes células y los diferentes tratamientos que se les aplica contribuyen a una continuidad entre las piezas.

Fig. 18. Célula y algunas transformaciones, de 6.I.1, piano en séptimos de tono no octavante.

En el caso de las células en cuarto de tono de la guitarra, la transposición puede ser octavante, y permite un juego de transposición parcial que no afecta las notas sino su registro.

(sigue)

t(a2(g)) - transformación de a2(g) en 12.I.5

t(a2(g)) - transformación de a2(g) en 12.I.5, otra presentación

t(a2(g)) - transformación de a2(g) en 12.I.5, otra presentación

Fig. 19. Célula y transformaciones, de 7.I.2. y 12.I.5., guitarra en cuartos de tono.

Generación algorítmica de voces melódicas

Otro factor de continuidad y de unidad aparece con el uso de algoritmos generativos de varias voces polifónicas en varias piezas de la obra, principalmente en los instrumentos virtuales.

Esta técnica se utiliza en los siguientes fragmentos: 5.*transition*, kalimbas equiheptatónicas; 8.I.3, kalimbas equipentatónicas; 9.I.4, gamelan; 13.I.6, kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas juntas; en 14.I.7, el algoritmo determina la secuencia de las células del piano.

Cada algoritmo define las condiciones de cada evento sonoro, incluyen su nota, su matiz dinámico, su instante de ataque y su duración o el tiempo para el ataque siguiente (ya que las kalimbas, por ejemplo, tienen una duración propia muy breve). Las condiciones pueden incluir un ámbito reducido para cada parámetro, o una distancia acotada con el valor anterior (intervalo, diferencia dinámica). También pueden definir qué células (melódicas o rítmicas) se utilizan y luego los otros parámetros para definir cada evento musical. Luego de ser calculado el algoritmo, requiere transcripción y elaboración de la partitura (figuras 20 y 21).

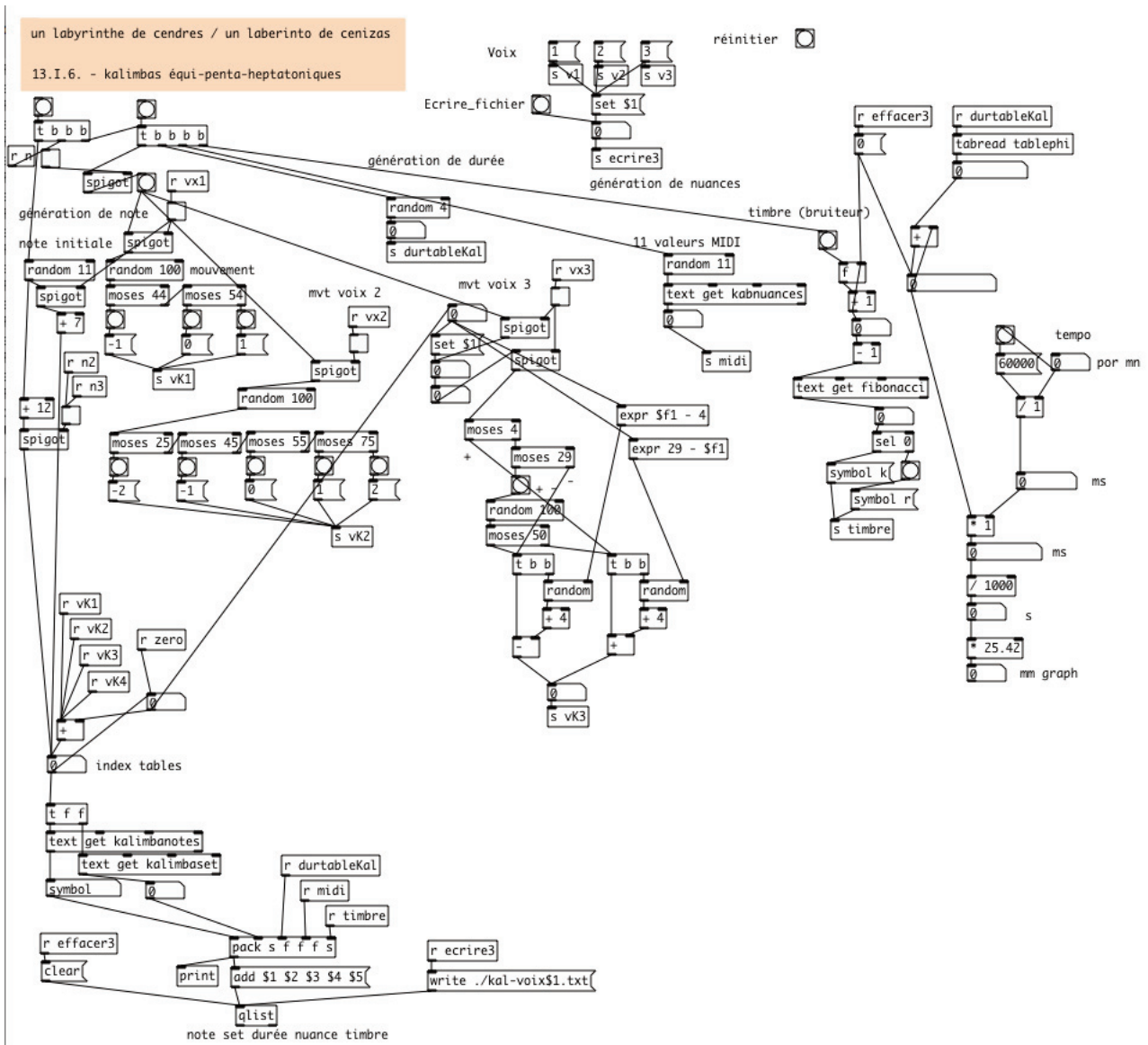


Fig. 20. Algoritmo generativo de las voces melódicas, kalimbas en 13.I.6 (pantalla de Pure Data).

Kalimbas équi-pentatoniques		I		II		III	
I	4	4	5	5 5	5 5	4	4
	108	58	48	98 68	108 28	88	118
II	1 2		2	3	4	4	3
	78 38		88	48	68	58	118
III	5	3	5 5		4 1	4	2
	48	88	118 68		48 118	58	127
Kalimbas équi-heptatoniques		I		II		III	
I	4	5	5 4	5 5	6	6	5
	28	108	68 118	38 118	28	48	58
II	1	2	3 4	3	2	2 3	5
	78	88	48 118	78	28	88 88	78
III	2	3	7		3	3	2
	98	68	78		68	88	118

Fig. 21. Un fragmento generado por el algoritmo en 13.I.6 (partitura, p. 74), las tres voces repartidas entre las kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas.

5. La poliespacialidad sonora

La afinación del espacio sonoro ha sido demasiadas veces entendida como un absoluto fuera del cual la música se diluye o se destruye. La variedad de espacios sonoros, tal como lo plantea Boulez, es un dominio a investigar, expandir y habitar. La multiplicidad de espacios sonoros conviviendo en una misma práctica musical, que podría percibirse como una experiencia poco común y sin embargo muy enriquecedora, ha siempre existido a nivel de culturas enteras, tales como, por ejemplo, la cohabitación de *sléndro* y *pelog* o sus equivalentes en las distintas culturas de Indonesia, o la convivencia de sistemas equiheptatónicos, hexatónicos y pentatónicos en muchas culturas de África. En el Occidente medieval, la variedad de modos presenta características parecidas, y luego el sistema tonal también hace convivir dos modos y variedad de tonalidades, introduciendo a través de la armonía ambigüedades notables entre los dos espacios sonoros mayor y menor, a través de acordes comunes con funciones diferentes, agregando al espacio sonoro una dimensión temporal. Al principio del siglo XX, algunos compositores se animan a superponer modos y tonalidades, rompiendo la focalización única en torno a una tonalidad, volviendo la modulación simultánea y abriendo la puerta a otras prácticas musicales. También se empezó a cuestionar la dominación exclusiva de la afinación dodecatónica equitemperada y a investigar subdivisiones más finas del continuo sonoro.

5.1. Concepto poliespacial

La idea de la superposición de espacios sonoros surge después de tímidos ensayos aún no conceptualizados. Los límites organológicos contribuyen a eso: se podrá fácilmente abordar afinaciones diferentes en un violín, pero se complica en el piano, así que se plantean, por ejemplo Ivan Wyschnegradsky en su obra *Chant douloureux et étude* op. 6, un violín en cuartos y octavos de tono, acompañado de un piano estándar en semitonos. Julián Carrillo aplica la misma idea con los instrumentos que hace fabricar: su *Preludio a Colón* (1925) para soprano (cuartos de tono), flauta, guitarra, violín y octavina (octavos de tono, la octavina es una suerte de guitarra bajo, o guitarrón, construida por Carrillo), y arpa (dieciseisavos de tono, arpa construida por el compositor).

El primero en conceptualizar la idea de la superposición de espacios sonoros o sistemas de afinación parece ser el compositor Jean Étienne Marie (1917-1989), estudioso y difusor de los trabajos de Julián Carrillo en Europa. La usa prácticamente en sus obras y da ejemplos en sus libros.

Más allá de la politonalidad se abre para nosotros el mundo de la «politemperamentación» («uni-» o «poliserial politemperado»¹¹

El concepto de *politemperamentación* refiere al uso simultáneo de varias divisiones regulares de la octava. En su *Tombeau de Julián Carrillo*, de 1966, Marie utiliza cuatro pianos, uno estándar en semitonos, uno en tercios de tono construido por Julián Carrillo, uno en quintos de tono y otro en sextos de tono, también construidos por Carrillo, ambos grabados en cinta. En *Tombeau de Jean-Pierre Guézec*, de 1971, suma 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 y 1/7 de tono. En *Ecce Ancilla Domini*, de 1972, la orquesta de cuerdas toca en cuartos de tono, con una escritura poliserial (serie evolutiva por transformación), sumada a universos seriales en 1/5 y 1/6 de tono realizados en cinta.

Explica Marie:

La confrontación de músicas en 1/3, 1/4, 1/5 de tono engendra un intervalo unitario: el 1/60 de tono. La percepción se encuentra atrapada en lo indiscernible y el discontinuo vuelca en el continuo manteniendo al mismo tiempo su presencia. Flujo y reflujo de identidad en cada instante perdida y encontrada, «dividida en una diferencia donde se desvanece la identidad».¹²

Esta idea se conecta al concepto de Wyschnagradsky y su búsqueda de la continuidad. También, en el caso de Boulez, con la idea de que la continuidad se manifiesta en la posibilidad de cortarla (*cf.* p. 23 de este memorial). La regularidad de los espacios involucrados, en el concepto de Jean Étienne Marie, se quiebra a partir de la superposición: se generan intervalos básicos diferenciados según la proximidad de los diversos tercios, cuartos, quintos de tono presentes (en el ejemplo citado), como lo muestra la gráfica de la figura 22:

¹¹ Jean Étienne Marie: *L'homme musical*, Ed. Arthaud, Paris, 1976, p. 90: «Au-delà de la polytonalité s'ouvre à nous le monde de la « polytempéramentation » (« uni- » ou « polysériel polytempéré... »). » El término *poliserial* remite a la entonces dominante técnica serial como alternativa a la tonalidad y sus derivados.

¹² *Ibid.*, p. 94. «Or la confrontation de musiques à 1/3, 1/4, 1/5 de ton engendre un intervalle unité : le 1/60 de ton. La perception est prise au piège de l'indiscernable et le discontinu bascule dans le continu tout en maintenant sa présence. Flux et reflux d'identité à chaque instant perdue et retrouvée, « écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité » » [cita de: G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1972, p. 79.]

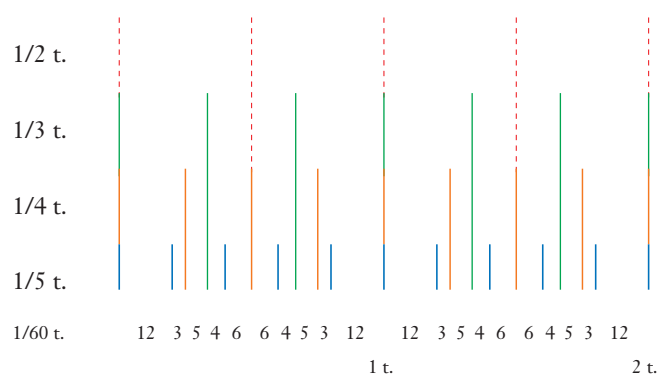


Fig. 22. Superposición de $1/3$, $1/4$ y $1/5$ de tono, representación gráfica de 2 tonos.

En este caso, la unidad de $1/60$ de tono no aparece como tal pero marca intervalos del espacio de 3, 4, 5, 6 y 12 unidades. Esta variedad de intervalos mínimos contribuye a la perturbación de la percepción y a su sensación de continuidad.

Esta poliespacialidad sonora plantea dos problemas importantes: su notación y su realización.

5.2. El problema de la notación

La dificultad de registrar estos espacios sonoros en la tradición escrita, central en la práctica musical occidental, no es nueva. De hecho se plantea en la misma época en que se discuten mil y una formas de afinar la escala diatónica, en una mezcla de teoría musical griega, medieval, renacentista y moderna, en búsqueda de un temperamento, es decir una solución ponderada, que satisfaga las distintas condiciones necesarias para la música entonces contemporánea.

La primera solución encontrada fue simplemente extender las alteraciones que ya en aquella época se habían aplicado a todas las notas que las necesitaban. Quien usó primero nuevas alteraciones para diferenciar intervalos parece ser Vicente Lusitano, en su tratado *Introdutione facilissima e novissima di canto fermo* (Roma, 1553, 1558, Venecia 1561): utiliza cuatro símbolos para diferenciar diesis, semitono menor, semitono mayor y tono. En el mismo siglo, Nicolò Vicentino, al principio del siglo siguiente, Fabio Colonna, Marin Mersenne, en el s. XVIII, Sébastien de Brossart y Giuseppe Tartini, siguen el mismo camino. En los inicios del s. XX, surgen propuestas de notación en todas las direcciones: modificar el soporte (pentagrama) para resignificar las notas, redibujar las cabezas de notas, agregar símbolos en posición superior o inferior de la cabeza de nota, o pasar a una notación numérica.

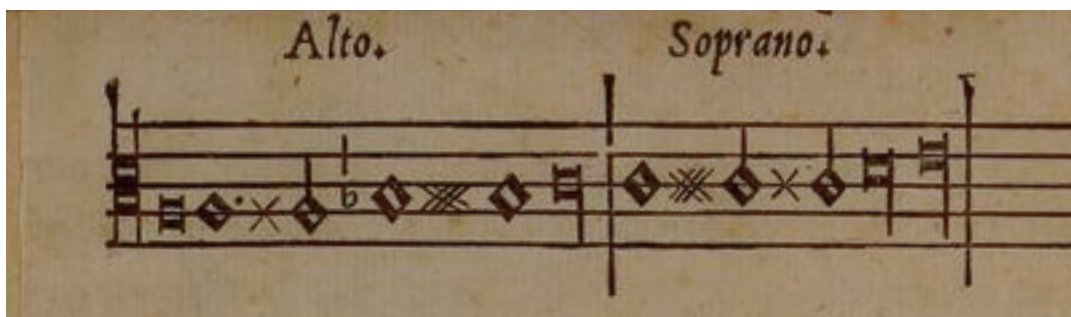


Fig. 23. Alteraciones de Vicente Lusitano, 1553, *op. cit.*, p. 51.

Estas iniciativas, lógicas frente a la necesidad, no siempre pensaron la globalidad de la notación musical: la compatibilidad con un repertorio amplio previo, sin la cual se autocondena a la marginalidad, la facilidad de aprendizaje de la notación nueva y su adaptabilidad a medida que aparezcan nuevas variantes. La compatibilidad con el repertorio existente implica pensar las alteraciones como solución notacional, independientemente del concepto de alteración. La adquisición fácil de la nueva notación implica poder encontrarle una lógica visual o gráfica que permita sumar el razonamiento a la memorización: si un elemento identifica el valor de la alteración en forma que se puede razonar, se entenderá más fácilmente que si el símbolo tiene que memorizarse por no tener relación con las otras alteraciones. La adaptabilidad implica pensar la posible expansión con una misma lógica o una lógica compatible para pasar, por ejemplo, de alteraciones de cuarto de tono a alteraciones de octavo de tono, que incluirán las primeras.

Mi elección ha sido doble: para los instrumentos reales, para los cuales la partitura es el origen del sonido a través de la lectura inmediata, adopte alteraciones que respondan a los criterios propuestos arriba. Así, los cuartos de tono responden a la lógica gráfica en la cual las barras verticales indican la cantidad de unidades: tantas barras como cuartos de tono. El séptimo de tono difiere de eso debido a que la cantidad de unidades (barras u otras) debería llegar a seis cualquiera sea la orientación dada, y eso se hace difícil de identificar sin tener que contar cada vez. Se eligió entonces tomar como referencia la simetría de los intervalos alrededor del semitono, que no aparece en la división, y usar símbolos que reflejen esa simetría (ver p. 14). De todas maneras, en este caso la partitura es solamente un objeto para la lectura y el análisis, ya que ese instrumento es virtual y no requiere ser leído en tiempo real para realizar la música.

El gamelan y las kalimbas entraban en otra lógica que la del pentagrama y de las alteraciones, ya que son oriundos de otras tradiciones. Adapté la notación balinesa

reciente (llamada *kepatihan*, principios del s. XX) extrapolando los números que usa a la afinación definida. Y sobre el mismo modelo, la notación de las kalimbas. En ambos casos, los instrumentos son virtuales.

5.3. El problema de la realización

Más grande aún es el problema de la realización. Los primeros exploradores de los microintervalos experimentaron con sudor y lágrimas diferentes caminos hacia los espacios sonoros microinterválicos. Las distintas soluciones propuestas no son excluyentes aunque algunas traen más dificultades que otras.

Ya en el s. XVI, la primera solución probada fue la construcción de instrumentos especiales, tales como el *archicembalo* de Nicolás Vicentino, con 35 notas por octava. En el s. XIX, Bosanquet construye un *armonio enarmónico* en afinación pitagórica, con 53 notas por octava. Los primeros intentos de Hába y Wyschnegradsky los lleva a hacer construir un piano en cuartos de tono, piano vertical con tres teclados y doble encordado. Este último conserva un teclado estándar y permite entonces tocar tanto repertorio común como repertorio específico en cuartos de tono, con una diferencia en la resonancia cuando se activan todas las cuerdas con el pedal *forte*. Julián Carrillo construye también instrumentos adaptados o específicos para su uso, tales como un *arpa* en dieciseisavos de tono (estrictamente hablando, una cítara), y así también Harry Partch, con varias decenas de instrumentos, verdaderas esculturas, visuales y sonoras. El gran defecto de esta solución es el carácter único, en general, del instrumento creado y el límite a la difusión que genera. Los *pianos metamorfoseadores* de Julián Carrillo, quince instrumentos desde el tercio de tono hasta el dieciseisavo de tono pasando por todas las divisiones equidistantes intermedias del tono, usan un teclado estándar, donde cambia la relación de la tecla a la nota en cada piano, pasando entonces de cinco octavas (en tercios de tono) a una sola octava en dieciseisavos de tono (teclado extendido a 97 teclas).

Ives y Wyschnegradsky, cada uno de forma independiente, vislumbran otra posibilidad a partir de instrumentos estándares: multiplicar los instrumentos cambiando su afinación y repartir la totalidad del espacio sonoro entre varios instrumentos. Dos pianos a distancia de cuarto de tono (Ives, Wyschnegradsky y otros), tres pianos a distancia de sexto de tono, seis pianos a distancia de doceavo de tono (Wyschnegradsky) o seis arpas a distancia de doceavo de tono (James Tenney), son algunas de las configuraciones propuestas. La primera dificultad suele ser juntar esa cantidad de

instrumentos, la segunda obliga a repartir ciertos gestos entre los instrumentos y elimina algunas posibilidades: un trino en cuartos de tono se vuelve irrealizable entre dos pianos.

Una tercera forma, particularmente aplicable a los cordófonos, es la *scordatura*: reafinar todo o parte de las cuerdas para generar de esa manera un espacio sonoro por lo menos parcial en una división deseada. Brian Ferneyhough lo hace así en *Kurze Schatten II*, generando un espacio sonoro amplio en cuartos de tono. Así también se afina la guitarra en *fragments...* Parecido a la *scordatura*, la búsqueda de digitaciones alternativas abre a muchos microintervalos en los aerófonos, con el límite del control auditivo del músico sobre el sonido producido, tal como ocurre en los cordófonos sin trastes. Esta solución es la que aplicamos a los aerófonos de *fragments...*

Una cuarta solución pasa por instrumentos electrónicos controlados desde un ordenador. Las posibilidades son infinitas, pero el timbre sintético conserva su sabor artificial. En *fragments...*, se descartó el uso de estos timbres.

La quinta solución es el instrumento virtual: el sonido instrumental con todas sus características saliendo de parlantes. Jean Étienne Marie, en los años 1960 a 1990, trabaja con instrumentos virtuales: graba en los pianos de Carrillo la música específica y la suma a instrumentos disponibles en vivo. Para extender el registro de estos pianos, los graba a *tempo* más rápido o más lento para multiplicar o dividir luego la velocidad de lectura y acceder a octavas inferiores o superiores normalmente no disponibles en los *pianos metamorfoseadores*, lo que corresponde a un proceso de virtualización instrumental. En la actualidad, el desarrollo de las técnicas de muestreo permite generar instrumentos virtuales a partir de instrumentos reales, con las características del sonido real y la posibilidad de afinación que permite la técnica audio. Es la solución que aplicamos en *fragments...* para el campanario en cuartos de tono, generado a partir de un campanario en semitonos, para el piano en séptimos de tono, el gamelan y los conjuntos de kalimbas. Esta elección agrega otras dimensiones, inalcanzables con las otras soluciones: la dimensión de velocidad y complejidad rítmica tal como el uso de proporciones de *Phi* para generar secuencias de duraciones y ataques, así como la dimensión de espacialización de los instrumentos virtuales.

II. Un universo de armonías al infinito

En esta segunda parte, se tratará de recorrer la obra *fragments...* para ver las consecuencias perceptivas de la yuxtaposición y de la superposición de diversos espacios sonoros. La superposición no es solamente de espacios, pero también, dentro de los espacios, de notas y sonidos que conviven en la simultaneidad tanto como en la sucesión. La fusión y la diferenciación generan una dimensión nueva, a la vez timbre y armonía, donde los componentes de la poliespacialidad manifiestan su particularidad sonora y producen un mundo sonoro propio.

Armonía y timbre: dos fenómenos que se encuentran en la misma capa perceptiva y muchas veces se confunden y se entrelazan. ¿Qué se debe entender por armonía? ¿Cómo se debe comprender el timbre? Los conceptos clásicos seguramente quedan imprecisos e inadaptados para describir el fenómeno poliespacial. La armonía, cargada del peso de tres siglos de pensamiento teórico, ¿puede explicar los eventos sonoros que se desarrollan aquí? El timbre, central en la música reciente pero aún muy desconocido y poco teorizado tanto en la música como en la acústica, ¿permitirá entender el comportamiento de la masa sonora dada a escuchar?

1. Los espacios sonoros y la generación del timbre

Los espacios sonoros no son sin consecuencias sobre el timbre. Si bien una nota tomada individualmente no producirá consecuencias notable en su timbre, la sucesión o la superposición de notas y la resonancia dentro o entre espacios sonoros parecen contribuir a un timbre propio de cada espacio sonoro.

¿Qué es el timbre? La dificultad de definir el término o de determinar todo lo que incluye ha sido grande desde que el interés teórico y analítico ha desbordado del solo dominio de las alturas. El término no aparece en el *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768). Sí, aparece en el *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Hector Berlioz (1843), pero sin estar definido. Los diccionarios comunes se limitan en general a definirlo como lo que diferencia una misma nota emitida, por ejemplo, por un piano y un violín, lo cual tampoco define nada.

Me arriesgaré a decir que, antes que nada, el timbre es una percepción humana basada en algunas características acústicas del sonido y en la memoria que se tiene de ese sonido y de su contexto. El peso de los componentes acústicos que intervienen en la elaboración inconsciente del timbre tiene poca relación con el peso que éstos últimos tienen en frecuencia, duración o intensidad del sonido: son dependientes de dónde nuestra percepción focaliza su atención. En eso también colabora nuestra cultura, que condiciona las variantes tímbricas que memorizamos y las que asimilamos a un mismo timbre a pesar de sus diferencias acústicas. Esta última característica es particularmente notable en la percepción fonológica, pero también afecta el sonido musical: la práctica musical de cada cultura favorece cierto instrumental y marginaliza otro, condicionando el oído de sus aculturados a tener más matices en las categorías principales y más aproximación y reducción en sus márgenes.

Los componentes acústicos que toma en cuenta la percepción humana son la envolvente del sonido, los transitorios que intervienen en sus diferentes partes, el espectro armónico e inarmónico, la inestabilidad de los componentes, incluyendo la formación de bandas continuas de frecuencias, y las formantes marcadas en el espectro. La envolvente, desarrollo en el tiempo del ataque, con sus transitorios provocados por la causa de la vibración, por ejemplo la frotación del arco, del sosten, desde la inexistencia hasta la sensación de inmovilidad, y de la caída breve o lenta, marca la memoria humana de manera a percibirla por encima de los componentes del espectro y sus respectivos pesos en la totalidad del sonido. La inestabilidad de la vibración afirma su carácter real o artificial. Las formantes marcan las condiciones propias a la fuente sonora y le dan su identidad.

Esta situación individual de los sonidos se complejiza aún más debido a la persistencia de los sonidos sucesivos y a la interacción de los sonidos simultáneos. Un sonido no desaparece de la percepción cuando terminó de sonar: ocupa un lugar en la memoria inmediata que le da su peso en la percepción melódica y establece su relación interválica con lo que lo precede y sucede y con los elementos destacados de los gestos melódicos cercanos. Esta dimensión del presente, un tiempo que incluye un poquito del pasado reciente y un poquito del futuro inmediato, es fundamental en la percepción de la continuidad sonora y de la variación que constituye la melodía. El timbre, resultado de la mezcla de los componentes de los sonidos percibidos tanto en la simultaneidad como

en la cercanía temporal, pasa a depender en gran medida de los espacios sonoros involucrados. La armonía, tal como lo planteó la escuela espectralista, se vuelve un componente del timbre, y el timbre un condicionante de la armonía. El oído percibe a la vez los sonidos individuales por lo que son y su suma como una globalidad. Las particulares relaciones que se establecen entre los componentes de cada sonido participan de la audición global.

1.1. El piano y el campanario

Con el piano en séptimos de tono y el campanario en cuartos de tono, los timbres parecen desarrollar un sostén importante, o mejor dicho una caída lenta o muy lenta que permite percibir cada sonido y superposición de sonidos con mucha precisión, durante un tiempo apreciable. Ambos instrumentos, como los próximos (gamelan y kalimbas), tienen un grado importante de inarmonicidad que enriquece la sensación tímbrica producida con la superposición de notas a distancias de séptimos de tono o de cuartos de tono. En algunos casos, podrá ocurrir que los componentes parciales inarmónicos de una nota estén reforzados por algún componente de otra nota, acentuando la fusión de los sonidos en la percepción, en particular con los armónicos 7, 11 y 13 de las notas del piano. También ocurrirán batimientos múltiples generando un buen grado de organicidad.

Como en los timbres del gamelan, los sonidos del piano y del campanario tienen un fuerte componente de ataque, con los transitorios generados por el choque del martillo y las cuerdas, o entre el badajo y la campana.

1.2. El gamelan

Los instrumentos del gamelan, metalófonos, gongs en cama y gongs suspendidos, se combinan de diversas maneras en las partes donde intervienen. La octava estirada del espacio sonoro (1240 ¢) genera un comportamiento muy orgánico entre los componentes acústicos de los instrumentos de los distintos registros.

<i>instrumentos</i>	<i>registro</i>
jegogan, ugal, trompong	grave
jublag, pemade, trompong, reyong	medio
penyacah, pemade, kantilan, reyong	agudo
kantilan, reyong	muy agudo

Tabla 4. Los registros de los instrumentos del gamelan

Además de los registros que cubren los instrumentos y las combinaciones que se pueden generar, se presentan diversas situaciones de uso de los subespacios *pengimbang* y *pengisep*. La superposición de las mismas notas en las dos afinaciones, la superposición de una nota en una afinación y su octava estirada (o dos octavas) en la otra, la sucesión inmediata de una nota en una afinación y en la otra, la sucesión de notas en una y la otra afinación, la repetición de un gesto melódico en una afinación y la otra, son algunas de las situaciones presentes en la obra.

La comparación de las notas equivalentes del jublag, el jegogan y el penyacah es elocuente: el espectrograma muestra la presencia de una banda de frecuencia ancha alrededor de la fundamental de la nota, correspondiente a la variación amplia de la vibración, así como parciales inarmónicos agudos destacados (últimas líneas de la Tabla 5).

jublag				jegogan				penyacah			
3 pb		3 pg		3 pb		3 pg		3 pb		3 pg	
Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB
320	-29	314	-27,1	155	-27	150	-25	653	-24	646	-26,9
[302-344]				[133-174]		[127-167]		[609-686]		[604-678]	
639	-65,7	628	-64,1	312	-75,8	300	-76,1	1305	-62,9	1292	-69,8
		941	-63	469	-73,6	451	-70,6	1774	-55,5		
								[1679-1819]			
1672	-57,8			850	-68,1	816	-77,8	3418	-66,1	3386	-69,9
1686	-47,8	1691	-43								

Tabla 5. Comparación de las notas 3, 3 y 3 del jegogan, el jublag y el penyacah, pengimbang y pengisep.

Los espectrogramas¹³ muestran la masa de ruido grave (alrededor de 40 Hz) que corresponde al ataque del sonido (golpe del mazo de fieltro blando sobre la lámina de los instrumentos), una banda de cierto ancho alrededor de la fundamental, producto de la vibración inestable del metal, y dos o tres parciales superiores, muy cerca de la armonicidad, de poca amplitud. La poca presencia de los componentes superiores y el ancho de banda de la fundamental contribuyen a dejar todo el peso perceptivo en esa fundamental cuya inestabilidad corresponde o equivale a, por ejemplo, el vibrato que produce un cordófono en una nota mantenida.

La suma de las notas pengimbang y pengisep genera un batimiento rápido (6 a 9 Hz) que participa de la inestabilidad de la fundamental y contribuye a darle una sensación orgánica. La sucesión de las mismas genera, de alguna manera, una ampliación

¹³ Los espectrogramas fueron producidos con el software Audacity, con ventana Hanning de 16384 muestras. Los valores indicados son los valores analizados por el mismo software.

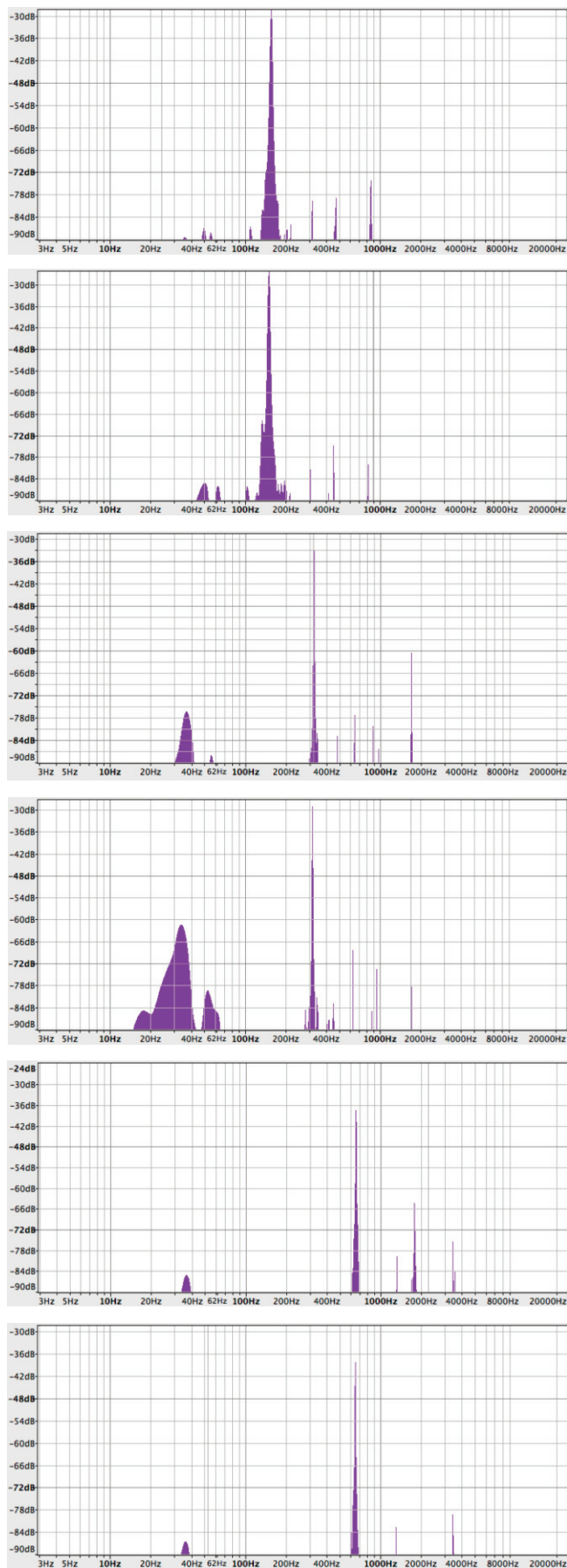


Fig. 24. Espectrogramas de las notas 3̣, 3 y 3̇, pengimbang y pengisep, del jegogan, el jublag y el penyahah, en este orden de arriba para abajo.

de la inestabilidad que no se percibe como intervalo, sino como parte del comportamiento de este espacio sonoro y de estos instrumentos. En otros términos, se diluye la percepción de alturas precisamente definidas y se desplaza la atención a otra característica de estos sonidos: su sensación orgánica.

1.3. Las kalimbas

El caso de las kalimbas contrasta con los otros instrumentos: los sonidos de las kalimbas sin ruidores son muy breves, su percepción se apoya exclusivamente sobre su ataque, ya que prácticamente carecen de sostén. En las kalimbas con ruido, se diluye el sonido de las lengüetas en el agregado de ruido que producen las placas de metal vibrantes al sonar las notas. El sonido se resume entonces al breve lapso del ataque, con prácticamente un solo componente a percibir.

kalimba hepta	
3	
Hz	dB
320	- 46,8
[300-334]	
2146	-89,4

Tabla 6: Componentes de la nota 3 de la kalimba equiheptatónica.

A los 0,7 s., la amplitud de la fundamental cayó a - 54,6 dB, el ancho de banda se redujo y ya no está el 2º componente; a 1 s., llega a - 57,7 dB. Y como se ve en los espectrogramas, no incluye ruido de transitorios de ataque, ya que la pulsación de las lengüetas no los genera.

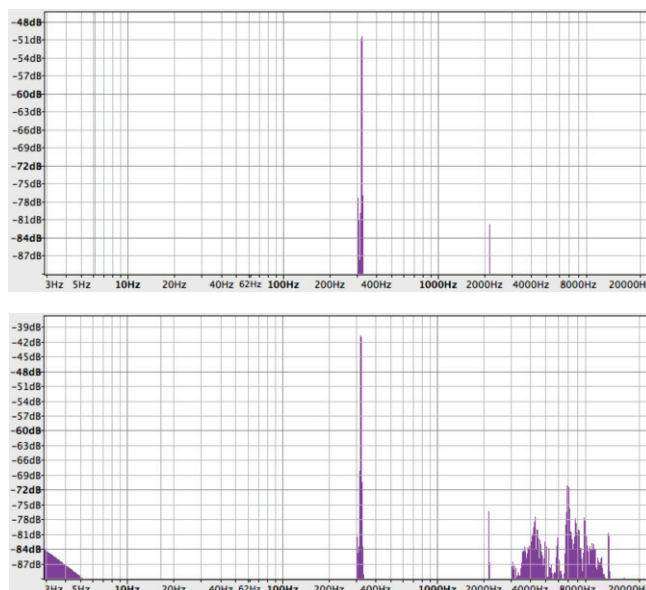


Fig. 25. Espectrogramas de las notas 3 de las kalimbas equiheptatónicas, sin y con ruido.

2. Campo armónico: la batalla por el sonido

El concepto armónico se desarrolla en la Antigüedad griega como teoría de la entonación, definición de las formas de afinar las notas en uso. Con el nacimiento del sistema tonal occidental, su sentido cambia para designar el manejo de la superposición de notas, ya pensadas no como participes de una melodía, sino como miembros de acordes, representantes de la verticalidad sonora, o simultaneidad. La armonía clásica es entonces la codificación de como se pueden suceder en el tiempo los acordes, estructurados a partir de las funciones de la tónica, la dominante y los otros grados de la escala, y de la alternancia de consonancia y disonancia, definidas a partir de la resonancia. Con el fin del sistema tonal, la armonía conserva su estatuto de ordenamiento temporal de los acordes, ya no para predecir qué puede ocurrir, sino para describir qué ocurre. La progresión deja de responder a funciones preestablecidas, o al proceso tensión-reposo, aunque sigue dependiente del tiempo o de la relación de sucesión entre acordes. El proceso parece ser el punto común de las armonías clásica y moderna.

El concepto de campo armónico describe las partes del espacio sonoro que definirán los límites de la armonía concreta desarrollada en la obra musical: un campo armónico es el conjunto de alturas o, según el caso, de clases de altura, de intervalos o de clases de intervalos, que se usan para generar sensación de superposición de alturas, total o parcial, en otros términos, para componer acordes. Los acordes que forman el campo armónico podrán aparecer enteros, fragmentarios, o contruidos en sucesión temporal, como en el arpeggio, sin dejar de cumplir su papel. El campo armónico puede incluir asociaciones entre alturas, clases de alturas, intervalos o clases de intervalos, así como comportamientos, procesos temporales y otras condiciones generativas o de uso. La selección de alturas que compone el campo armónico puede ser arbitraria o fundada en un criterio, un método o un principio organizativo.

El campo armónico es realizado aunque no hayan sido utilizados todos los elementos constitutivos del mismo. Es independiente de los eventuales procesos temporales por los cuales se presentan fragmentos y totalidades del campo: es la suma de todos sus

fragmentos. No excluye los procesos temporales, cada campo armónico puede incluir uno o varios comportamientos temporales entre sus características.

Se puede diferenciar una armonía funcional (donde los miembros del conjunto cumplen una función establecida) y una armonía de estado (donde los miembros del conjunto marcan un estado del campo y no una función). La función implica un ordenamiento de las alturas o clases de altura según una escala jerarquizada, que puede también definir unos intervalos privilegiados que serán los generadores de acordes, o alturas de más importancia que otras, como en el ejemplo tonal. El estado simplemente aúna los componentes y permite usarlos sin pasar por un proceso codificado.

El campo armónico no implica una relación jerarquizada, ni un orden de aparición, ni una secuencialidad preestablecida, aunque los puede incluir. Típicamente la secuencialidad de una armonía funcional ordena la aparición de ciertas funciones entre las alturas o clases de altura involucradas, definiendo inicios, finales, articulaciones discursivas o cadencias. Frente a una armonía de proceso, que define una serie de pasos necesarios, existirá una armonía de estado, estática, en la cual el campo armónico es como un paisaje a explorar, descubrir sus rincones, construir una infinidad de momentos propios y específicos, como una escultura sonora a construir. Se manifiesta entonces como la materia para esculpir, la forma que le da espesor al sonido y al tiempo. Se puede entender como esa dimensión de profundidad que Giacinto Scelsi daba como tercer atributo del sonido, al lado de la altura y la duración¹⁴.

Esto no elimina la dimensión temporal, inherente a la música. El carácter estático utiliza el tiempo para la contemplación de la escultura sonora, para la exploración del bosque de notas, para el viaje en el laberinto armónico.

¹⁴ Cf. Giacinto Scelsi: *Son et musique* (1953-1954), pub. 1981, Luciano Martinis, ed., Roma, Le parole gelate; republicado en *Les anges sont ailleurs*, antología y edición: Sharon Kanach, Ed. Actes Sud, Arles, Francia, 2006, pp. 125-140.

3. Los campos armónicos de *fragments...*

Cada espacio sonoro implica campos armónicos propios. La multiplicidad de espacios sonoros que presenta *fragments...* implica la coexistencia de campos armónicos específicos. Podrían ser independientes uno del otro, o establecidos a partir de alguna relación, tanto en su definición como en su uso concreto en la obra.

El espacio sonoro indeterminado no define campos armónicos, aunque en varios de sus momentos, se aplicaron procesos armónicos al material grabado y transformado, como se verá en el capítulo II.5.

3.1. Campo armónico en cuartos de tono

La construcción armónica se desarrolla a partir de un gran acorde integral en cuartos de tono.

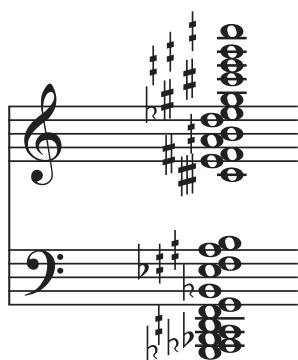


Fig. 26. Acorde integral en cuartos de tono.

Este acorde está constituido por las 24 clases de altura del espacio sonoro en cuartos de tono, repartidas en posiciones fijas sobre seis octavas (sol \flat 1 - do \sharp 7) y despojadas de la función de clase de altura. Este acorde integral supera las posibilidades exclusivas de cualquiera de los instrumentos, pero es realizable entre varios de ellos. En las partes electroacústicas, así como en la pieza derivada *lancinante silencio*, el acorde se realiza con el sonido grabado y transpuesto de un cuenco tibetano frotado en forma tradicional.

De este acorde derivan dos acordes complementarios, uno cromático y el otro con las notas específicas al espacio de cuartos de tono con respecto al espacio de semitonos.

El acorde cromático se utiliza en la pieza electroacústica derivada *infinito efímero*, también a partir del cuenco tibetano citado, y el acorde ultracromático en la parte electroacústica del fragmento *15. envol*, pp. 110-112, *Ultra*.

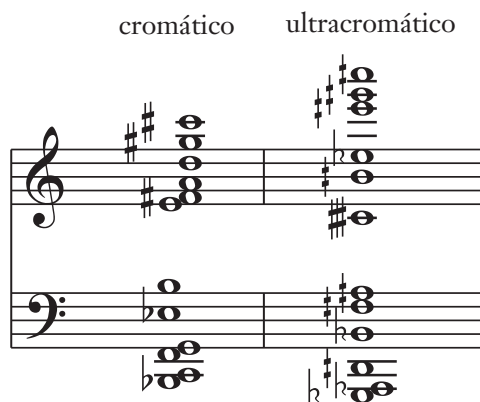


Fig. 27. Acordes cromático y ultracromático en cuartos de tono.

Varios acordes parciales derivan del acorde integral para adaptar el campo armónico a los límites de los instrumentos. Es el caso del campanario virtual en cuartos de tono y de la guitarra con *scordatura* en cuartos de tono. Los otros instrumentos son en general monódicos o limitados a dos notas simultáneas.

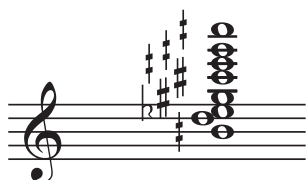


Fig. 28. Acorde del campanario.



Fig. 29. Acorde de la guitarra.

Se generaron las siguientes combinaciones, en función de los límites de la guitarra, acordes de 4 y 5 notas (y cuerdas).



Fig. 30. Acordes posibles en la guitarra.

Para las pausas poéticas identificadas como R1, suerte de estribillos que interrumpen la narración del texto, se determinaron acordes de ocho notas, todas pertenecientes al acorde integral, destinados a ser utilizados por los instrumentos reales, en los fragmentos ya realizados o en los fragmentos futuros del *laberinto*. Los doce acordes son complementarios: de a tres, constituyen el acorde integral (1 a 3, 4 a 6, 7 a 9, 10 a 12, en la figura 31). Los posibles estribillos R1 son once, el doceavo acorde (n° 4) se usará para la penúltima parte del texto, *la caída*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
II	V	IX	chûte	I	VI	XI	IV	X	VIII	III	VII

Fig. 31. Acordes R1.

Un acorde se usa en cada parte R1, según diferentes métodos de construir la música: un contrapunto entre los instrumentos reales que se reparten las notas del acorde, fragmentos del acorde utilizados en forma vertical, etc. En los fragmentos realizados, aparecen los siguientes acordes: en 4. *R1-I*, el acorde 5; en 10. *R1-II*, el acorde 1.

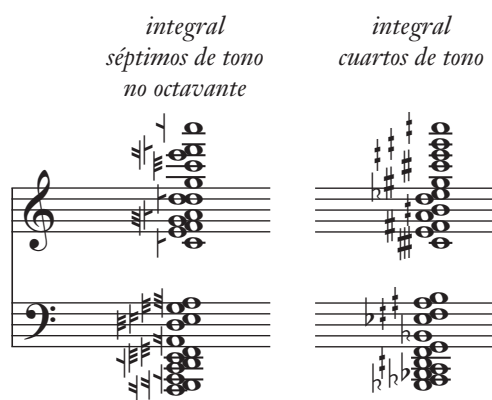
3.2. Campo armónico en séptimos de tono

El acorde integral se adapta al espacio en séptimos de tono no octavante.



Fig. 32. Acorde integral adaptado en séptimos de tono, no octavante.

El proceso de adaptación implica buscar las notas disponibles en el espacio no octavante más cercanas a las notas originales del acorde integral. Algunas notas quedan idénticas (los tonos enteros disponibles en el espacio no octavante), las otras se desplazan para arriba o para abajo según la figura 33:



adaptación de las notas



(sigue)

aproximadas

+ 1/7 t.	$\frac{6}{7} > \frac{3}{4}$ # $\frac{6}{7} > \frac{1}{4}$ $\frac{1}{7} < \frac{1}{4}$	$\frac{4}{7} > \frac{1}{2}$ (#)	$\frac{2}{7} < \frac{1}{4}$ # $\frac{2}{7} < \frac{3}{4}$ $\frac{5}{7} > \frac{3}{4}$	$\frac{3}{7} < \frac{1}{2}$ (#)	$\frac{1}{7} - \frac{1}{4} = -\frac{3}{28}$	$\frac{4}{7} < \frac{3}{4}$
+ 28,57 e	+ 21,43 e	+ 14,28 e	- 7,14 e	- 14,28 e	- 21,43 e	- 35,71 e

Fig. 33. Proceso de adaptación del acorde integral al espacio no octavante.

Otra adaptación se hace con el espacio complementario, a partir del mismo principio. En la figura 34 se muestra el proceso de adaptación del acorde integral al espacio complementario.

integral séptimos de tono complementario *integral cuartos de tono*

adaptación de las notas

idéntica *arbitraria*

$\frac{1}{7} + \frac{1}{4} = \frac{11}{28}$
- 78,57 e

(sigue)

aproximadas

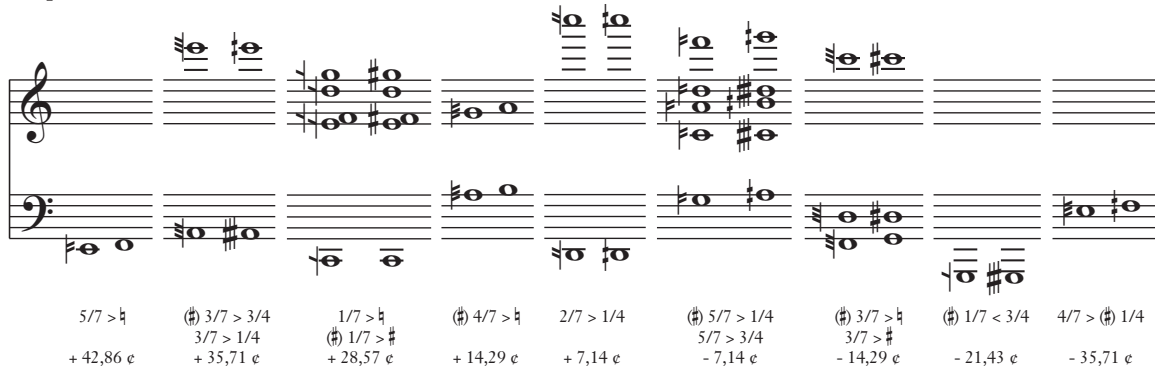


Fig. 34. Proceso de adaptación del acorde integral al espacio complementario.

Una tercera adaptación se produce para generar un acorde «equivalente»: se extrapola del acorde integral un acorde cuya repartición corresponde al lugar de cada nota en las octavas (clases de altura y registro en cuartos de tono) y su equivalente (grado, posición de las alturas en el espacio no octavante en séptimos de tono y repartición en la sucesión de «no octavas», ámbitos o intervalos de repetición del espacio). La primera decisión es la correlación entre los 24 grados del original en cuartos de tono y los 21 grados del espacio no octavante, y luego la transposición de los mismos en los ámbitos equivalentes de ese espacio. Para eso, se eliminan las posiciones de las notas 8, 16 y 24, como lo muestra la siguiente figura. En este caso, la adaptación no busca la cercanía de las alturas disponibles, sino la equivalencia de grado entre los espacios sonoros.

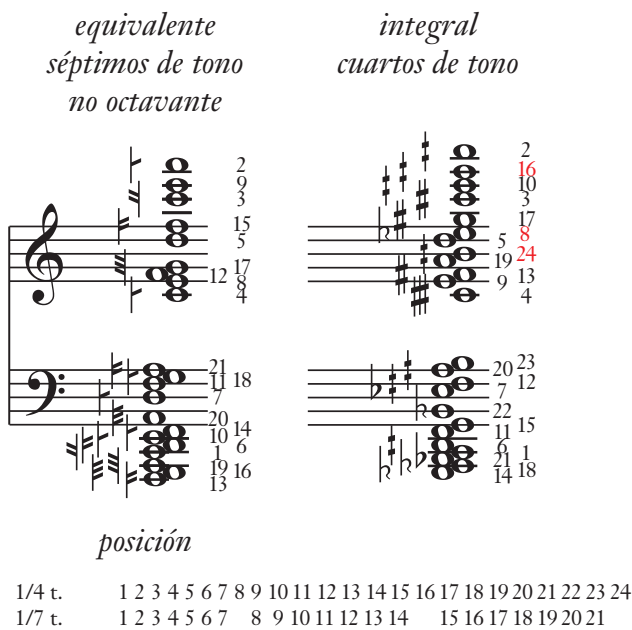


Fig. 35. Proceso de generación del acorde *equivalente*.

3.3. Campo armónico del gamelan virtual

El mismo proceso de adaptación se aplica al espacio sonoro del gamelan para generar el campo armónico del ensamble virtual. De entrada aparecen dos diferencias importantes con el caso del espacio no octavante del piano en séptimos de tono: el ámbito disponible en el gamelan no cubre la totalidad del ámbito del campo armónico original, y el comportamiento del espacio sonoro abre a variantes que funcionan en cada subespacio *pengimbang* y *pengisep*. La primera diferencia tiene como consecuencia la eliminación de algunas notas del acorde del gamelan. La segunda se refiere a la posibilidad, según los instrumentos del gamelan que se usen, de afinar el acorde en la variante *pengimbang*, en la variante *pengisep*, o una mezcla de las dos variantes (algunas notas en cada variante), hasta la suma de las dos (todas las notas en las dos variantes).

En la figura 36, los acordes principales adaptados del acorde integral.

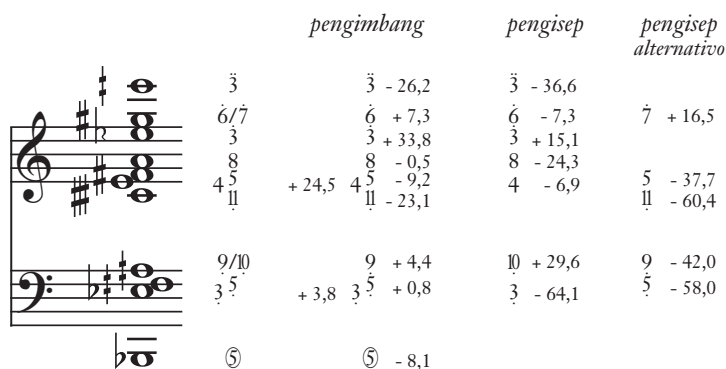


Fig. 36. Acordes del gamelan adaptados del acorde integral.

También se genera un acorde integral, sobre el mismo principio que el acorde integral en cuartos de tono: una sola ocurrencia de cada clase de altura del espacio, en una repartición fija en la extensión disponible en el conjunto de instrumentos.

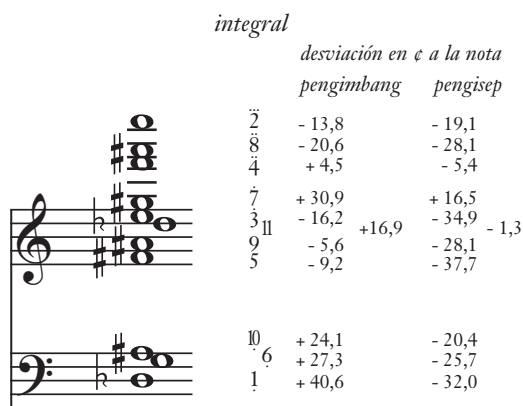


Fig. 37. Acorde integral del gamelan.

Estos acordes se van a repartir entre los instrumentos del gamelan, según sus disponibilidades de notas. Algunas notas son alcanzables por varios instrumentos del gamelan y permiten entonces un juego tímbrico también.

<i>acordes</i>	<i>pengimbang</i>	<i>pengisep</i>	<i>pengisep alternativo</i>	<i>integral</i>
Jublag	4 5 8	4 8	5	5 9 11
Jegogan	3̣ 5̣ 9̣ 11̣	3̣ 10̣	5̣ 9̣ 11̣	1̣ 6̣ 10̣
Penyacah	3̣ 6̣	3̣ 6̣	7̣	3̣ 7̣
Gong Wadon ⑤		-	-	-
Gong Lanang	-	-	-	-
Kempur	-	-	-	-
Klentong	8	-	-	-
Kantilan	3̣	3̣	-	4̣ 8̣ 2̣
Pemade	4 5 8 3̣ 6̣	4 8 3̣ 6̣	5 7̣	5 9 11 3̣ 7̣
Ugal	5̣ 9̣ 11̣	-	-	6̣ 10̣
Trompong	11̣ 4 5	-	-	10̣ 5
Reyong	8 3̣ 6̣	-	-	9 11 3̣ 7̣ 4̣

Tabla 7. Repartición global de las notas de acorde en el gamelan

3.4. Campos armónicos de las kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas

Basado en el mismo principio, se adapta un acorde al espacio equipentatónico. La parte grave del acorde de referencia queda excluida por el registro de las kalimbas.



Fig. 38. Acorde adaptado equipentatónico.

La dimensión macrointerválica (de intervalo básico superior al semitono) se evidencia por las desviaciones al acorde integral en cuartos de tono globalmente más grandes que

las observadas en los otros campos armónicos. La «escasez» de notas para adaptar genera desviaciones de hasta 80 cents.

De la misma manera, se adapta un acorde al espacio equiheptatónico, con los mismos síntomas que en el acorde equipentatónico: ausencia de graves y desviaciones grandes de las notas del acorde adaptado.

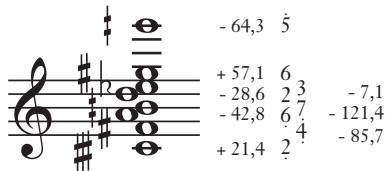


Fig. 39. Acorde adaptado equiheptatónico.

En este caso, no se generó un acorde integral propio a las kalimbas.

En la figura 40, todos los campos armónicos se muestran sobre la representación de los espacios sonoros, con sus proximidades, variedades y particularidades.

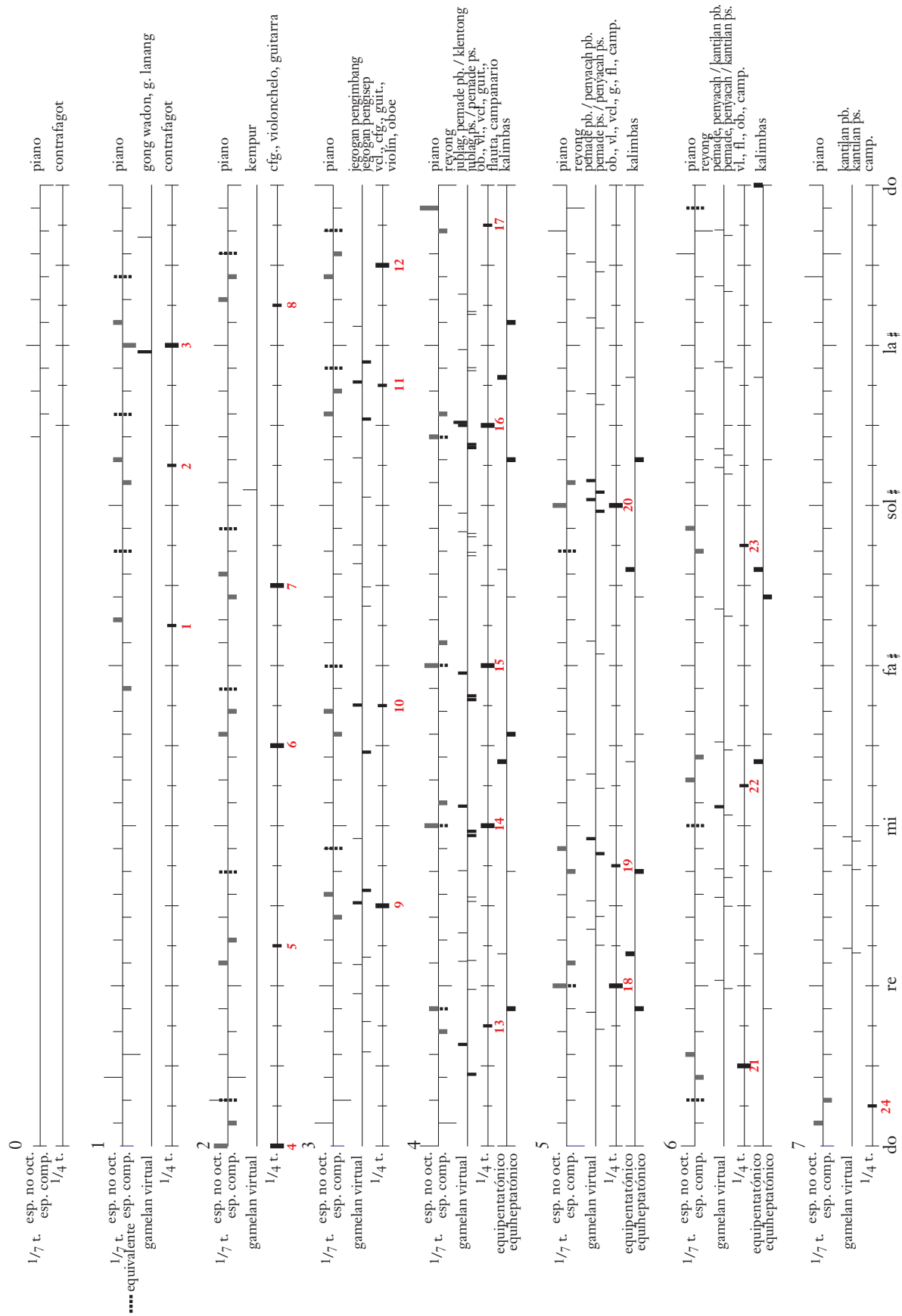


Fig. 40. Representación gráfica de los campos armónicos.

4. La realización armónica en *fragments...*, construcción y deconstrucción

La exploración de los campos armónicos de *fragments...* pasa por la diversidad instrumental y tímbrica, así como por un proceso de alternancia, de yuxtaposición, de transición y de superposición entre campos, y por la aparición de interpolaciones de elementos extraños a los campos armónicos, que por su brevedad o su carácter contrastante no generan nuevos campos, o los genera en forma efímera, y por momento hunde el campo armónico en una masa sonora externa, *cluster*, flujo contrapúntico o diferencial dinámico importante.

El primer fragmento es prácticamente monódico: las superposiciones del violonchelo y del campanario virtual duplican las notas de la melodía, sin entrar en los campos armónicos en cuartos de tono.

- Acorde en cuartos de tono en 2. *entrée*

En el fragmento 2. *entrée*, la construcción de acorde es progresiva a partir del oboe, grabado al inicio, y su transposición electrónica mediante la velocidad de lectura de la grabación. Las notas del acorde entran sucesivamente, manteniéndose y reforzándose, en el caso de las notas graves, con el contrafagot. Se construye primero el acorde cromático y luego entran ocho de las doce notas del acorde ultracromático, acercándose al acorde integral.

orden de entrada, 20 notas producidas por transposición de la nota inicial del oboe

● nota del oboe en vivo
● nota del contrafagot
● nota transpuesta electrónicamente

Fig. 41. Entradas sucesivas de las notas del acorde integral en cuartos de tono en 2. *entrée*.

Pero las entradas sucesivas, sumadas a duraciones diferentes de cada nota (debido a la transposición por velocidad de lectura), solamente permiten armados fragmentarios del acorde cromático y del acorde integral, que no llegan a sonar completos. Sobre esta construcción acórdica repartida en el espacio físico por la espacialización octofónica, se agregan, luego del acorde cromático, sonidos de piedra y de ranas, sustituidos luego por sonajas grabadas, proyectados por un algoritmo randómico en los ocho parlantes.



Fig. 42. Acordes parciales sucesivos en 2. *entrée*.

- Acordes en séptimos de tono en 3. *R2-I*

En el fragmento 3, los campos armónicos surgen de *clusters* que dejan resonando las notas del acorde producido, o se forman a partir de arpeggios.

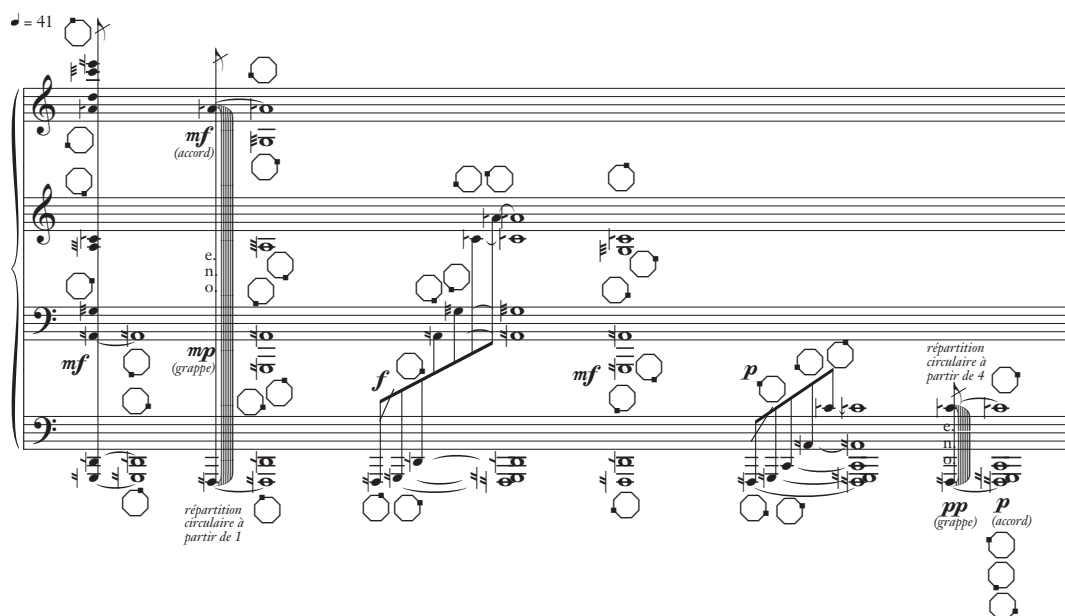


Fig. 43. Cluster derivando en acorde, en 3. *R2-I*.

Esta situación, en conjunto con un coro algorítmico generado a partir del texto de esta parte grabado por varias voces en castellano y en francés, produce una suerte de niebla sonora de la cual emerge la resonancia de un acorde fragmentario nacido del

acorde integral aproximado en el espacio sonoro en séptimos de tono no octavante. Se le suma, en un momento (pp. 14-15 de la partitura), la participación de los instrumentos reales (flauta, oboe, contrafagot, violín y violonchelo) con un total de tres notas pertenecientes al acorde cromático (re 5, fa # 4, do 2) pero también al acorde aproximado, por lo cual no sale de este último. El esquema siguiente muestra los acordes resultando de la resonancia y los acordes fugaces generados por los *clusters* y los arpeggios. El acorde fragmentario máximo suma siete notas.

acorde resonante

(p. 13) (p. 14) (p. 15)

acordes fugaces

arpeggios *ff*

● nota de instrumento real

acorde resonante

(p. 16)

acordes fugaces

arpeggios lentos

Fig. 44. Esculpido de acordes parciales no octavantes aproximados en 3. R2-I.

- Acordes en 4. R1-I y en 10. R1-II

El acorde n° 5 de la serie de acordes de ocho notas destinados a las secciones R1 (ver Fig. 31, p. 49) constituye la casi totalidad del material instrumental de este cuarto fragmento: ninguna nota exoacórdica se usa, fuera del *glissando* del violonchelo, de tres golpes de bongo (partitura p. 19) y las voces que recitan el texto, ni tampoco material electroacústico.

El tratamiento del acorde produce sucesivas superposiciones tímbricas a partir de los siete instrumentos utilizados (flauta, oboe, contrafagot, violín, violonchelo, guitarra y vibráfono), de los modos de toque de cada uno y sus sucesivos cambios, de los niveles dinámicos y su mezcla a lo largo del fragmento.

Del inicio a la aparición del texto, se desarrolla un contrapunto entre las notas del acorde y entre los instrumentos; entre los tres versos del texto, el acorde se presenta mantenido (con tremolo en la guitarra y con arco en el vibráfono) y completo, mientras los tres versos se dan sin acompañamiento. Cierra el fragmento con una vuelta al contrapunto inicial.

Fig. 45. Acorde R1 n° 5, aplicado en la primera página de 4. R1-I.

Como se ve, el único evento sonoro extraño al acorde es el *glissando* del violonchelo, yendo de una nota del acorde a otra. La figura 46 resume el tratamiento tímbrico del acorde.

4. R1-I

	<i>por orden de aparición</i>	<i>por instrumento</i>
	fl., vl.	fl. vl.
	ob., vl., vib., vcl. g., vcl., vib., vl., ob. g., vib., vl., ob.	ob. vl. vcl. vib. ob. vl. vcl. g. vib. ob. vl. g. vib.
	g., cfg., vcl., vl.	cfg. vl. vcl. g.
	cfg., g., vcl. cfg., vcl. cfg.	cfg. vcl. g. cfg. vcl. cfg.

- fl. *digitación alterna*
- ob. *digitación alterna*
- cfg.
- vl. *sul pont., tremolo, flautando, armónicos*
- vcl. *sul mezz. (medio de la cuerda vibrante), glissando, armónicos*
- g. *pizz a la Bartók, sul mezz., rozado, amplificado*
- vib. *con pedal de vibrato, sin pedal, arco, tremolo*

Fig. 46. Proceso tímbrico del acorde en 4. R1-I.

Mucha similitud ocurre en 10. R1-II, el segundo fragmento correspondiente a las secciones R1. Construido sobre el acorde nº 1 (ver Fig. 31, p. 49), el tratamiento empieza construyendo verticalmente, entre los instrumentos, el acorde, no siempre completo, y luego desarrollando un contrapunto vertical (casi homofónico y sin elementos exterior) entre los mismos.

Fig. 47. Acorde R1 nº 1, aplicado en la primera página de 10. R1-II.

El proceso detallado aparece en la próxima figura (Fig. 48). Los modos de toque introducen más ruido que en *4. R1-I: pizz. alla Bartók*, percusión de llaves en los aerófonos, notas asordinadas en la guitarra, y se le suman notas extrañas al acorde. En la p. 50 y luego en la p. 51 de la partitura, desaparecen los sonidos continuos: los aerófonos tocan percusión de llaves, las cuerdas *pizzicato* y el vibráfono alterna su nota con y sin vibrato, de manera que el acorde se resume a ataques sin prácticamente duración.

1 2 3 4

fl. vl. fl. vl. vl. — fl. —————

ob. fl. vl. fl. fl. † fl. —————

vl., vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib.

g. ob. ob. ob. g. ————— g. ————— g. —————

vcl. g. vcl., g. g. vcl. g. g.

g. g. g. g. g. g. g. g.

vcl. vcl. vcl. —————

cfg. —————

5 6 7 8-9 10 11-12

fl. ————— fl. *juego polifónico fuera del acorde* fl. fl. —————

ob. ————— ob. *vib. & vib. juego fuera del acorde* ob. ob. —————

vib. vib. vl. vl. †

vl. ————— vl. *la guitarra conserva 4 notas del acorde* vl. & vib. juego fuera del acorde

g. g. g. g. g. †

g. g. g. g. g. †

vcl. vcl. vcl. vcl. †

cfg. ————— cfg. vcl. vcl. †

13 14 15 16 17 18

ob. ————— fl. ————— / / fl. vl.

ob. ————— / ob. fl.

vib. ————— / vl., vib. vib.

g. & vl. conservan notas del acorde { fl., vl. & vib., juego fuera del acorde } g. ob.

vcl. ————— / vcl. g.

g. g. †

vcl. vcl. †

cfg. ————— cfg. †

/ notas exoacórdicas
 ~ tremolo
 — continuo

Fig. 48. Proceso tímbrico del acorde en *10. R1-II*.

Tanto en *4. R1-I* como en *10. R1-II*, no hay relación exclusiva entre las notas y los instrumentos, salvo la nota más grave, alcanzable solo por el contrafagot. El timbre se construye y se deconstruye a partir de las sumas y restas de los instrumentos en las notas y al nivel dinámico respectivo.

- Acordes de kalimbas en 5. *transition*

La parte principal de esta transición es llevada por el ensamble de kalimbas equiheptatónicas, en cuatro voces. El acorde equiheptatónico es esculpido a partir de *clusters*, progresivamente desde un *cluster* completo de las tres octavas del ensamble. Va emergiendo el acorde primero como límites del cluster: el *cluster* grande se transforma en varios *clusters* chicos limitándose a unas notas del acorde. De esos límites van apareciendo notas individualizadas que empiezan a formar el acorde mismo.

Como lo muestra el esquema de la figura 49, las notas extrañas al acorde coexisten con el mismo hasta prácticamente la aparición final del acorde depurado de los elementos extraños, en el compás 29.

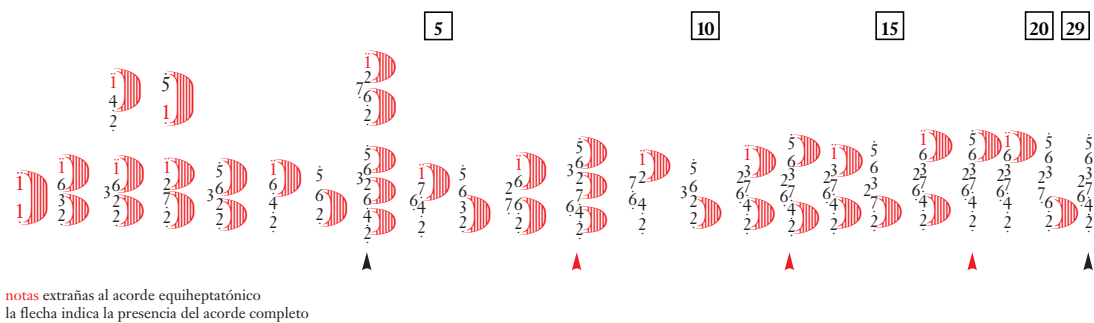


Fig. 49. Aparición progresiva del acorde equiheptatónico en 5. *Transition*.

La presencia de sonidos mantenidos en los tres aerófonos contrasta con los sonidos breves de las kalimbas. Aparecen después de la formación del acorde de kalimbas, en el compás 30. Los aerófonos utilizan exclusivamente notas del acorde integral agrupadas de a tres, en prácticamente el mismo orden en las dos intervenciones, en un momento en el cual las kalimbas no conforman más el acorde y se dedican a un juego contrapuntico entre sí.

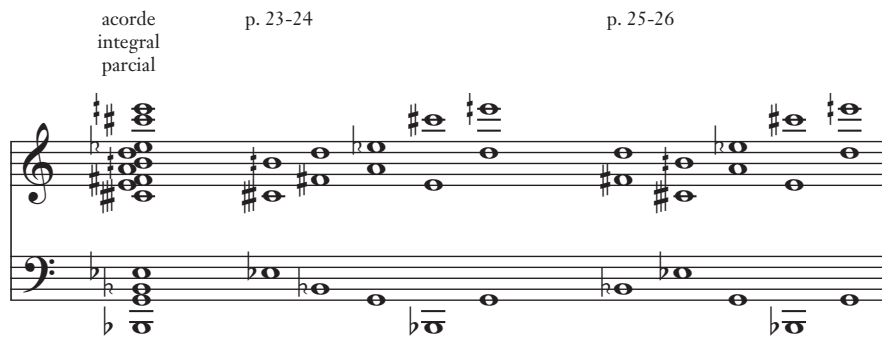


Fig. 50. Construcción del acorde en cuartos de tono en 5. *Transition*.

- Piano y acordes de gamelan en 6. I.1.

Con 6.I.1., empieza la narración central del texto. El piano desarrolla una polimelodía a partir de las células mencionadas en el capítulo I.4.2 (p. 29 del presente volumen). Más que un contrapunto, son de una a cuatro voces independientes, sin que constituyan acordes. También es el primer uso de la rítmica basada en proporciones de ϕ , el número áureo, que determina en esa y otras partes de la obra el intervalo temporal entre los ataques de los sucesivos eventos sonoros. Las proporciones utilizadas son las de la tabla 8, construidas como potencias de ϕ , que constituyen una secuencia de Fibonacci:

proporción	valor	notación	
		nota	silencio
$1/\phi^4$	0,145898		
$1/\phi^3$	0,236068		
$1/\phi^2$	0,381966		
$1/\phi$	0,618034		
1	1		
ϕ	1,618034		
ϕ^2	2,618034		
ϕ^3	4,236068		

Tabla 8. Proporciones de ϕ y su notación

Al piano virtual se superponen elementos de ruido: una parte electroacústica, generada a partir de la grabación del aplastamiento de una botella de plástico, estirada en el tiempo, y la rotura lenta de una hoja de papel por seis músicos.

Al final de este fragmento, entra, por primera vez, el gamelan virtual, con una sucesión de tres acordes.

acorde pengimbang		1º, p. 32		2º, p. 32		3º, p. 32	
usados en pengisep		pb.	ps.	pb.	ps.	pb.	ps.
3̣	-26,2	3̣	-36,6	3̣	3̣	3̣	3̣
6̣	+7,3	6̣	-7,3	6̣	6̣	6̣	6̣
3̣	+33,8	3̣	+15,1	3̣	3̣	3̣	3̣
8̣	-0,5	8̣	-24,3	8̣	8̣	8̣	8̣
5̣	-9,2	5̣	-37,7	5̣	5̣	5̣	5̣
4̣	+24,5	4̣	-6,9	4̣	4̣	4̣	4̣
11̣	-23,1	11̣	-60,4	11̣	11̣	11̣	11̣
9̣	+4,4	9̣	-42,0	9̣	9̣	9̣	9̣
5̣	+0,8	5̣	-58,0	5̣	5̣	5̣	5̣
3̣	+3,8	3̣	-64,1	3̣	3̣	3̣	3̣
5̣	-8,1	5̣		5̣		5̣	

desviaciones en ϵ del acorde integral (1/4 t.)

Fig. 51. Acordes del gamelan en 6.I.1.

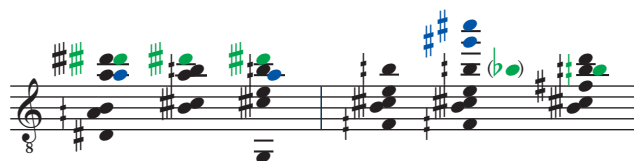
Las tres instancias presentan el acorde adaptado *pengimbang*, pero usado tanto con los instrumentos *pengimbang* como *pengisep*. Los tres acordes presentan un *decrescendo* entre sí, así como una disminución progresiva de los instrumentos y de las notas repetidas entre instrumentos, modificando así el timbre obtenido, como lo muestra la figura 52. Esta transformación enlentece el batimiento y disminuye la resonancia del acorde.

1º, p. 32 <i>pb. ps.</i>	2º, p. 32 <i>pb. ps.</i>	3º, p. 32 <i>pb. ps.</i>
kantilan I, reyong 3̣ 3̣ kantilan II	kantilan I 3̣ 3̣ kantilan II	kantilan I 3̣ 3̣ kantilan II
penyacah I, pemade I, reyong 6̣ 6̣ penyacah II, pemade II	reyong 6̣ 6̣ penyacah II, pemade II	pemade I 6̣ 6̣ pemade II
penyacah I, pemade I, reyong 3̣ 3̣ penyacah II, pemade II	penyacah I 3̣ 3̣ penyacah II	penyacah I 3̣ 3̣ penyacah II
jublag I, pemade I, reyong 8 8 jublag II, pemade II	reyong 8	reyong 8
jublag I, pemade I, trompong 5 5 jublag II, pemade II	jublag I, pemade I, trompong 5 5 jublag II, pemade II	pemade I 5 5 pemade II
jublag I, trompong 4 4 jublag II	jublag I 4 4 jublag II	jublag I 4 4 jublag II
jegogan I, ugal, trompong 11 11 jegogan II	ugal, trompong 11	trompong 11
jegogan I, ugal 9 9 jegogan II	jegogan I 9 9 jegogan II	ugal 9
jegogan I, ugal 5 5 jegogan II	ugal 5	jegogan I 5 5 jegogan II
jegogan I 3̣ 3̣ jegogan II	jegogan I 3̣ 3̣ jegogan II	jegogan I 3̣ 3̣ jegogan II
gong wadon 5	gong wadon 5	gong wadon 5

Fig. 52. Desarrollo tímbrico del acorde del gamelan en 6.I.1.

- Acordes en 7. I.2

En 7.I.2, sobre un fondo algorítmico aleatorio electroacústico, así como la voz, intervienen la guitarra, el vibráfono y percusión, y el campanario virtual. La guitarra desarrolla una monodia interrumpida dos veces por una serie de acordes, parte del acorde integral, según los límites de la guitarra, a los cuales se suman o duplican notas del vibráfono y del campanario virtual. En la figura 53 aparece el proceso armónico.



● vibráfono () exocórdico
● campanario
● guitarra

Fig. 53. Acordes en 7.I.2.

- Algoritmo de kalimbas en 8.I.3

El fragmento 8.I.3 se conforma con el ensamble de kalimbas equipentatónicas en polimelodía algorítmica, sin intervención del proceso armónico. Termina con una breve intervención de violín y guitarra con un algoritmo electroacústico.

- Acorde final en 9. I.4

Con un proceso parecido al anterior, pero con el gamelan, este fragmento termina con un acorde mantenido de los instrumentos reales, acorde integral parcial tal como lo muestra la figura 54.



Fig. 54. Acorde integral parcial de los instrumentos reales en 9.I.4.

- Acordes en 11. R2-II

Al contrario de los fragmentos 8 y 9, 11.R2-II está construido esencialmente alrededor de los campos armónicos. Involucra el gamelan, el piano en séptimos de tono y el campanario en cuartos de tono.

Varios aspectos de su comportamiento armónico son de destacar. Inicia con la alternancia entre el acorde *pengimbang* y el acorde *pengisep*, con intervenciones fragmentarias del acorde aproximado no octavante del piano. Luego el acorde *pengimbang* es extrapolado a los instrumentos *pengisep*: sus notas son tocadas por ambas series de instrumentos. Los acordes fragmentarios van ampliándose hasta llegar al acorde completo (piano y campanario) y al acorde integral del gamelan.

La gran movilidad armónica de este fragmento acompaña el coro algorítmico de las voces repartidas entre los ocho parlantes del sistema de reproducción y la melodía con contrapunto homofónico producida por el gamelan. Los acordes no dejan prácticamente lugar a notas exoacórdicas.

A continuación, la figura 55 presenta el proceso armónico del fragmento.

	1-2	3		4-5		6							
<i>acorde</i>	<i>pb.</i>	<i>ps.</i>	<i>pb.</i>	<i>ps.</i>	<i>pb.</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>	<i>ps.</i>	<i>pb.+</i>	<i>fr.pb.+</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>	<i>fr.pb.+</i>	<i>pb.+</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>
kantilan	3̣	(3̣)	3̣	(3̣)	3̣		3̣	3̣(3̣)	3̣(3̣)			3̣(3̣)	
reyong	8		8		8								
penyacah	6̣	(6̣)	6̣	(6̣)	3̣		6̣	6̣(6̣)	7̣(7̣)			7̣(7̣)	
pemade	6̣8	(6̣8)	6̣8	(6̣8)	8		6̣8	6̣(6̣)	3̣(3̣)		3̣(3̣)	3̣(3̣)	
jublag	85	(8)	85	(8)	5		4	8(8)	5(5)			5(5)	
trompong	5		5		5			5			II	II	
ugal	9		9		II						9	9	
jegogan	93̣	(3̣)	93̣	(3̣)	II		3̣	9(II)			3̣(3̣)	3̣(3̣)	
gongs											7̣ 8	7̣ 8	
<i>notas ausentes</i>	3̣4̣II	(3̣4̣)0	3̣4̣II	(3̣4̣)0	6̣4̣9		3̣10	3̣4̣9	6̣84̣II		3̣6̣3̣8	6̣84̣	
	5̣5̣		5̣5̣		5̣3̣5̣		5̣3̣5̣	9̣5̣3̣5̣			5̣4̣5̣5̣	5̣5̣	

	7ss	9	10	11	12-13	14	17
<i>acorde</i>		<i>fr.1/7 eq.</i>	<i>fr.1/4</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>	<i>fr.1/4</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>	<i>fr.1/4</i>
gamelan	<i>melodía con contrapunto homofónico...</i>						

	18	21	24	25	26	30
<i>acorde</i>	<i>fr.1/4.</i>	<i>ps.</i>	<i>fr.1/4.</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>	<i>fr.1/4.</i>	<i>fr.1/7 eq.</i>
gamelan	<i>... melodía con contrapunto homofónico...</i>					
kantilan	(3̣)				8̣(2̣)	
reyong					4̣9	
penyacah	(6̣3̣)				3̣(3̣)	
pemade	(6̣3̣8̣4̣)				II(7̣)	
jublag	(84)				5(5)	
trompong					II	
ugal					6	
jegogan	(II3̣)				I(1)	
gongs						

7 nota exo-acorde fr. acorde fragmentario
(3̣) nota pengisep (gamelan) + acorde sumado Pb/Ps

Fig. 55. Sucesión de acordes en 11.R2-II.

- 12.I.5.

El fragmento 12.I.5 desarrolla una monodia solapada entre el violín, el violonchelo y la guitarra con breves intervenciones electroacústicas y de percusión. Los campos armónicos no juegan un papel determinante en esta parte.

- Final de 13.I.6, acorde de cuencos, *Grand orgue*.

La pieza 13.I.6 reúne los conjuntos de kalimbas virtuales, tratando los dos espacios sonoros equipentatónico y equiheptatónico como si fueran uno solo: un contrapunto de tres voces pasando de un ensamble al otro, recorriendo los dos espacios sonoros, constituye la parte central, marcada por la discontinuidad sonora de las kalimbas. Sobre esta base, se suman violín y violonchelo, así como fragmentos electroacústicos, hasta terminar en un gran acorde electroacústico producido a partir de un cuenco tibetano grabado, bajo el nombre *Grand orgue*.

El acorde integral en cuartos de tono se arma a partir de la transposición del cuenco obtenida por cambio de velocidad de lectura del archivo grabado. Entran las transposiciones más graves, y progresivamente se expande en los agudos hasta concluir el acorde culminando en la superposición de las 24 alturas. El sonido más grave dura 1'48"00, que se completa a 2'22"00 repitiendo la parte estable del cuenco; el más agudo y más breve dura 2"38. Las figuras 56 y 57 dan cuenta del proceso de armado del acorde.

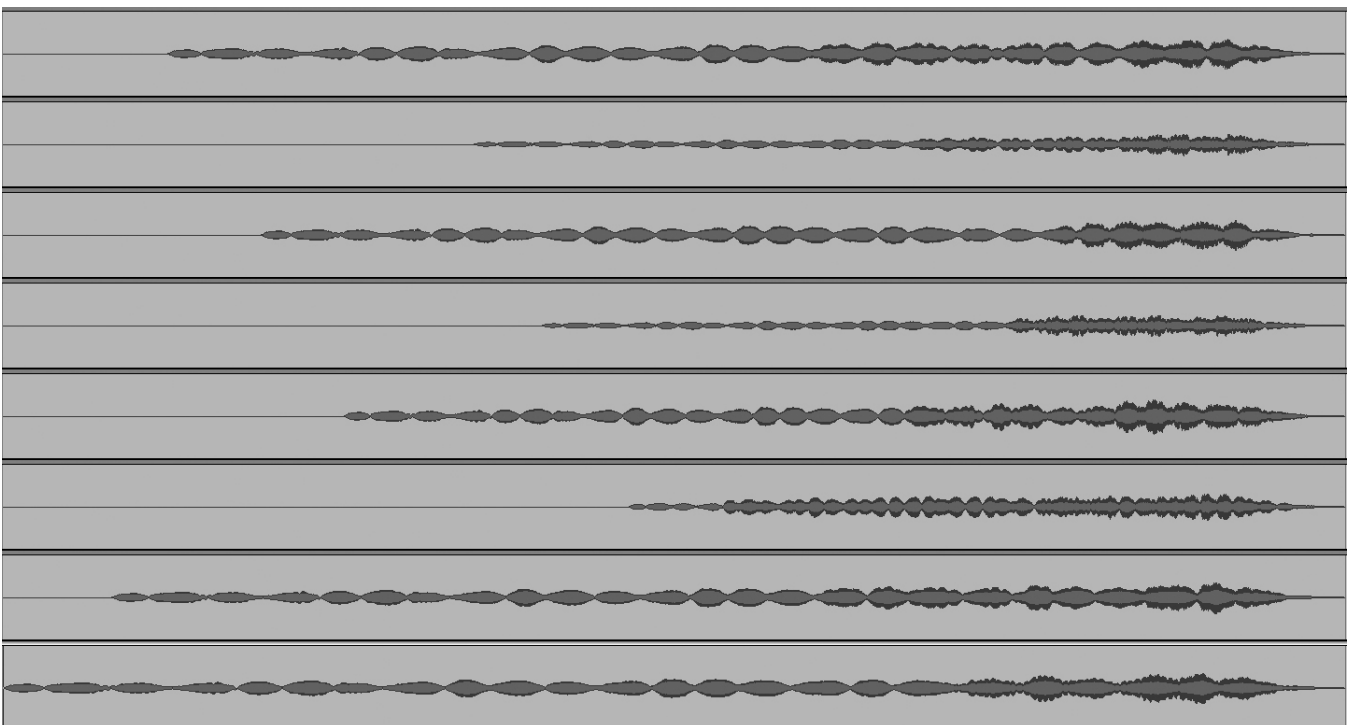


Fig. 56. El acorde de *Grand orgue*, en 13.I.6, repartido entre los ocho parlantes (forma de onda).

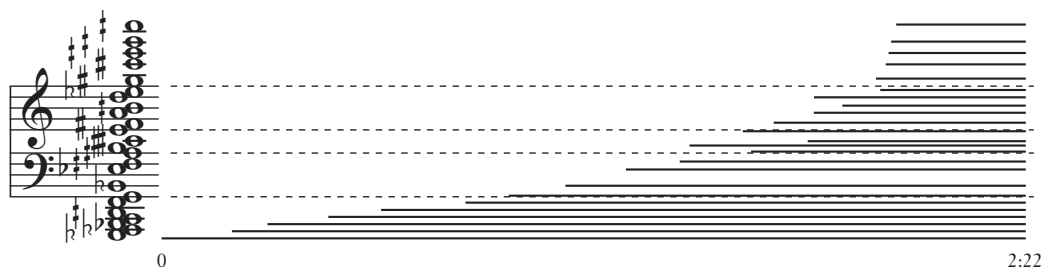


Fig. 57. Armado del acorde de cuencos en *Grand orgue*, en 13.I.6.

- Acordes de 14.I.7.

Este fragmento 14 se caracteriza por la adición de ruidos tocados en vivo con objetos: piedra (y gravas y arena), papel (arrugar, sacudir, romper, frotar, etc.) y tijera, seis ejecutantes. El piano toca gestos melódicos y células, a una y dos voces, con intervención de versiones fragmentarias del acorde integral aproximado que van creciendo en cantidad de notas sonando.



Fig. 58. Armado del acorde integral aproximado parcial en 14.I.7. Los números son compases.

- Acordes de 15. *envol*

Este fragmento 15. *envol* concluye los *fragments pour un labyrinthe de cendres*. Como la transición (fragmento 5), es puramente instrumental y electroacústica, no incluye texto. Presenta la más alta variedad de situaciones en cuanto a los campos armónicos.

La adaptabilidad aparece desde el inicio: el gesto de violín de la sección A (ver cap. I.4.2 y partitura p. 97) es retomado inmediatamente por el piano, sección B, aproximando las alturas al espacio de séptimos de tono no octavante.

El proceso armónico propiamente dicho arranca en la sección C, con la aparición de acordes extraños a los campos armónicos del piano, tres acordes sucesivos, el primero simultáneo, los dos otros desapareciendo de manera progresiva, nota por nota. Les

sucedo un acorde no octavante aproximado, construido progresivamente de manera que el acorde completo solo aparece en la resonancia.

p. 99 p. 100

● nota perteneciente al acorde no octavante aproximado
● nota perteneciente al acorde no octavante equivalente

Fig. 59. Armado de los acordes de piano en *15. envol*, sección C.

El piano se disuelve en las maracas, y luego aparecen, sección D y E, *clusters* de jublag (*pengimbang* y *pengisep*). La sección F se centra en el gamelan con la presencia sucesiva de todos los acordes: integral en los compases 4, 8 y 12, cada vez reforzado por más instrumentos, luego se diluye en los cc. 19 a 25, presentado melódicamente con notas extrañas que se insertan: [19] 6̣ [20] 59̣|| [21] 7̣6̣ [22] 2̣5̣ [23] 9̣|| [24] 3̣7̣4̣|| [25] 8̣2̣. En el c. 26, se expone horizontalmente el acorde *pengisep* alternativo (5̣9̣||5̣7̣), luego suena verticalmente en el c. 27. Una exposición horizontal del acorde *pengimbang* (3̣3̣8̣5̣||9̣5̣3̣6̣), y luego el acorde vertical *pengimbang* en c. 28, el *pengisep* en c. 29 y los dos simultáneos en c. 30, concluyen este recorrido en el gamelan.

	D (p. 102)	E	F c. 4	8	12	27	28	29	30	
			acorde	int.	int.	int.	ps. alt.	pb.	ps.	pb.+ps.
			kantilan	28	28(28)	284(284)		3	(3)	3(3)
			reyong	4	4	473 9		338		338
			penyacah	73	73(73)	73 95(73 95)	(7)	3	(63)	3(63)
			pemade	9	79(79)	79(79)	(75)	385	(6384)	385(6384)
jublag			jublag	5	5(5)	95(95)	(5)	85	(84)	85(84)
			trompong			5		5		5
			ugal	6	6	6		95		95
			jegogan	1	1(1)	61(61)	(95)	953	(3)	953(3)
			gongs					5		5

Fig. 60. Acordes de gamelan en *15. envol*, secciones D-E-F.

La sección F incorpora además una parte electroacústica, titulada *Nueces*, en la cual el sonido grabado de sonajas de cáscara vegetal producen, por transposición, un glissando de 24 cuartos de tono sucesivos, solapados entre sí. El gamelan retoma un recorrido melódico acompañado con el doblado tradicional de la melodía por los jegogan y

penyacah, y el juego ornamental y rítmico de la sección *gangsá* (kantilan, pemade y gongs en cama). La sección termina con acordes parciales alternados en las kalimbas equiptatónicas y equiheptatónicas, y en el campanario reforzado del contrafagot. Se inicia la parte electroacústica *Ultra*.

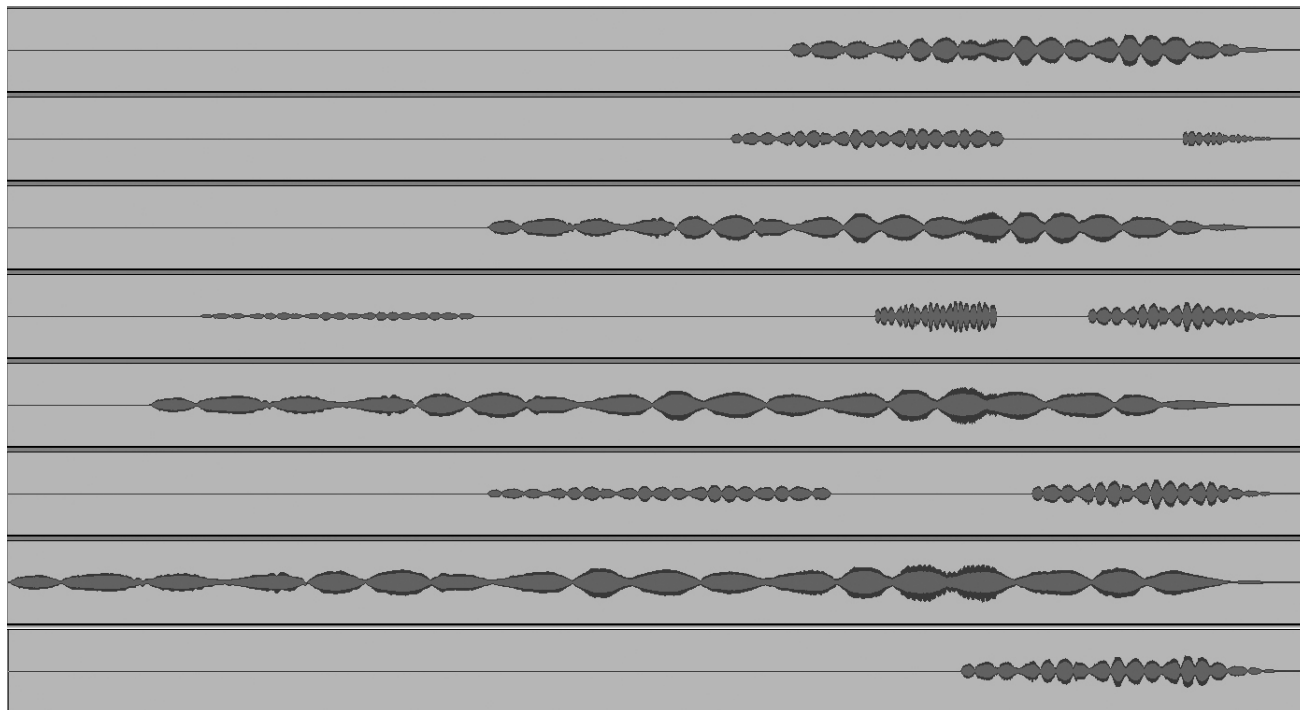


Fig. 61. Electroacústica *Ultra*, en *15.envol*, secciones F y G.

Ultra se construye con la transposición del cuenco tibetano a las alturas del acorde ultracromático (cuartos de tono fuera de los semitonos estándares). Tal como *Grand orgue* (13.I.6), la transposición se efectúa a partir de la velocidad de lectura del audio, lo cual genera duraciones diferentes para cada nota. El armado del acorde es menos lineal que en *Grand orgue*: los sonidos más breves aparecen a los dos tercios de la duración y no concluyen el armado del acorde. Si bien todas las alturas ultracromáticas aparecen, no se superponen todas, y el acorde queda fragmentario en todo momento. Algunas alturas se repiten en la sucesión.

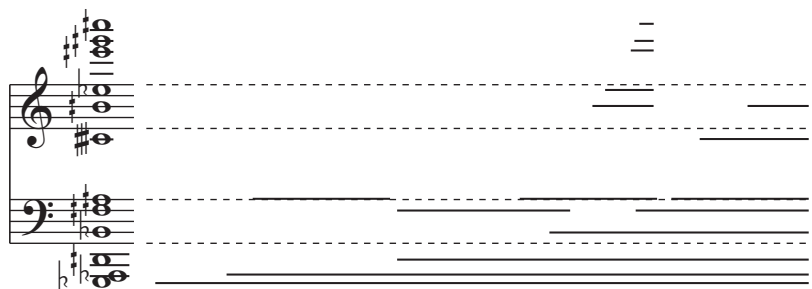


Fig. 62. Construcción del acorde ultracromático en *Ultra*.

La última sección, H, es casi un recapitulativo de los acordes, a la vez integración y destaque de las diferencias, ahí expuestas al oído en forma inmediata. Con *Ultra* en fondo y su acorde ultracromático construyéndose progresivamente, se suceden los acordes:

equipentatónico /

pengisep alternativo /

pengimbang /

1/4 t. integral parcial (campanario completo) /

1/7 t. no octavante aproximado /

gamelan integral /

equiheptatónico /

equipentatónico + 1/4 t. integral parcial (campanario) /

1/7 t. complementario /

gamelan integral + equiheptatónico + 1/7 t. equivalente.

5. Tres caminos armónicos posibles en la poliespacialidad

La simultaneidad o la yuxtaposición de espacios sonoros diversos plantean consecuencias en la dimensión armónica de la música. Considerando esta poliespacialidad como un elemento constitutivo de la música en las obras que la usan, es posible vislumbrar algunos procesos armónicos diferenciados construidos sobre la poliespacialidad misma, valorizándola por sí misma. Si bien la cantidad de variantes posibles es prácticamente infinita, se pueden resumir las grandes tendencias en tres tipos de relación entre los espacios sonoros, que se detallan a continuación (5.1 y siguientes puntos).

No consideraré el uso de la poliespacialidad como elemento decorativo, que llevaría de hecho a relativizar los espacios sonoros y considerarlos como desviaciones de un espacio principal, referente y dominador. Eso llevaría también a una armonía ornamental, a acordes en desviación o en situación de «preparación» o de «sensible» hacia acordes del espacio no desviado. Instauraría una jerarquía entre las alturas, entre «tonos» y «microtonos», que rechazo en mi pensamiento compositivo. Todos mis «tonos» son tan grandes uno como el otro, ninguno es «micro». La distancia que los separa, el intervalo, no define una jerarquía ni un orden, sino el paso que se recorre en el continuo sonoro de un punto al otro, llenos de vida sonora, como hubieran dicho Scelsi o Wyschnegradsky.

5.1. Armonía propia o paralela

La primera opción, quizás la más evidente, consiste en manejar por separado el comportamiento armónico de cada espacio sonoro: desarrollar campos armónicos propios, independientes uno del otro, en los diversos espacios sonoros. De esa manera, se genera una armonía propia a cada espacio y una armonía global estratificada, producto de la superposición de capas armónicas sin relación ni interacción entre sí, creando armonías paralelas.

Los campos armónicos diferenciados podrán subrayar diferencias de densidad del espacio o de repartición en el espectro de alturas disponibles, como también podrán

construirse a partir de una elección arbitraria de densidad, repartición y comportamiento en cada estrata.

5.2. Armonía sintética o híbrida

Una segunda opción se resume a construir la armonía a partir de los diversos espacios sonoros, usando elementos de cada espacio como componentes de un campo armónico que trasciende los espacios y genera una armonía de síntesis, híbrida entre la variedad de los espacios sonoros utilizados. Esta hibridación conduce a la síntesis de los espacios sonoros y a la generación de un superespacio que los engloba todos.

Un acorde en esta armonía sintética comprenderá alturas de los espacios involucrados tomadas por sí mismas.

5.3. Armonía adaptativa o plástica

En la tercera opción, se trata de adaptar un esquema armónico a diferentes espacios sonoros, desarrollando una armonía plástica. Para eso un campo armónico se traslada de un espacio sonoro a otro, buscando la cercanía y simultáneamente el respeto del funcionamiento del espacio sonoro. Diversas soluciones pueden ser tomadas: a partir de la cercanía de las alturas involucradas en los distintos espacios sonoros, por aproximación; a partir de la estructura de grados de los espacios, por equivalencia, debiendo también tomar en cuenta los límites que pueden aparecer por los registros disponibles para cada espacio. Las diversas soluciones no son excluyentes.

5.4. El modelo de *fragments*...

Más allá de los campos armónicos definidos, el manejo de su concreción en la música puede darse a percibir como puentes entre los modelos caracterizados. El comportamiento concreto del desarrollo armónico puede dar la sensación de un modelo diferente del que sirvió para construir el campo armónico. Puede operarse una fusión entre los modelos, o una disolución de uno en otro.

En *fragments*..., diversos caminos se recorren a partir de la idea de una armonía estática. El modelo de campos armónicos de la obra desarrolla una armonía plástica, donde el acorde integral definido al inicio se transforma por aproximación en los diferentes espacios y subespacios sonoros. También se genera por equivalencia en el campo armónico en séptimos de tono no octavante y en el espacio del gamelan. Luego

este material armónico se pone en juego en los diferentes fragmentos de diversas maneras. En la Tabla 3, del capítulo 4.1, pp. 25-26, se resumieron los espacios involucrados en cada fragmento. Aquí presentamos los campos armónicos distribuidos a lo largo de los fragmentos.

<i>Pieza</i>	<i>campos armónicos</i>
1. <i>introduction</i>	1/4 t.: (monodia)
2. <i>entrée</i>	1/4 t.: cromático 1/4 t.: ultracromático (parcial)
3. <i>R2-I</i>	1/7 t. no oct.: <i>clusters</i> , integral aproximado (parciales)
4. <i>R1-I</i>	1/4 t.: acorde R1 n° 5
5. <i>transition</i>	equipentatónico: <i>clusters</i> ->integral 1/4 t.: integral (parciales)
6. <i>I.1</i>	(1/7 t. no oct.: polimelodía) gamelan: adaptado <i>pengimbang</i> (+ instr. <i>pengisep</i>)
7. <i>I.2</i>	1/4 t.: (monodia) integral (parcial) acordes guitarra
8. <i>I.3</i>	equipentatónico: (algoritmo polimelodía)
9. <i>I.4</i>	gamelan: (algoritmo polimelodía) 1/4 t.: integral (parcial)
10. <i>R1-II</i>	1/4 t.: acorde R1 n° 1
11. <i>R2-II</i>	alternancia gamelan <i>pengimbang</i> y <i>pengisep</i> (pb + ps) gamelan pb + ps, alternando con 1/7 t. n. o. equivalente parcial y 1/4 t. integral (parcial, campanario) gamelan integral + 1/7 t. equivalente alternancia 1/4 t. integral (parcial, campanario completo) y 1/7 t. equivalente parcial
12. <i>I.5</i>	1/4 t.: (monodia)
13. <i>I.6</i>	1/4 t.: (monodia) equipentatónico + equiheptatónico: contrapunto de 3 voces + 1/4 t. melodía (vl., vcl.) 1/4 t.: integral
14. <i>I.7</i>	1/7 t. n. o.: monodia, luego contrapunto 2 voces + piedra/papel/tijera + melodía (contrafagot)

(sigue)

	1/7 t.: inserciones de acorde integral aproximado, parcial hasta completo
15. <i>envol</i>	1/4 t.: (monodia)
	1/7 t. n. o.: acorde extraño
	1/7 t. n. o.: integral aproximado
	ruido (maracas)
	gamelan: cluster
	gamelan: integral / ps alt. / pb / ps / pb+ps
	1/4 t.: ultracromático (electro) + integral (parcial, campanario y cfg.) + equipentatónico parcial alternando con equiheptatónico parcial
	equipentatónico
	gamelan: acorde <i>pengisep</i> alternativo
	gamelan: acorde <i>pengimbang</i>
	1/4 t.: integral parcial (campanario completo)
	1/7 t. n. o.: integral aproximado
	gamelan: integral
	equiheptatónico
	equipentatónico + 1/4 t.: integral parcial (campanario)
	1/7 t. comp.: integral aproximado complementario
	gamelan integral + equiheptatónico + 1/7 t. no octavante equivalente

Tabla 9. Campos armónicos aplicados en *fragments...*

El conjunto de campos armónicos definidos se construyeron según el principio de una armonía adaptativa, partiendo de un acorde de referencia (en cuartos de tono, acorde integral) y adaptando acordes a los otros espacios sonoros. Sin embargo, el desarrollo de estos campos armónicos en los fragmentos de la obra generan sensación de armonía propia y de armonía sintética en varios momentos.

El uso de *clusters* grandes y variables en diferentes espacios sonoros (piano en 1/7 t., kalimbas, instrumentos del gamelan) con su especificidad tímbrica y registral se percibe como armonía propia, aunque desemboque sobre acordes de la armonía plástica usados por resonancia o como bordes de los *clusters*, en los fragmentos 3, 5, 15. Similarmente,

el *glissando* progresivo de las sonajas de cáscara en la parte electroacústica *Nueces* (en 15. envol, pp. 104-107) se percibe como armonía específica sin relación con la armonía compartida en los diversos espacios sonoros.

La alternancia de campos armónicos se da entre muchos fragmentos e incluso adentro de varias piezas. El desliz de una acorde a otro vecino también acentúa la sensación de una armonía estratificada, aunque este desarrollada a partir de acordes adaptados o aproximados. La situación entre piezas ocurre entre 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13 y 14. La alternancia se da internamente en los fragmentos 5, 6, 9, 11, 13 y 15. El desliz entre acordes de un mismo espacio sonoro, pasaje de un campo armónico a otro dentro de un espacio, ocurre en 2, 11 y 15.

La superposición de campos armónicos tiende a favorecer una percepción sintética del proceso armónico, más aún cuando se da una complementariedad de registros entre los campos participantes. Así, en 11. *R2-II*, se superponen los acordes *pengimbang* y *pengisep* (gamelan), alternando con el acorde en 1/7 t. no octavante equivalente parcial (piano) y el acorde en 1/4 t. integral parcial (campanario). También en la sección H de 15. *envol* (pp. 110ss), se superponen y alternan la casi totalidad de las versiones de los acordes propios a cada campo armónico, dando una alta sensación de síntesis armónica.

<i>fragmento</i>	<i>elemento</i>	<i>sensación armónica</i>
2	desliz	síntesis
3	clusters	propia
5	clusters	propia
5	sucesión	propia/estratificada
6	sucesión	propia
11	superposición	síntesis
11	alternancia	síntesis
15 (102-103)	cluster	propia
15 (104-107)	glissando electro	propia
15 (110-112)	alternancia	síntesis
15 (110-112)	superposición	síntesis

Tabla 10. Comportamientos armónicos en *fragments...*

Conclusión

Hacia el archipiélago...

La práctica diversificada de una multiplicidad de espacios sonoros adentro de una cultura y hasta adentro de una misma obra ha existido en distintos grupos culturales (*pelog* y *sléndro* en Indonesia, equipentatónico y otras variedades en culturas africanas, politonalidad en el inicio del siglo XX occidental). La idea de la modulación, por ejemplo, se inscribe, aunque sea de manera limitada, en el concepto de pluralidad espacial.

La práctica desde hace dos siglos y medio del temperamento dodecatónico igual ha forjado la idea de su carácter definitivo y universal, así como ha calibrado el oído occidental según sus características, favorecido por los medios de reproducción del sonido. En este mismo período de tiempo se han vuelto a tocar músicas previas a ese temperamento, adaptadas a éste como si fuera su espacio sonoro natural. También se ha tenido acceso a las músicas de otras culturas y a la variedad de sistemas de alturas que usan. Posiblemente la audición de espacios sonoros diferentes y variados por oídos demasiado calibrados se vuelva una molestia para aquellos, pero la culpa no la tienen esos espacios diferentes, sino la uniformización del espacio sonoro y la reducción del infinito continuo a una magra colección de doce notas por octava.

Estos espacios sonoros, importados o inventados, son tantas oportunidades de extender el horizonte y de recorrer nuevos caminos en la infinita selva de la música. Invitan, a raíz de sus particularidades, a elaborar nuevos procedimientos y nuevas relaciones entre los materiales sonoros. La construcción de un paradigma adaptado a esta situación es también el fruto de la confrontación de espacios que podrían pensarse como disímiles y opuestos o incompatibles, pero que en definitiva se regeneran en la convivencia concreta de la obra musical.

La poliespacialidad, uso simultáneo y sucesivo de varios espacios sonoros, de forma consciente y acoplada al paradigma musical, es una oportunidad de acercarse al continuo sonoro, no para cumplir un objetivo místico o misterioso, sino para ampliar los recursos de la composición y el horizonte del oyente. La dualidad entre espacio sonoro único,

fijo o con elementos variables, y la poliespacialidad es también fértil y prometedora de nuevos horizontes.

La dimensión de polifonía y de comportamiento armónico ha tomado en la música occidental un papel fundamental, y también uno central en el pensamiento musical. Se empezó a construir y luego se teorizó, centrándose en la idea de la resonancia (armonía de resonancia, condicionante de la consonancia y la disonancia) y en la idea del proceso temporal (tensión y reposo) generando un papel particular a cada conjunto de simultaneidades (los acordes) y una función específica en el proceso temporal. A partir de la convencionalización de este proceso, con las posibilidades de seguir o desviarse de la convención establecida, se desarrolló la armonía de proceso, desde Rameau su primer teorizador hasta Wagner, Hindemith, Schoenberg y otros, en los límites del lenguaje tonal o fuera de estos límites. La dependencia del tiempo hace de la armonía un proceso lineal, en el cual los acordes se relacionan a partir de la dependencia de anterioridad o posterioridad, donde los conjuntos de alturas suenan en la relatividad de su aparición temporal, en función de su pasado o de su futuro.

Otra consecuencia del proceso armónico y de su foco en la idea de resonancia, es la generación del concepto de clase de altura: la consideración como equivalentes de las alturas separadas por una o varias octavas. Este hecho cultural, adquirido mediante su aplicación en la música desde el desarrollo de la polifonía, y asumido en la teoría musical a partir de la adopción de la organización de las alturas en base exclusiva a la octava (antes la organización era pensada desde el tetracordio o desde el hexacordio), genera una movilidad de los acordes al mismo tiempo que reduce la variedad de éstos ya que muchos son considerados también equivalentes: las inversiones de los acordes principales o las repeticiones en octavas superiores o inferiores.

Esta armonía del movimiento que asigna a cada acorde su sentido en la globalidad y su papel en el tiempo, se puede sustituir por una armonía no lineal que contrasta una arquitectura estática al proceso temporal: la armonía es entonces una construcción que se edifica como un laberinto y que se recorre, como una escultura que se observa y se contempla, como un mundo sonoro denso y rico que se visita tal una selva frondosa. La riqueza de un esculpido siempre parcial y sin embargo siempre completo se manifiesta en las infinitas posibilidades imprevisibles que genera la no linealidad. *Fragments pour un labyrinthe de cendres* desarrolla esa escultura armónica, estática y maleable, a partir de

un vasto acorde que reniega las clases de altura y las contiene todas, cubriendo un amplio registro. La poliespacialidad de la obra amolda ese acorde integral a la multiplicidad de espacios sonoros, sin nunca hacerle perder su carácter. Esta dimensión total no se agota en la pluralidad, sino que se amplifica: esta armonía es polimórfica.

Por supuesto, no se trata de una negación del tiempo: la no linealidad permite otro acercamiento al tiempo que no sea el simple flujo del antes al después, un viaje en el cual el tiempo es parte del recorrido y no su condición o su límite. De un tiempo que transita de un preámbulo a una conclusión pasamos a un tiempo esculpido, materializado en el laberinto de la complejidad del acorde, inmutable y siempre diferente. Un tiempo paradójico que representa la experiencia de la existencia humana. El irremediable transcurso regular del tiempo se detiene en la contemplación de la complejidad del timbre-armonía que se despliega en un tiempo que es también — o se asemeja a — un espacio. Si el tiempo musical es el tiempo vivido de la experiencia humana — la música es la máxima experiencia del tiempo que tiene el ser humano —, esta experiencia del tiempo de comportamiento espacial se vuelve un tiempo imaginario que le da a la experiencia humana una plenitud que lo saca de la cotidianidad del tiempo vivido. La armonía integral planteada es una exploración de esa plenitud, inacabable.

Y quizás la máxima expresión de esa plenitud armónica sea la forma del *cluster*, ese racimo de notas que interviene numerosas veces en la obra. Esta forma de reencontrar la continuidad en la verticalidad es también un esculpido armónico y tímbrico: se contrae cualquier acorde en un espacio acotado para obtener la densidad del racimo. La diversidad de espacios sonoros genera también una diversidad de *clusters* productos de densidades diferentes así como de timbres particulares donde se manifiesta, por ejemplo, el ataque específico de un instrumento, la envolvente de un modo de ataque, la proporción entre el ataque y la caída del sonido, o la clara diferenciación entre sonido continuo de poco ataque y sonido discontinuo de ataque marcado. El uso de instrumentos virtuales agrega a los *clusters* dos aspectos específicos: la posibilidad de repartirlos en el espacio físico, a partir de su destino en el círculo octofónico, y la posible ponderación dinámica de las notas del *cluster*, que permite esculpir una masa sonora diferenciada prácticamente al infinito. La espacialidad física permite condensar o expandir la distancia física entre sonidos cercanos en cuanto a su altura, interviniendo en la percepción de esta cercanía. La distancia entre el oyente y cada componente del *cluster* determinará la sensación de masa o de entramado, de ruido o de textura, que se

percibirá. El uso de *clusters* como introducción a los acordes mediante resonancia (cuando el *cluster* se apaga y deja resonando los componentes del acorde elegido) le asegura un papel protagónico en el esculpido armónico-tímbrico. La frontera entre armonía y timbre, así como lo pensaban los espectralistas, se esfuma o se pone porosa, borrando la diferenciación entre los dos, o corriendo el concepto armónico desde el dominio de las alturas al dominio del timbre.

La virtud de la virtualidad también se manifiesta en otras dimensiones. La pluralidad de espacios sonoros puede alternar diferentes situaciones espaciales físicas: desde la separación (un espacio sonoro en una parte del círculo octofónico, otro espacio en otra parte), la repartición (un registro con un espacio sonoro y otro registro con otro espacio en un mismo punto del círculo octofónico) y hasta la total superposición (mezcla de los registros y de los espacios sonoros en un mismo punto del círculo octofónico). El movimiento en la octofonía también es otra posibilidad, que se asocia a la movilidad de los instrumentos virtuales y que permite desplazar todo o parte del ensamble, o también multiplicarlo en el espacio físico: hacerlo aparecer simultáneamente en diferentes puntos de la octofonía. En esta situación, el espacio físico virtual ya no es la reproducción de un espacio real, quizás conocido, sino un espacio imaginario que la música nos hace recorrer y visitar, hasta darle realidad, hasta materializar con el sonido sus dimensiones y sus particularidades. Sumado a los instrumentos reales repartidos entre los parlantes del círculo octofónico y por momentos en movimiento entre los mismos, este espacio imaginario hecho realidad viene completar la escultura sonora armónica y su plenitud musical, donde el tiempo es espacio, el espacio es tiempo, y la materialidad de la música se manifiesta envolviéndonos. El laberinto se ha completado.

El mundo moderno podría ser caracterizado, entre otras facetas, por la tensión entre la unidad y la pluralidad, entre la herencia de la tradición y la ruptura de la modernidad. Así también la música.

Crear música según parámetros legislados por la tradición puede ser una opción compositiva – de la cual no discutiré la legitimidad – o puede no serla. El paradigma musical occidental ha sido dominado desde hace cuatro siglos por la idea de la progresividad y del movimiento, desarrollándose linealmente de un inicio libre a un fin anunciado, en un viaje sin retorno. La idea de un desarrollo dinámico, altamente codificado – aunque esta codificación haya sido en gran parte transformada en el último

siglo – podría ser entendida como la transferencia, a una música esencialmente instrumental, de la narratividad, antes llevada por el texto de una música esencialmente vocal. Es decir, la transferencia en el dominio abstracto de los sonidos asemánticos de la música, de un típico fenómeno basado en la representación de objetos, situaciones, conceptos y sentimientos, llevado por el lenguaje verbal.

¿Qué es entonces componer? ¿Traducir en sonidos abstractos una idea, una situación, una emoción? ¿Forjar un discurso o describir con sonidos lo que se puede expresar con palabras? Así lo pensaban los románticos y seguramente así lo piensa corrientemente la gente, acostumbrada a un paradigma musical único, estandarizado, además de altamente difundido en su forma más básica por el cine y la música comercial. Confrontado a la hoja en blanco, el compositor debe elegir su versión del concepto paradigmático musical, o desarrollar uno propio, como lo han hecho muchas de las figuras importantes de la música en el siglo XX y este principio de siglo XXI.

La discursividad tal como la pensaba el romanticismo ha sido rechazada ampliamente en el modernismo, tanto por los que se volvieron hacia modelos clásicos como por los que se aventuraron en el laberinto de la vanguardia. *Laberinto* aquí suena casi – y se asemeja – a *laboratorio*, el lugar donde se experimenta, se vive la experiencia y se le da vida a nuevas formas, nuevos procesos y nuevos conceptos.

El modelo armónico explorado es el de un estado armónico que se puede contemplar, visitar, explorar, descubrir, apreciar, disfrutar. No depende de una progresión ni de un progreso, y su movimiento no es necesariamente lineal; no niega el tiempo, aunque quizás podríamos decir que sí, niega el destino. Esta armonía estática es todo lo contrario de un estancamiento: une el espacio y el tiempo. Que la música tenga que ver con el tiempo es una evidencia; pero también es una abstracción sonora, y como tal trasciende la simple linealidad del tiempo que vivimos en lo cotidiano para darnos otra experiencia del tiempo, más intensa. El cine es «esculpir en el tiempo», según Andrei Tarkovsky. La música es en sí... *esculpir el tiempo*.

Bibliografía

Boulez, Pierre: «Quant à l'espace...», en *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthier, 1963; Ed. Gallimard, coll. Tel, pp. 93-99, 1987.

Ellis, Alexander: «On the calculation of cents from interval ratio», en Helmholtz, H. von, *On the sensations of tone*, Longmans, Green, and Co., London, 3ª ed., 1895.

Ellis, Alexander: «On the musical scales of various nations» en *Journal of the Society of Arts*, vol. XXXIII, n° 1688, pp. 485-527, 27.iii.1885.

Marie, Jean-Étienne: *L'homme musical*, Arthaud, Paris, 1976.

Scelsi, Giacinto: *Les anges sont ailleurs*, antología y edición: Sharon Kanach, Ed. Actes Sud, Arles, Francia, 2006.

Wyschnegradsky, Ivan: «Quelques considérations sur l'emploi des quarts de ton dans la musique», *Le Monde Musical* n° 6, 30 de junio de 1927, pp. 20-23, republicado en *Libération du son, Écrits 1916-1979*, Ed. Symétrie, Paris, 2013, pp. 287ss.

Wyschnegradsky, Ivan: «Espaces non octavians ou cycliques», en *L'ultrachromatisme et les espaces non octavians*, La Revue Musicale n° 290-291, Ed. Richard-Masse, Paris, 1972, pp. 99-123.

Wyschnegradsky, Ivan: *Une philosophie dialectique de l'art musical* (1936) Ed. L'Harmattan, Paris, 2005.

Wyschnegradsky, Ivan: *La loi de la pansonorité* (1953), Ed. Contrechamps, Genève, 1996.

Wyschnegradsky, Ivan: *Libération du son, écrits*, textos reunidos, presentados y anotados por Pascale Criton, Ed. Symétrie, Lyon, 1916-1979, pub. 2013.

Material multimedia - Grabaciones

La dimensión espacial física de la obra hace difícil tanto su grabación como su reproducción. Versiones estéreo del material (voces, electroacústica e instrumentos virtuales) son disponibles, siempre recordando la incompletud de la escucha no espacial de la obra.

fragments pour un labyrinthe de cendres

los fragmentos realizados, versiones de estudio, estéreo:

<https://anarchipel.net/mus.fpul-cast.html>

infinito efímero, electroacústica

información y versión estéreo:

<https://anarchipel.net/mus.ie-cast.html>

sur un palimpseste de la liberté, para violín

partitura e información:

<https://anarchipel.net/mus.spl-cast.html>

filmación del estreno, en el minuto 37:35:

<https://www.youtube.com/watch?v=El7bLml8ZQA>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Maestría en Música, opción composición
Volumen II - Partituras

**Pluralidad y continuidad:
espacios sonoros múltiples en la armonía
y la estructura de una composición musical**

alrededor de la obra

fragments pour un labyrinthe de cendres /
fragmentos para un laberinto de cenizas

Fabrice Lengronne

Montevideo
2023

Volumen II

índice

Obras

<i>fragments pour un labyrinthe de cendres</i>	
anotaciones	i-xx
texto completo	I-XXVI
partitura	1-112
<i>sur un palimpseste de la liberté</i>	
(numeración propia)	1-6
programa del concierto, 11 de julio de 2022	sn

fragments pour *un labyrinthe de cendres* /
fragmentos para un laberinto de cenizas

Fabrice Lengronne
2019-2022

fragments pour un labyrinthe de cendres / fragmentos para un laberinto de cenizas

© Fabrice Lengronne, 2022. Tous droits réservés. Aucune partie de cette œuvre ne peut être utilisée ou reproduite sans autorisation écrite. Pour tout usage, écrire à : musique@anarchipel.net
L'étude, l'analyse et la citation brève sont bienvenues.

© Fabrice Lengronne, 2022. Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta obra puede ser utilizada o reproducida sin autorización escrita. Para todo uso, escribir a: musique@anarchipel.net
El estudio, el análisis y la citación breve están bienvenidos.

anarchipel.net

fragments pour *un labyrinthe de cendres* /
fragmentos para un laberinto de cenizas

Fabrice Lengronne
2019-2022

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / fragmentos para un laberinto de cenizas

Disposition Disposición

1-8 : haut-parleurs *parlantes* [HP]

A-H : positions instrumentales *posiciones instrumentales*

m1-m5 : microphones unidirectionnels *micrófonos unidireccionales*

m6 : microphone de contact *micrófono de contacto*

espace espace libre pour les déplacements *espacio libre para los desplazamientos*

glcksp. glockenspiel

guit. guitare *guitarra*

p. ag. bâton de pluie *palo de agua*

papier feuille de papier *hoja de papel*

tb. + m. c. tambour et micro de contact *tambor y micro de contacto*

vcl.

violoncelle *violonchelo*

vibra. vibraphone *vibráfono*

instruments mobiles *instrumentos móviles*

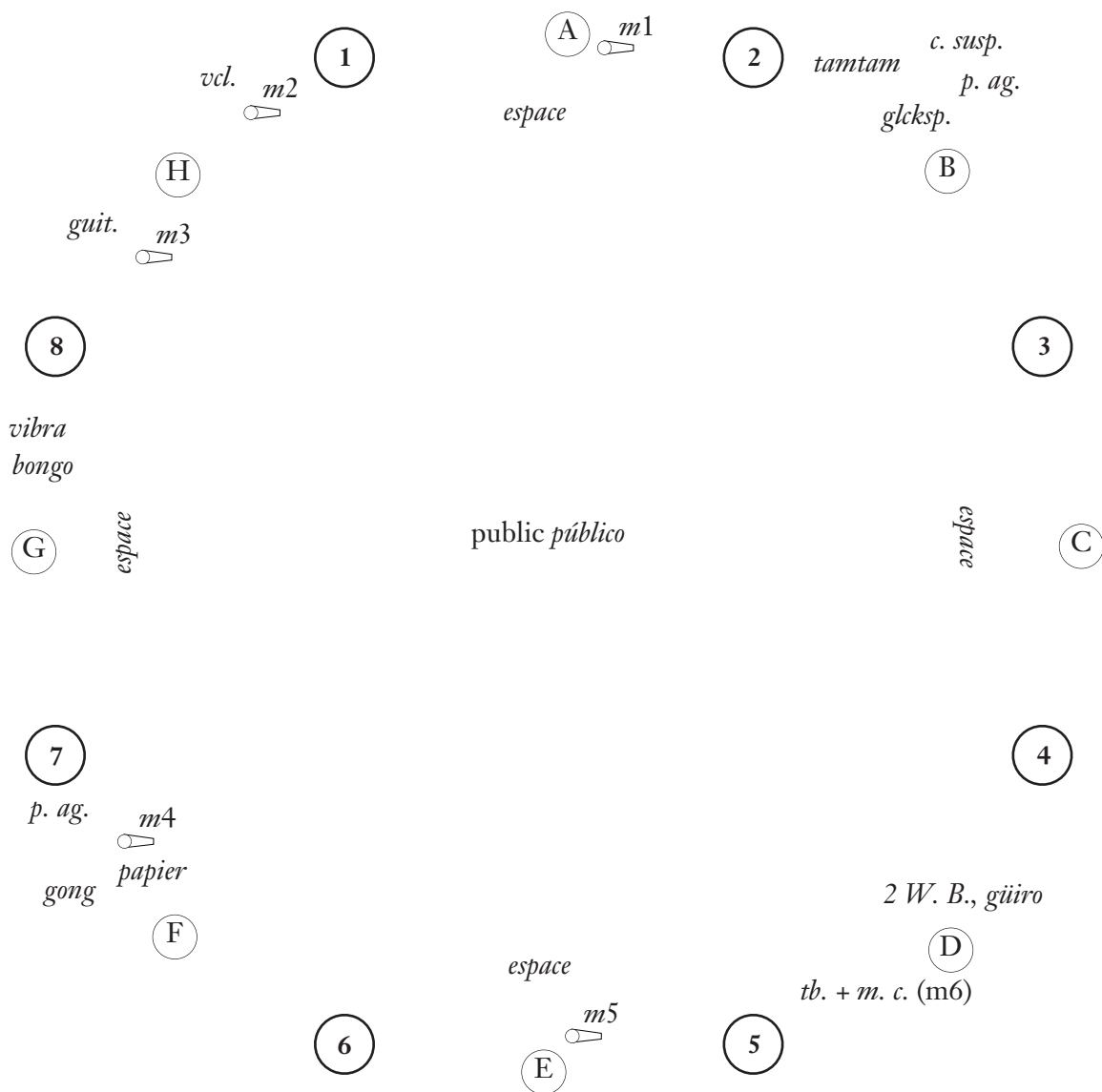
flûte *flauta*

hautbois *oboe*

contrebasson *contrafagot*

violon *violín*

percussions *percusiones*



fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Nomenclature et notation *Nomenclatura y notación*

Kalimbas

Ensemble virtuel de kalimbas sur la base de deux accordages standards d'Afrique. *Conjunto virtual de kalimbas sobre la base de dos afinaciones estándares de África.*

Accordage *Afinación*

L'ensemble virtuel est divisé en deux, une moitié accordée à partir d'un espace équi-pentatonique, l'autre à partir d'un espace équi-heptatonique. *El conjunto virtual está dividido en dos, una mitad afinada a partir de un espacio equipentatónico, la otra a partir de un espacio equiheptatónico.*

Instruments et registre *Instrumentos y registro*

4 kalimbas de 3 octaves sans bruiteurs, accordage équi-pentatonique
4 kalimbas de 3 octaves avec bruiteurs, accordage équi-pentatonique
4 kalimbas de 3 octaves sans bruiteurs, accordage équi-heptatonique
4 kalimbas de 3 octaves avec bruiteurs, accordage équi-heptatonique
cuatro kalimbas de 3 octavas por afinación, con y sin ruidor

Notation *Notación*

La notation des kalimbas suit la notation numérique fondée sur le principe développé par Jean-Jacques Rousseau au xviii^e siècle, appliqué aux espaces respectifs équi-pentatonique (1 à 5) et équi-heptatonique (1 à 7). *La notación de las kalimbas sigue la notación numérica basada en el principio desarrollado por Jean-Jacques Rousseau en el siglo xviii, aplicado a los espacios respectivos equipentatónico (1 a 5) y heptatónico (1 a 7).* La transcription en partition traditionnelle est indiquée sur la dernière colonne des tables suivantes, bien qu'elle ne corresponde pas aux hauteurs réelles. *La transcripción en partitura tradicional está indicada en la última columna de las tablas siguientes, aunque no corresponde a las alturas reales.* Cette notation est donc similaire à la notation du gamelan. *Esta notación es entonces similar a la del gamelan.*

Équi-pentatonique *Equipentatónico*

octaves	1	1	2	2	3	3	tr.	
°	¢	f(Hz)	not.	f(Hz)	not.	f(Hz)	not.	
1	0	261,5	1̣	523,0	1	1046,0	1̣	do
2	240	300,4	2̣	600,8	2	1201,5	2̣	re
3	480	345,1	3̣	690,1	3	1380,2	3̣	mi
4	720	396,4	4̣	792,7	4	1585,4	4̣	sol
5	960	455,3	5̣	910,6	5	1821,2	5̣	la
1	1200	523,0	1	1046,0	1̣	2092	1̣	do

Équi-heptatonique *Equiheptatónico*

octaves	1	1	2	2	3	3	tr.	
°	¢	f(Hz)	not.	f(Hz)	not.	f(Hz)	not.	
1	0	261,5	1̣	523,0	1	1046,0	1̣	do
2	171,4	288,7	2̣	577,4	2	1154,9	2̣	re
3	342,9	318,8	3̣	637,6	3	1275,1	3̣	mi
4	514,3	352,0	4̣	703,9	4	1407,8	4̣	fa
5	685,7	388,6	5̣	777,2	5	1554,3	5̣	sol
6	857,1	429,0	6̣	858,0	6	1716,1	6̣	la
7	1029	473,8	7̣	947,6	7	1895,2	7̣	si
1	1200	523,0	1	1046,0	1̣	2092	1̣	do

Un silence se représente par un point *Un silencio se representa por un punto: .*

Dans la notation numérique, l'instrument avec bruiteur est indiqué par un trait sous la note. *En la notación numérica, el instrumento con ruidor está indicado con una raya debajo de la nota.*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Nomenclature et notation *Nomenclatura y notación*

Gamelan

Gamelan virtuel d'accordage propre, fondé sur le modèle du Gong Kebyar de Bali. *Gamelan virtual de afinación propia, basado en el modelo del Gong Kebyar de Bali.*

Accordage *Afinación*

Le gamelan virtuel est accordé à partir d'une octave élargie de 1240 ϵ et d'une division irrégulière à onze degrés extrapolée du modèle d'accordage d'un gamelan Semar Pegulingan, pentatonique, de Bali. *El gamelan virtual está afinado a partir de una octava expandida de 1240 ϵ y de una división irregular en once grados, extrapolada del modelo de afinación de un gamelan Semar Pegulingan, pentatónico, de Bali.*

Les instruments groupés en *pengimbang* et *pengisep*, avec une différence de 6 à 9 Hz, sont joués simultanément en général. *Los instrumentos agrupados en pengimbang y pengisep, con una diferencia de 6 a 9 Hz, se tocan simultáneamente en general.*

Pengimbang

	<i>ambitus</i>	1	2	3	4	5	6
°	ϵ	f (Hz)					
1	0	71,4	146,0	298,9	611,8	1252	2563
2	36	72,8	149,1	305,1	624,5	1278	2616
3	113	76,2	155,9	319,1	653,1	1337	
4	194	79,8	163,3	334,3	684,3	1401	
5	360	87,9	179,8	368,0	753,2	1542	
6	537	97,3	199,1	407,5	834,1	1707	
7	560	98,6	201,8	413,1	845,6	1731	
8	669	105,0	214,9	439,9	900,3	1843	
9	764	110,9	227,0	464,7	951,0	1947	
10	834	115,5	236,3	483,7	990,1	2027	
11	1136	137,5	281,5	576,2	1179,3	2414	
(1)	1240	146,0	298,9	611,8	1252	2563	

Notation *Notación*

La notation du gamelan s'inspire de la notation indonésienne Kapatihan, étendue à onze degrés. Elle consiste en une notation numérique fondée sur le principe développé par Jean-Jacques Rousseau au xviii^e siècle. *La notación del gamelan se inspira de la notación indonesia Kapatihan, extendida a once grados. Consiste en una notación numérica basada en el principio desarrollado por Jean-Jacques Rousseau en el siglo xviii.*

	<i>ambitus</i>	1	2	3	4	5	6
°	ϵ						
1	0	1̇	1̇	1	1̇	1̇	1̇
2	36	2̇	2̇	2	2̇	2̇	2̇
3	113	3̇	3̇	3	3̇	3̇	
4	194	4̇	4̇	4	4̇	4̇	
5	360	5̇	5̇	5	5̇	5̇	
6	537	6̇	6̇	6	6̇	6̇	
7	560	7̇	7̇	7	7̇	7̇	
8	669	8̇	8̇	8	8̇	8̇	
9	764	9̇	9̇	9	9̇	9̇	
10	834	10̇	10̇	10	10̇	10̇	
11	1136	11̇	11̇	11	11̇	11̇	
(1)	1240	1̇	1̇	1̇	1̇	1̇	

Un silence se représente par un point *Un silencio se representa por un punto: .*

Les gongs suspendus portent un cercle *Los gongs suspendidos llevan un círculo: ⊙*

voir notation p. xv *ver notación p. xv*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Nomenclature et notation *Nomenclatura y notación*

Instruments et registre du gamelan *Instrumentos y registro del gamelan*

Groupe structurel *Grupo estructural*

Jublag I (pengimbang) : 1 - II

(Jublag II pengisep = - 6 Hz)

Jegogan I (pengimbang) : 1 - II

(Jegogan II pengisep = - 6 Hz)

Penyacah I (pengimbang) : 1 - II

(Penyacah II pengisep = - 7 Hz)

Gongs

Gong Wadon : ⑤ (sonne *suena* 5)

Gong Lanang : ⑦ (sonne *suena* 7)

Kempur : 8

Klentong : 8

Groupe d'ornementation *Grupo de ornamentación*

Kantilan 1&2 I (pengimbang) : 1̄ - 2̄

(Kantilan II pengisep = - 8 Hz)

Pemade 1&2 I (pengimbang) : 3 - II

(Pemade II pengisep = - 7 Hz)

Ugal : 4 - 1

Trompong : 10 - 5

Reyong : 8 - 7̄

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Nomenclature et notation *Nomenclatura y notación*

Piano virtuel en septièmes de ton *Piano virtual en séptimos de tono*

Organisation des hauteurs *Organización de las alturas*

L'octave complète *La octava completa*



La notation implique que Fa, Sol et La soient #. *La notación implica que Fa, Sol y La sean #.*

Espace non-octaviant *Espacio no octavante*

Sur la division en septièmes de ton se construit un espace non octaviant dans l'octave réduite à 41 septièmes de ton, et un espace complémentaire constitué des notes non incluses dans l'espace non octaviant. *Sobre la división en séptimos de tono se construye un espacio no octavante en la octava reducida a 41 séptimos de tono, así como un espacio complementario con las notas no incluidas en el espacio no octavante.*

Structure de l'espace non octaviant *Estructura del espacio no octavante*



Grappes de sons *Rácimos de sonidos (clusters)* (voir p. xii)

e.n.a. espace non octaviant *espacio no octavante*

e.c. espace complémentaire *espacio complementario*

e. i. espace intégral *espacio integral*

L'espace complet *El espacio completo*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Nomenclature et notation *Nomenclatura y notación*

L'espace complémentaire *El espacio complementario*

The musical score consists of ten staves. The first four staves are in bass clef, and the last six are in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A dashed line labeled '8^{ub}' spans across the first two staves, and another labeled '8^{va}' spans across the last two staves. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Carillon virtuel en quarts de ton *Campanario virtual en cuartos de tono*

Tessiture *Tesitura*: La # 3 - Fa 8

Instruments virtuels en général *Instrumentos virtuales en general*

Ils sont contrôlés et émis par le patch de Pure Data. *Están controlados y emitidos por el patch de Pure Data.*

Les nuances dynamiques peuvent être indiquées en valeurs de *key velocity* (0-127). *Los matices dinámicos suelen estar indicados en valores de key velocity (0-127).*



notes rétrogradées *notas retrogradadas*



(*articulation*) avec bruiteur *con ruidor* [kalimbas]

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Nomenclature et notation des voix *Nomenclatura y notación de las voces*

Voix *Voces*

Les voix sont enregistrées, reproduites et distribuées spatialement par le patch de Pure Data. *Las voces están grabadas, reproducidas y distribuidas espacialmente por el patch de Pure Data.*

voix 1, *voz 1*

voix masculine *voz masculina*

ton narratif intime *tono narrativo íntimo*

différencier les dialogues de la narration *diferenciar los diálogos de la narración*

voix 2, *voz 2*

voix féminine *voz femenina*

mêmes indications *mismas indicaciones*

chœur *coro*, voix *voces* a, b, c, d, e, f, g, h

voix chorales, autant que possible 4 féminines et 4 masculines, si possible sans inclure les voix 1 & 2

voces corales, en lo posible 4 femeninas y 4 masculinas, en lo posible sin incluir las voces 1 & 2

Les titres ne sont pas récités. *Los títulos no son recitados.*

Les refrains R1 utilisent les 8 voix chorales a, b, c, d, e, f, g, h. *Los estribillos R1 utilizan las 8 voces corales a, b, c, d, e, f, g, h.*

Les refrains R2 utilisent une voix différente pour chaque apparition parmi les voix chorales. *Los estribillos R2 utilizan una voz diferente para cada aparición, entre las voces corales.*

Les recommandations de lecture et la spatialisation sont indiquées au-dessus du texte et s'appliquent jusqu'à la prochaine indication. *Las recomendaciones de lectura y la espacialización se indican encima del texto y se aplican hasta la siguiente indicación.*

L'œuvre pourra utiliser le texte français ou le texte castillan, mais sans les mélanger, comme ils apparaissent ici. *La obra podrá utilizar el texto francés o el texto castellano, pero sin mezclarlos, tal como aparecen aquí.*

Mouvements *Movimientos*

-> mouvement direct d'un haut-parleur à un autre *movimiento directo de un parlante a otro*

↻ mouvement circulaire, d'un haut-parleur à l'autre en passant par les intermédiaires, sens indiqué par la flèche *movimiento circular, de un parlante a otro pasando por los intermedios, sentido indicado por la flecha*

Autres indications *Otras indicaciones*

tutti tous les haut-parleurs *todos los parlantes*

reverb ajouter un peu de réverbération *agregar un poco de reverbération*

agudos relever les aigus *levantar los agudos*

ord. voix ou son ordinaire *voz o sonido normal*

ral. ralentir *enlentecerse*

∩ | Les points d'orgue (∩) et respirations (|) s'interprètent comme des pauses longues ou brèves. *Los calderones (∩) y las respiraciones (|) se interpretan como pausas largas o breves.*

¬ A la fin d'un vers, indique qu'il faut continuer. *Al final de un verso, indica que hay que continuar.*

/—\ Indiquent le ton de la phrase. *Indican el tono de la frase.*

,

Les virgules indiquent aussi, la plupart du temps, une respiration. *Las comas indican también, la mayoría de las veces, una respiración.* Les majuscules indiquent en général une césure entre phrases. *Las mayúsculas indican en general una cesura entre frases.*

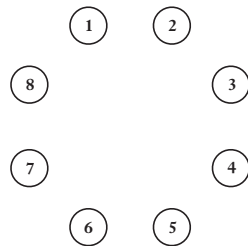
Dans la partition, les indications temporelles sur le texte marquent les points d'entrée des voix, pas leur durée, et permettent de changer la voix enregistrée. *En la partitura, las indicaciones temporales en el texto marcan los puntos de entrada de las voces, no su duración, y permiten cambiar la voz grabada.*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

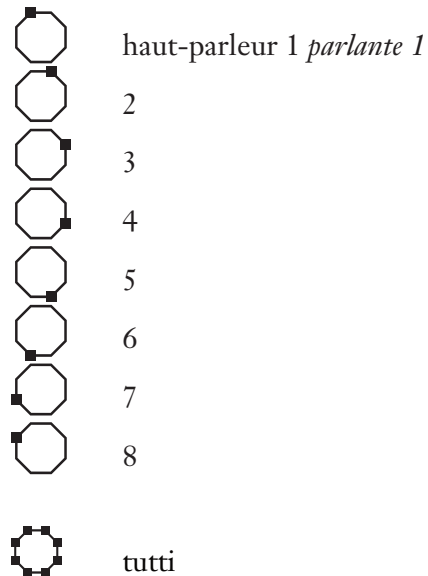
Notation *Notación*

Spatialisation *Espacialización*

Position des haut-parleurs (HP) *Posición de los parlantes (PA)*



Notation *Notación*



Dans le cas d'accords complexes, on notera l'octogone et les numéros des HP dans l'ordre des notes. *En el caso de acordes complejos, se anota el octógono y los números de los PA en el orden de las notas.*



position entre les haut-parleurs 3 et 4, à 66 % de la distance à partir de 3 *posición entre los parlantes 3 y 4, a 66 % de la distancia desde 3*

Le pourcentage de la distance se calcule toujours à partir du haut-parleur de plus petit indice. *El porcentaje de la distancia se calcula siempre desde el parlante de índice más chico.*

Mouvements latéraux *Movimientos laterales* sur une durée *sobre una duración*



départ du haut-parleur 1 vers 2 *partida del parlante 1 hacia 2*



départ du haut-parleur 1 vers 8 *partida del parlante 1 hacia 8*



arrivée au haut-parleur 4 depuis 3 *llegada al parlante 4 desde 3*



arrivée au haut-parleur 4 depuis 5 *llegada al parlante 4 desde 5*



départ de 4 vers 3 et 5 simultanément *partida de 4 hacia 3 y 5 simultáneamente*



départ de 4 vers 3 et de 1 vers 8 simultanément *partida de 4 hacia 3 y de 1 hacia 8 simultáneamente*

et toute autre combinaison des flèches... *y cualquier otra combinación de flechas...*



répartition aléatoire entre les haut-parleurs indiqués *repartición aleatoria entre los parlantes indicados* [2, 4, 6, 8 ici *aquí*]



répartition proportionnelle entre les haut-parleurs indiqués au long du registre *repartición proporcional entre los parlantes indicados en todo el registro* [2, 4, 6, 8 ici *aquí*]

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Notation *Notación*



répartition proportionnelle entre les haut-parleurs indiqués répartissant le registre *repartición proporcional entre los parlantes indicados repartiendo el registro* [2, 4, 6, 8 ici *aquí*]

appliqués à une note *aplicados a una nota*



départ du haut-parleur 1 et arrivée sur 4 (sens horaire) *partida del parlante 1 hacia 4 (sentido horario)*



départ du haut-parleur 1 et arrivée sur 4 (sens anti-horaire) *partida del parlante 1 hacia 4 (sentido antihorario)*



mouvement latéraux simultanés de 1 à 2 et 1 à 6 *movimiento lateral simultáneo de 1 a 2 y 1 a 6*

exemples *ejemplos*



mouvement latéral de 4 à 2,75 (75 % entre 2 & 3) *movimiento lateral de 4 a 2,75 (75 % entre 2 & 3)*



mouvement latéral de 4,33 (33 % entre 4 & 5) à 5 *movimiento lateral de 4,33 (33 % entre 4 & 5) a 5*

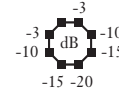


mouvement latéral de 8 a 8,25 (25 % entre 8 & 1) *movimiento lateral de 8 a 8,25 (25 % entre 8 & 1)*

Gain *Ganancia*



gain général, appliqué à tous les haut-parleurs indiqués (3 & 5 dans l'exemple, réduction de 6 dB) *ganancia general, aplicada a todos los parlantes indicados (3 y 5 en el ejemplo, reducción de 6 dB)*



gain pondéré *ganancia ponderada* (dans l'exemple *en el ejemplo*: 1, 0 dB ; 2 & 8, - 5 dB ; 3 & 7, -10 dB ; 4 & 6, - 15 dB ; 5, - 20 dB)

Mouvements centraux *Movimientos centrales*



départ du haut-parleur 1 et arrivée au 6 (central, comme si 1-6 étaient une paire stéréo) *partida del parlante 1 y llegada en el 6 (central, como si 1-6 fuera un par estéreo)*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Notation *Notación*

Micro-intervalles *Microintervallos*

Quarts de ton *Cuartos de tono*

Ascendants <i>Ascendentes</i>		Descendants <i>Descendentes</i>	
0		- 1/4 t.	
+ 1/4 t.		- 1/2 t.	
+ 1/2 t.		- 3/4 t.	
+ 3/4 t.			

Septièmes de ton *Séptimos de tono*

Ascendants <i>Ascendentes</i>			
+ 1/7 t.		+ 4/7 t.	
+ 2/7 t.		+ 5/7 t.	
+ 3/7 t.		+ 6/7 t.	

L'espace en septièmes de ton utilisé va de Do à Do, ce qui implique que Fa, Sol et La soient diésés, mais l'altération n'est pas indiquée, pas plus que le \flat , et la note Si n'est pas utilisée. *El espacio en séptimos de tono utilizado va de Do a Do, lo que implica que Fa, Sol y La sean sostenidos, aunque la alteración no es usada, ni tampoco el \flat , y la nota Si no es utilizada.* Fa \flat sera en fait *será en realidad* Fa \sharp .

Les altérations ne s'appliquent qu'à la note qu'elles précèdent. *Las alteraciones se aplican solo a la nota que preceden.*

Les espaces équi-pentatonique et équi-heptatonique (kalimbas), ainsi que l'espace du gamelan sont représentés en notation numérique inspirée de la notation indonésienne kepatihan (sauf transcription en notes). *Los espacios equipentatónico y equiheptatónico (kalimbas), así como el espacio del gamelan se representan en notación numérica inspirada de la notación indonesia kepatihan (salvo transcripción en notas).* Voir pp. iii-iv. *Ver pp. iii-iv.*

Grappes de notes *Racimos de notas* ("Clusters")



grappe suivant l'espace sonore indiqué ou contextuel
racimo según el espacio sonoro indicado o contextual

Notation temporelle *Notación temporal*

Les barres de mesure, quand elles sont utilisées, ne dénotent pas une métrique traditionnelle, mais juste une aide à la synchronisation. *Las barras de compás, cuando se usan, no denotan una métrica tradicional, sino una ayuda a la sincronización.*



notes superposées asynchrones (les attaques doivent être approximatives) *notas superpuestas asíncronas (los ataques deben ser aproximativos)*

Proportions de Phi *Proporciones de Phi*

figures *figuras* valeur *valor* silences *silencios*

		$1/\varphi^4$ (= 0,145898)	
		$1/\varphi^3$ (= 0,236068)	
		$1/\varphi^2$ (= 0,381966)	
		$1/\varphi$ (= 0,618034)	
		1	
		φ (= 1,618034)	
		φ^2 (= 2,618034)	
		φ^3 (= 4,236068)	

$2^4_4 3^3_3$
①

«mesure» de valeurs de phi «compás» de valores de phi
[2x $1/\varphi^4$ + 3 x $1/\varphi^3$ dans l'exemple *en el ejemplo*]

Tempo, « mesures » «compases» [gamelan]

| | = 8 huit « mesures » par minute *ocho «compases» por minuto*
Une « mesure » regroupe 4 unités qui peuvent être subdivisées par 2, 4 ou 8. *Un «compás» agrupa 4 unidades que se pueden subdividir por 2, 4 u 8.* Cette subdivision ne représente pas un schéma d'accentuation. *Esta subdivisión no representa un esquema de acentuación.*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

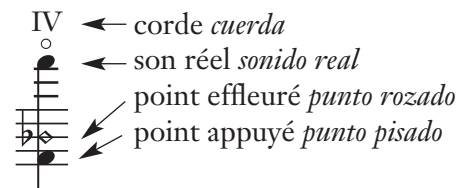
Notation *Notación*

Violon Violoncelle *Violín Violonchelo*

Accord standard. Toujours sans vibrato, sauf indication contraire.
Scordatura estándar. Siempre sin vibrato, salvo indicación contraria.

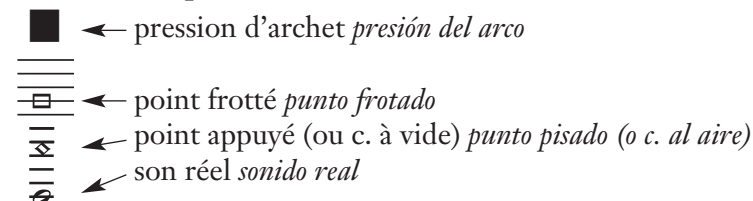
Le violon se déplace au cours de l'œuvre. Violon et violoncelle sont amplifiés, transformés et spatialisés à certains moments, indiqués sur la partition. La proximité du microphone prévu est fondamentale dans ces moments. *El violín se desplaza durante la obra. Violín y violonchelo son amplificados, transformados y espacializados en diferentes momentos indicados en la partitura. La proximidad del micrófono previsto es fundamental en esos momentos.*

Harmoniques *Armónicos*



La résultante est l'important : si une autre position est plus facile ou efficace, elle est bienvenue. *La resultante es lo importante: si otra posición es más facile o eficaz, bienvenida.*

Subharmoniques *Subarmónicos*



Il convient toujours de chercher le point idéal pour obtenir le meilleur son. *Conviene siempre buscar el punto ideal para obtener el mejor sonido.*

Position d'archet *Posición de arco*


ord., sul tasto, sul pont. sens traditionnel *sentido tradicional*
pont. sur le chevalet, littéralement *sobre el puente, literalmente*
sub pont. derrière le chevalet *detrás del puente*
sul mezz. au milieu de la corde vibrante (entre chevalet et doigt gauche) *a la mitad de la cuerda vibrante (entre puente y dedo izquierdo)*

Pression d'archet *Presión de arco*

- pression minimum *presión mínima*
- pression normale *presión normal*
- pression maximum *presión máxima*

flautando effleurant la corde avec très peu de pression *rozando la cuerda con muy poca presión*

Modes de jeu *Modos de toque*

 *pizzicato alla Bartók*

spicc., ricochet, battuto, jeté, col legno sens traditionnel *sentido tradicional*

Guitare *Guitarra*

Scordatura

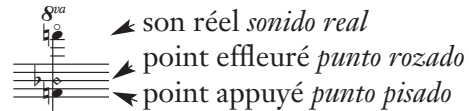


La guitare est amplifiée, sauf indication contraire, transformée et spatialisées par moments. *La guitarra está amplificada, salvo indicación contraria, transformada y espacializada por momentos.*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / fragmentos para un laberinto de cenizas

Notation Notación


Harmoniques *Armónicos*



La résultante est l'important : si une autre position est plus facile ou efficace, elle est bienvenue. *La resultante es lo importante: si otra posición es más facile o eficaz, bienvenida.*

Modes de jeu *Modos de toque*

sul mezz. au milieu de la corde vibrante (entre chevalet et frette)
a la mitad de la cuerda vibrante (entre puente y traste)

♯ *pizzicato alla Bartók*

 frotter longitudinalement la corde indiquée avec l'ongle ou un plectre *frotar longitudinalmente la cuerda indicada con la uña o una púa*

⊥
 Note en sourdine par la paume sur les cordes. *Nota asordinada por la palma sobre las cuerdas.*

Percussions *Percusiones* [position scénique *posición escénica*]

vibraphone *vibráfono* [G]

glockenspiel [B]

tambour de cuir (du type tambour piano de candombe) avec micro de contact *tambor de lonja (de tipo tamboril piano de candombe) con micrófono de contacto* [D]

grand tamtam [B]

2 cymbales suspendues 2 *platillos suspendidos* (de 51 & 61 cm, 20''-24'') [G (51 cm), B (61 cm)]

bâton de pluie *palo de lluvia* [F], *charchas* (sonnaille d'ongles de chèvres *sonaja de uñas de cabra, pezuñas*) [F]

feuilles de papier *hojas de papel* [F]

2 x 2 wood-blocks (W.-B.) grave & aigu *grave & agudo* [D & G]

bongo [G]

güiro [D]

b. D. —● baguette dure *baqueta dura*

b. s. baguette semi-dure *baqueta semiblanda*

b. d. —○ baguette douce *baqueta blanda*

vib [vibraphone] pédale de vibrato *pedal de vibrato*. Si l'indication est postérieure à la note, la pédale doit être enfoncée après l'attaque de cette dernière. *Si la indicación es posterior a la nota, el pedal se tiene que apretar luego del ataque de aquella.*

senza vib. sans pédale de vibrato *sin pedal de vibrato*

—●— [vibraphone, glockenspiel] appuyer une baguette dure sur la lame et la percuter avec une baguette douce *apoyar una baqueta dura sobre la barra y percutirla con una baqueta blanda*

rasp [güiro] raclé, la durée de la figure indique la vitesse du raclement *raspado, la duración de la figura indica la velocidad del raspado*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Notation *Notación*

accessoires *acesorios*

baguettes dures, demi-dures et douces *baquetas duras, semiduras y blandas*


maillets de tamtam *mazos de tamtam*


archet *arco*


balai *escobilla*


Maracas

de matériaux organiques, ni plastique ni métal *de materiales orgánicos, ni plástico ni metal*



 son continu, frottation des grains dans la coque *sonido continuo, frotación de los granos en la cáscara*

 attaque du doigt sur la coque *ataque del dedo sobre la cáscara*

 attaque de la paume sur la coque *ataque de la palma sobre la cáscara*

 attaque de la coque sur la paume *ataque de la cáscara sobre la palma*

 attaque en l'air, mouvement seul *ataque en el aire, movimiento solo*

  mouvement circulaire vertical (unique ou continu) *movimiento circular vertical (único o continuo)*

  mouvement latéral réciproque *movimiento lateral recíproco*

Flûte, Hautbois, Contrebasson *Flauta, Oboe, Contrafagot*

Les références des doigtés particuliers sont prises dans les traités de Robert Dick (*The Other Flute*) et Peter Veale (*The Techniques of Oboe Playing*). *Las referencias de digitaciones particulares fueron tomadas en los tratados mencionados de Robert Dick y Peter Veale.*

× percussion des clefs, sans souffle *percusión de llaves, sin soplo*

Objets *Objetos* (tous les musiciens *todos los músicos*)

La notation de jeu des objets se divise en trois parties : l'objet utilisé, l'action exécutée et la continuité ou discontinuité de cette action. *La notación de toque de los objetos se divide en tres partes: el objeto utilizado, la continuidad o discontinuidad del sonido producido y la acción ejecutada.*

papier **papel**

feuilles de papier commun *hojas de papel común*

journal *diario*

livre à couverture souple *libro de tapa blanda*

pierres **piedras**

pierres plates à peu près lisses *piedras planas bastante lisas*

pierres rugueuses *piedras rugosas*

galets (pierres rondes lisses) *canto rodado, guijarro (piedras redondeadas lisas)*

graviers *gravas, pedregullo*

sable *arena*

ciseaux **tijeras**

ciseaux (métal) *tijeras (metal)*

objets *objetos*

 feuille de papier *hoja de papel*

 paire de feuilles de papier *par de hojas de papel*

 journal *diario*

 livre *libro*











 galets *cantos rodados*

 paire de galets *par de cantos rodados*













 pierre plate *piedra plana*

un labyrinthe de cendres / un laberinto de cenizas

Notation *Notación*

-  paire de pierres plates *par de piedras planas*
-  pierre rugueuse *piedra rugosa*
-  gravier *pedregullo*
-  sable *arena*
-  ciseaux *tijera*
-  seau *balde*
-  bassine *balde chato*
-  boîte en carton (à chaussures) *caja de carton (de zapatos)*
-  boîte en carton avec du sable *caja de carton con arena*
-  dans la main (sable, graviers) *en la mano (arena, pedregullo)*

action *acción*

-  → secouer *sacudir* [défroisser (papier) *estirar (papel)*]
-  ← froisser (papier) *arrugar (papel)*
-  frotter (deux objets entre eux) *frotar (entre dos objetos)*
-  feuilletter (livre, journal) *hojear (libro, diario)*
-  jeter, laisser tomber *tirar, dejar caer*
-  verser *vertir*
-  découper *cortar*
-  effleurer *rozar*
-  déchirer (papier) *romper (papel)*
-  <  ouvrir et fermer (ciseaux) *abrir y cerrar (tijera)*
-  entrechoc (pierres) *entrechoque (piedras)*

exemple d'actions composées *ejemplo de acción compuesta*



jeter la pierre sur les graviers (dans leur récipient) *tirar la piedra sobre el pedregullo (en su recipiente)*

continuité de l'action *continuidad de la acción*




Si l'action est ponctuelle ou unique, elle se représente par une figure éventuellement *staccato*. Si elle est répétée ou continue, elle se représente par une ligne. *Si la acción es puntual o única, se representa por una figura, eventualmente staccato. Si es repetida o continua, se representa por una línea.*

exemple ponctuel *ejemplo puntual*



ouvrir et fermer les ciseaux dans l'air *abrir y cerrar la tijera al aire*

lignes *líneas*

-  continu régulier *continuo regular*
-  continu irrégulier *continuo irregular*
-  continu saccadé *continuo entrecortado*

vitesse *velocidad*

lent *lento* ----- rapide *rápido*



fragments pour *un labyrinthe de cendres* / fragmentos para un laberinto de cenizas

Notation *Notación*

Transformation électronique *Transformación electrónica*

Ordinateur avec Pure Data, interface avec 8 entrées et 8 sorties
Ordenador con Pure Data, interfaz con 8 entradas y 8 salidas

- 🎧 microphone *micrófono* (et son numéro y *su número*)
- enregistrer *grabar* [A, B nom de la prise *nombre de la toma*]
- ▶ reproduire *reproducir* [A, B *idem*]
- del* retard *retraso* [*delay*]

Les filtres sont programmés sur Pure Data (patch *labyrinthe.pd*).
 Les abréviations suivantes sont indiquées sur la partition *Los filtros están programados en Pure Data (patch labyrinthe.pd)*. *Las abreviaturas siguientes son indicadas en la partitura*

- transpo* transposition indiquée en note ou en cents *transposición indicada en nota o en cents (pitch-shifting)*
- bp* passe bande *pasa banda* (fréquence centrale *frecuencia central*)
- v.l.x1.5* vitesse de lecture x nombre *velocidad de lectura x número*

Enregistrements en direct (identification) *Grabaciones en vivo (identificación)*

1. Introduction
 A, micro 2, violoncelle *violonchelo*
2. Entrée
 B, micro 1, hautbois *oboe*
- 8.1. Transition
 C, micro 5, violon *violín*
 D, micro 5, violon *violín*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Indications textuelles *Indicaciones textuales*

p. 7

s'initie dans la résonance du tamtam *se inicia en la resonancia del tamtam*

p. 10

entrée de sons aléatoires de pierres et de grenouilles en mouvement sur l'octophonie *entrada de sonidos aleatorios de piedras y de ranas, en movimiento en la octofonía*

p. 11

(sons aléatoires) *(sonidos aleatorios)*

brefs fragments de sonnaillles, entrecoupées de silences brefs, chaque fois plus longs, aléatoires et spatialisés *breves fragmentos de sonajas, entrecortados de silencios breves, cada vez más largos, aleatorios y espacializados*

p. 13

chœur aléatoire, a partir des 8 voix du texte dans les deux langues, tout au long de la pièce (sur Pure Data) *coro aleatorio, a partir de las 8 voces del texto en los dos idiomas, a lo largo de la pieza (en Pure Data)*

répartition circulaire à partir de *repartición circular a partir de* [n° HP]

grappe *racimo*

accord *acorde*

p. 14

formants autour de [notes] *formantes alrededor de [notas]*

entrer dans la résonance *entrar en la resonancia*

p. 15

formants centrés sur l'accord *formantes centradas en el acorde*

répartition centrée sur les formants *repartición centrada en las formantes*

grappe répartie sur [HP] grave à aigu, antiformants autour de l'accord *racimo repartido entre [parlantes] de grave a agudo, con formantes invertidos alrededor del acorde*

p. 16

répartition circulaire (hors accord) à partir de 1, sens horaire *repartición circular (fuera del acorde) a partir de 1, en sentido horario*

p. 18

marquer les attaques *marcar los ataques*

p. 19

effleuré *rozado, tocado por roce*

p. 22

nuances aléatoires entre 25-110 *matices aleatorios entre 25-110*

p. 27

frotter la peau avec la chair des doigts, deux, puis cinq, puis tous les doigts *frotar la lonja con la yema de los dedos, dos, luego cinco, luego todos los dedos*

p. 28

passer progressivement de la chair aux ongles *pasar progresivamente de la yema a las uñas*

coupure brusque *corte brusco*

p. 30

bouteille écrasée ralentie, mouvement en étoile, jusqu'à 10. *botella aplastada entrecida, movimiento en estrella, hasta 10.*

(continue) *(continua)*

déchirer très lentement une grande feuille de papier journal, jusqu'à

10. *romper muy lentamente una gran hoja de papel de diario, hasta 10.*

sans amplifier *sin amplificar*

lumière sur la chaise en [A], progressivement jusqu'à 11. *luz sobre la silla en [A], progresivamente hasta 11.*

p. 33

Algorithme aléatoire : séquence de bruits de porte (8 fragments) et d'obturateur (3 vitesses), attaques à distance aléatoire sur les valeurs : $1/\varphi^3$; $1/\varphi^2$; $1/\varphi$; 1 ; φ ; φ^2 ; φ^3 . spatialisation aléatoire octophonique *Algorítmica aleatoria: secuencia de ruidos de puerta (8 fragmentos) y de obturador (3 velocidades), ataques a distancia aleatoria sobre los valores $1/\varphi^3$; $1/\varphi^2$; $1/\varphi$; 1 ; φ ; φ^2 ; φ^3 , espacialización aleatoria octofónica.*

(entrée 2^e voix aléatoire) *(entrada 2ª voz aleatoria)*

p. 34

(entrée 3^e voix aléatoire) *(entrada 3ª voz aleatoria)*

maillets de tamtam *mazo de tamtam*

p. 35

(entrée de la 4^e voix, lecture aléatoire de fragments de texte) *(entrada de la 4ª voz,*

lectura aleatoria de fragmentos de textos)

maillets de tamtam *mazo de tamtam*

p. 36

(voix 1 à 3 (portes et obturateurs)) *(voz 1 a 3 (puertas y obturadores))*

(voix 4 (fragments de texte)) *(voz 4 (fragmentos de texto))*

(la voix 4 continue sur 8. I.3) *(la voz 4 continua en 8. I.3)*

p. 37

(textes lus au hasard : la 4^e voix de 7. I.2 continue, puis se multiplie et se déforme (voir patch)) *(textos leídos al azar: la 4ª voz de 7. I.2 continua, luego se multiplica y se deforma (ver patch))*

p. 39

(algorithme de bruits, sonnaillles, lecture normale à très lente) *(algoritmo de ruidos, sonajas, lectura normal a muy lenta)*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / fragmentos para un laberinto de cenizas

Notation *Notación*

p. 47

(guit.) froisser lentement une grande feuille de papier *arrugar lentamente una gran hoja de papel*

p. 53

(vibraphone) laisser vibrer *dejar vibrar*

p. 55

(chœur aléatoire algorithmique, à partir des 8 voix du texte dans les deux langues, tout au long de la pièce (sur Pure Data) ; apparaître progressivement.) (coro aleatorio algorítmico, a partir de las 8 voces del texto en los dos idiomas, a lo largo de la pieza (en Pure Data); aparecer progresivamente.)

p. 59

(W. B.) dès la fin du texte *desde el final del texto*

p. 60

(W. B.) jusqu'à la fin du son *hasta el final del sonido*

p. 61

son bref : nylon 1 *sonido breve: nailón 1*

son bref : nylon 2 *sonido breve: nailón 2*

p. 68

(voix) (chuchoté) (*susurrado*)

p. 71

(vl.) comme interrompu *como interrumpido*

rester immobile 10" *quedarse inmóvil 10"*

p. 78

(voix) chuchoté *susurrado*

p. 97

(vl.) interrompu *interrumpido*

rester immobile *quedarse inmóvil*

p. 99

(Maracas) sans attaques, son continu *sin ataques, sonido continuo*

p. 102

(contrebasson) apparaître dans la résonance du Jublag *aparecer en la resonancia del Jublag.*

p. 103

(son rétrograde) (sonido retrógrado)

(palo de agua) mouvement lent *movimiento lento*

p. 104

(perc.) aller de [B] à [F] par [A] *ir de [B] a [F] pasando por [A]*

mouvement lent irrégulier *movimiento lento irregular*

p. 106

(perc.) aller de [F] à [B] par [E] *ir de [F] a [B] pasando por [E]*

remuer, lent, doucement *sacudir, lento, suavemente*

p. 111

(Maracas) sans attaques, son continu *sin ataques, sonido continuo*

p. 112

(Tamtam) maillet *mazo*

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Mouvements des musiciens *Movimientos de los músicos*

Les positions sont indiquées par des lettres cerclées (voir plan), les mouvements entre positions par la mention *aller à [C]*.

Las posiciones están indicadas por letras en círculo (ver plano), los movimientos entre posiciones por la mención aller à [C] ir a [C].

D'autres mouvements sont indiqués textuellement. *Otros movimientos están indicados textualmente.*

Contrebasson *Contrafagot*

2-6 [E] - 9-11 [A] - 14-15 [C]

Flûte *Flauta*

3-11 [C] - 14 [B] - 15 [F]

Guitare *Guitarra*

1-15 [H]

Hautbois *Oboe*

2 [A] - 3-5 [C] - 6 [F] - 9-11 [D] - 14-15 [E]

Percussion *Percusión*

1 [B] - 3 [D] - 4 [G] - 5-6 [D] - 7-10 [G] - 11-12 [D] - 13-14 [F] - 15 [B]

Violon *Violín*

3 [C] - 4-6 [A] - 8.1-10 [E] - 12-15 [A]

Violoncelle *Violonchelo*

1-15 [H]

Instruments et objets *Instrumentos y objetos*

entre {}, les pièces où ils interviennent *entre {}, las piezas donde intervienen*

[A] microphone 1

maracas {15}

grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6} bac de graviers, bac à sable, 2 galets, journal, ciseaux *balde de pedregullo, balde de arena, 2 cantos rodados, diario, tijera* {14}

[B] cymbale suspendue 61 cm (24") {1}, tamtam {1}, bâton de pluie {15}, charchas {15} *platillo suspendido 61 cm (24")* {1}, *tamtam* {1}, *palo de agua* {15}, *charchas* {15}

maracas {15}

feuilles de papier, ciseaux, boîte de sable *hojas de papel, tijera, caja de arena* {14}

[C] grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6}

[D] 2 woodblocks {3, 11, 12}, tambour de candombe piano & microphone de contact {5}, güiro {12} 2 woodblocks {3}, *tamboril piano & micrófono de contacto* {5}, *güiro* {12}

grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6}

[E] microphone 5

maracas {15}

grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6} ciseaux, feuilles de papier, 2 pierres plates, bac à sable *tijera, hojas de papel, 2 piedras planas, balde de arena* {14}

[F] microphone 4

maracas {15}

grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6} 2 galets, 2 pierres rugueuses, 2 pierres plates, bac à sable, bac à graviers, feuilles de papier, ciseaux 2 *cantos rodados, 2 piedras rugosas, 2 piedras planas, balde de arena, balde de pedregullo, hojas de papel, tijera* {14}

[G] vibraphone {7, 9, 10} (& archet {9}), bongo, charchas {7}, cymbale suspendue 51 cm (20") {7}, woodblock grave *vibráfono* {7, 9, 10} (*con arco* {9}), *bongo, charchas* {7}, *platillo suspendido 51 cm (20")* {7}, *woodblock grave* {7}

[H] microphone 2, microphone 3

maracas (x 2) {15}

grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6} ciseaux, feuilles de papier, livre *tijera, hojas de papel, libro* {14}

grande feuille de papier {6} *hoja de papel grande* {6} journal, feuilles de papier (une froissée), livre *diario, hojas de papel, hoja arrugada, libro* {14}

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

Mouvements des musiciens *Movimientos de los músicos*

Positions et mouvements des musiciens

Position initiale *Posición inicial*

contrebasson : [E] (6)
 flûte : [C] (10)
 guitare : [H]
 hautbois : [A] (2)
 percussion : [B] (1)
 violon : [C] (3)
 violoncelle : [H]

1. introduction

percussion (tamtam, cymb.
 susp.) : [B] {*aller à* [D] (3)}
 violoncelle : [H]

2. entrée

contrebasson : [E]
 hautbois : [A] {*aller à* [C] (3)}

3. R2-I

contrebasson : [E]
 flûte : [C]
 hautbois : [C]
 percussion : [D] {*aller à* [G] (4)}
 violon : [C] {*aller à* [A] (4)}
 violoncelle : [H]

4. R1-I

contrebasson : [E]
 flûte : [C]
 guitare amplifiée : [H]
 hautbois : [C]
 percussion : [G] {*aller à* [D] (5)}
 violon : [A]
 violoncelle : [H]

5. transition

contrebasson : [E]
 flûte : [C]
 hautbois : [C] {*aller à* [F] (6)}
 percussion : [D]

6. I.1.

musicien 1 (flûte) : [C]
 musicien 2 (ob.) : [F] {*aller à* [D] (9)}
 musicien 3 (guitare) : [H]
 musicien 4 (violon) : [A] {*aller à* [E] (8.1)}
 musicien 5 (violoncelle) : [H]
 musicien 6 (perc.) : [D] {*aller à* [G] (7)}
 musicien 7 (cfg.) : [E] {*aller à* [A] (9)}

7. I.2.

guitare amplifiée : [H]
 percussion : [G]

8. I.3. - 8.1 transition

guitare amplifiée : [H]
 violon : [E]

9. I.4.

contrebasson : [A]
 flûte : [C]
 guitare (papier) : [H]
 hautbois : [D]
 percussion : [G]
 violon : [E]
 violoncelle : [H]

10. R1-II

contrebasson : [A] {*aller à* [C] (14)}
 flûte : [C] {*aller à* [B] (14)}
 guitare amplifiée : [H]
 hautbois : [D] {*aller à* [E] (14)}
 percussion : [G] {*aller à* [D] (11)}
 violon : [E] {*aller à* [A] (12)}
 violoncelle : [H]

11. R2-II

percussion : [D]

12. I.5.

guitare amplifiée : [H]
 percussion : [D] {*aller à* [F] (14)}
 violon : [A]
 violoncelle : [H]

13. I.6.

violon : [A]
 violoncelle : [H]

14. I.7.

contrebasson : [C]
 musicien 1 (fl.) : [B] {*aller à* [F] (15)}
 musicien 2 (ob.) : [E]
 musicien 3 (guit.) : [H]
 musicien 4 (vl.) : [A]
 musicien 5 (vcl.) : [H]
 musicien 6 (perc.) : [F] {*aller à* [B] (15)}

15. Envol-final

contrebasson : [C]
 flûtiste : [F]
 guitariste : [H]
 hautboïste : [E]
 percussionniste : [B], *mouvement à* [F] *passant par* [A]
 violoniste : [A]
 violoncelliste : [H]

fragments pour *un labyrinthe de cendres* /
fragmentos para un laberinto de cenizas

texte complet
texto completo

Fabrice Lengronne
2009-2014

fragments pour *un labyrinthe de cendres* / *fragmentos para un laberinto de cenizas*

titre original du texte *título original del texto*

Cantate aux fruits de cendres / *Cantata a los frutos de cenizas*

Les références numériques (Introduction, I. 1, etc.) ne font pas partie du texte original et ont été ajoutées pour la structure de *un labyrinthe de cendres*.

Las referencias numéricas (Introducción, I. 1, etc.) no son parte del texto original y han sido agregadas para la estructura de un laberinto de cenizas.

© Fabrice Lengronne, 2009-2014. Tous droits réservés. Aucune partie de cette œuvre ne peut être utilisée ou reproduite sans autorisation écrite. Pour tout usage, écrire à :

musique@anarchipel.net

L'étude, l'analyse et la citation brève sont bienvenues.

© *Fabrice Lengronne, 2009-2014. Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta obra puede ser utilizada o reproducida sin autorización escrita. Para todo uso, escribir a: *musique@anarchipel.net**
El estudio, el análisis y la citación breve están bienvenidos.

anarchipel.net

un labyrinthe de cendres / *un laberinto de cenizas*

texte *texto*

(cantate aux fruits de cendres)

Introduction

Entrée

L'oiseau ouvrit ses aîles et chanta
 « Je suis le vent qui pleure
 » je suis le vent qui rit
 » je suis le vent qui vente... »
 Les pierres qui marchent prirent leur envol
 Les arbres recommencèrent à respirer
 La nuit s'étala sous le voile
 Les braises folles se noyaient dans l'ennui
 L'oiseau ouvrit son bec pour parler
 et se tut.

* *
 *

R2-I

La croix du sud coule à pic
 dans la rivière de sang
 et les derniers regards
 fondent dans le vide glacé
 du parlement des fous

* *
 *

R1-I

Le parchemin absorbe l'encre,
 et le calame, et la main,
 et le scribe, et l'histoire...

* *
 *

(cantata a los frutos de cenizas)

Introducción

Entrada

El pájaro abrió sus alas y cantó
 « Soy el viento llorón
 » soy el viento risón
 » soy el viento ventón... »
 Las piedras que caminan levantaron vuelo
 Los árboles retomaron su respiración
 La noche se desplegó bajo el velo
 Las brasas locas se ahogaban en el aburrimiento
 El pájaro abrió su pico para hablar
 y se calló

* *
 *

R2-I

La cruz del sur se va a pique
 en el río de sangre
 y las últimas miradas
 se funden en el vacío helado
 del parlamento de los locos

* *
 *

R1-I

El pergamino absorbe la tinta,
 y el cálamo, y la mano,
 y el escriba, y la historia...

* *
 *

I

*(La nuit se lève)***I. 1.**

Le pêcheur du désert tira sa ligne
 dans mon verre de sable
 et pêcha mes mots et mes larmes
 Le fleuve était rempli de l'écume des jours
 mais déjà la nuit se levait
 Les raclements du bandonéon ne suffisaient plus
 à disperser les doutes et combler l'absence
 Une chaise, imperturbable et droite, pâle et rigide,
 restait, au-delà des illusions et des candeurs,
 au-delà des protestations et des pleurs, irrémédiablement,
 vide

I. 2.

Les tambours entreprirent leur procession
 mais les fleurs de l'isle commençaient à faner
 Les militaires endimanchés cherchaient leurs victimes
 Autour d'un réverbère gisait la farandole
 Le pas de deux du tango se transformait en retraite
 et les tambours résonnaient de leur appel
 Les escadrons aussi continuaient leur ballet funèbre
 Les flots de *grappa* mûrissaient les idées
 La cérémonie du *mate* aiguisait le débat
 Les uniformes animés commettaient leur office
 La tiédeur de la nuit n'avait plus de limite
 Les uniformes dansaient sur les cendres
 et le soleil brûlait sur les plages
 les œufs desséchés de la tourmente
 La rumeur montait dans mon verre
 et les hordes ruminaient sous la braise

I. 3.

Le jour s'épaississait, mais la nuit tenait bon
 L'océan se berçait sous le fracas des armes
 et l'avion de Gardel cherchait encore une montagne

I

*(Se levanta la noche)***I. 1.**

El pescador del desierto lanzó su sedal
 en mi vaso de arena
 y pescó mis palabras y mis lágrimas
 El río estaba lleno de la espuma de los días
 pero la noche ya se levantaba
 Las raeduras del bandoneón no alcanzaban más
 a dispersar las dudas y colmar la ausencia
 Una silla, imperturbable y recta, pálida y rígida,
 seguía, más allá de las ilusiones y de los candores
 más allá de las protestas y de los lloros, irremediablemente,
 vacía

I. 2.

Los tambores emprendieron su procesión
 pero las flores de la isla empezaban a marchitar
 Los milicos endomingados buscaban sus víctimas
 Alrededor de un farol yacía la farandola
 El paso a dos del tango se transformaba en retirada
 y los tambores resonaban de su llamada
 Los escuadrones también continuaban su ballet fúnebre
 Los flujos de *grappa* maduraban las ideas
 La ceremonia del *mate* agudizaba el debate
 Los uniformes animados cometían su oficio
 La tibieza de la noche no tenía más límite
 Los uniformes bailaban sobre las cenizas
 y el sol quemaba sobre las playas
 los huevos desecados de la tormenta
 El rumor levantaba en mi vaso
 y las hordas rumiaban bajo la brasa

I. 3.

El día se espesaba, pero la noche aguantaba
 El océano se mecía bajo el estruendo de las armas
 y el avión de Gardel buscaba otra vez una montaña

Sous les pavés rugissait une fleur
 mais la chaise immobile poursuivait sa solitude
 Il fallait réagir : la foule rentra chez elle
 et referma la nuit

Bajo los adoquines rugía una flor
 pero la silla inmóvil perseguía su soledad
 Había de reaccionar: la muchedumbre volvió a sus casas
 y cerró la noche

I. 4.

Le pêcheur du désert jeta son filet
 dans mon verre d'absinthe
 et pêcha le fennec et mon sang
 Les rues ne désemplissaient plus d'absence
 Pedro me regarda du fond de son *calabozo*
 « Je cherche l'ordre, et le mystère... », dit-il
 Je m'abîmais dans la lecture du papier, entre les lignes
 et essayais de reconstituer le rien à partir de ses restes
 La *noria* des véhicules obscurs continuait
 Le tango se faisait valse lente
 et le réverbère racontait sa vie au caniveau
 entre deux râles du bandonéon
 Mais les listes s'allongeaient de noms qui n'étaient plus
 « L'ordre, c'est la société sans l'esprit », dit le capitaine
 L'avion de Gardel eut encore un soubresaut
 Les tambours erraient, hagards et moribonds
 entre les déchets de la rue aux fleurs piétinées
 Le *gaucho* rangea son couteau et alluma le ciel
 Le silence succéda au silence, toujours plus vert
 Les fruits de cendres commencèrent à tomber
 ainsi le jour

* *
 *

R1-II

Le palimpseste dévore l'encre
 et la plume, et la main,
 et le copiste, et la mémoire...

* *
 *

I. 4.

El pescador del desierto tiró su red
 en mi vaso de ajeno
 y pescó el fénec y mi sangre
 Las calles no se vaciaban más de ausencia
 Pedro me miró del fondo de su calabozo
 «Busco el orden, y el misterio...», dijo
 Me hundía en la lectura del papel, entre las líneas
 e intentaba reconstituir la nada a partir de sus restos
 La noria de los vehículos oscuros continuaba
 El tango se hacía vals lento
 y el farol contaba su vida a la alcantarilla
 entre dos estertores del bandoneón
 Pero las listas se alargaban de nombres que no eran más
 «El orden, es la sociedad sin el espíritu», dijo el capitán
 El avión de Gardel tuvo otro sobresalto
 Los tambores erraban, pálidos y moribundos
 entre los desechos de la calle de las flores pisoteadas
 [El gaucho guardó su navaja y prendió el cielo
 El silencio sucedió al silencio, siempre más verde
 Los frutos de cenizas empezaron a caer
 así el día

* *
 *

R1-II

El palimpsesto devora la tinta
 y la pluma, y la mano,
 y el copista, y la memoria...

* *
 *

R2-II

La croix du sud se consume
la rivière de cendre déborde
et les dernières caresses
brûlent le chant d'espoir
de l'opéra des fous

* *
*

I. 5.

La *razzia* reprit sous ses allures de rituel
Les *cachilas* succédaient aux *cachilas*
et la liste s'allongeait des noms qui ne seraient plus
Le pêcheur du désert jeta son filet et s'en fut
Mon verre d'alcool se troublait de reflets rouges
et le caniveau tentait une sortie
Pedro regarda le fond de son *calabozo*
« Je cherche l'ombre, et l'avenir... », dit-il
Les processions reprirent
Les tambours tentaient de chasser le ballet obscur
Mais les uniformes tuaient le temps, les idées et les gens
« L'avenir, c'est le régime de l'ordre », reprit le capitaine
Je replongeais dans la conversation du réverbère
jusqu'à m'y dissoudre
Mais le chasseur de vent épaulait déjà

I. 6.

Autour de la chaise vide, la veillée, éternelle
sans autre fin que l'attente
Le tango s'épuisait dans la monotonie
et les hallètements du bandonéon
La nature s'insurgeait en silence, bleu obscur
Le débat était clos, sans remède ni option
La rue s'ennuyait de la foule invisible
et le réverbère pleurait dans le caniveau
« Quand ils sont morts, tous les hommes sont bons,
» même les militaires », dit-il
Je dévorai le livre et vomis l'encre
et la rue s'enfonça dans le fleuve d'argent
depuis le ciel, corps et âme, sans un cri,

R2-II

La cruz del sur se consume
el río de ceniza desborda
y las últimas caricias
queman el canto de esperanza
de la ópera de los locos

* *
*

I. 5.

La *razzia* prosiguió con su semejanza de ritual
Las cachilas sucedían a las cachilas
y la lista se alargaba de los nombres que no serían más
El pescador del desierto tiró su red y se fue
Mi vaso de alcohol se enturbiaba de reflejos rojos
y la alcantarilla intentaba una salida
Pedro miró el fondo de su calabozo
« Busco la sombra, y el porvenir... », dijo
Las procesiones prosiguieron
Los tambores intentaban rechazar el ballet oscuro
Pero los uniformes mataban al tiempo, a las ideas y a la gente
« El porvenir, es el regimen del orden », prosiguió el capitán
Me sumergí en la conversación del farol
hasta disolverme en ella
Pero el cazador de viento apuntaba ya

I. 6.

Alrededor de la silla vacía, la velada, eterna
sin otro fin que la espera
El tango se agotaba en la monotonía
y los estertores del bandoneón
La naturaleza se indignaba en silencio, azul oscuro
El debate había terminado, sin remedio ni opción
La calle se aburría de la muchedumbre invisible
y el farol lloraba en la alcantarilla
« Cuando han muerto, todos los hombres son buenos,
» incluso los militares », dijo
Devoré el libro y vomité la tinta
y la calle se hundió en el río de plata
desde el cielo, cuerpo y alma, sin un grito,

mais l'ombre errait dans les débris épars
 Le couteau recherchait son *gaucho*
 parmi les fleurs mortes et les restes de nuit
 Bientôt la place triste et le carnaval éteint
 Et sous la peau du tambour, les rythmes étouffés
 et le sang éparpillé
 Une autre procession, le rituel du vide
 et les larmes inondant la cité
 Bientôt le jour prendrait la place et l'espérance
 Le filet du pêcheur s'enroulait sur ma tête
 et avec lui, tous les fils d'ariane et les filles du vent
 Le *gaucho* rangea le couteau
 et la nuit

* *
 *

pero la sombra erraba entre los restos dispersos
 El cuchillo buscaba su gaucho
 entre las flores muertas y los restos de noche
 Pronto la plaza triste y el carnaval apagado
 Y debajo de la piel del tambor, los ritmos ahogados
 y la sangre esparcida
 Otra procesión, el ritual del vacío
 y las lágrimas inundando la ciudad
 Pronto el día tomaría la plaza y la esperanza
 La red del pescador se enrollaba sobre mi cabeza
 y con ella, todos los hilos de ariadna y las hijas del viento
 El gaucho guardó la navaja
 y la noche

* *
 *

I. 7.

Pedro s'enlisait dans le magma des anges
 au fond de son *calabozo*
 Les champs de canne à sucre en fleur
 bientôt abriteraient son souffle et son regard
 Le ressac couvrait encore les bruits de la torture
 les cris des condamnés et l'allégresse des uniformes de paille
 Je m'abstenais de commentaire et même de respirer
 Sous la pluie obscure, le réverbère tissait sa solitude
 et le caniveau buvait jusqu'à l'ourlet de son errance
 Pedro regarda le ciel absent au dessus de son *calabozo*
 « Je cherche l'homme, et sa folie... », dit-il
 Les fleurs se diluaient dans les feuilles froissées
 La moissonneuse arrachait les vivants sans discrimination
 Le bandonéon gisait de sa tuberculose
 et les nénuphars poussaient encore en ses poumons
 Isidore achevait de couler le Titanic
 avec les champs des maux d'horreur
 « La folie, c'est les autres... », répondit le capitaine
 Et toujours la *noria* et la chaise impavide
 Je remplis mon verre de toutes les amertumes
 et je les bus, jusqu'à l'hallali
 Le chasseur me visait, et le bandonéon, et le réverbère

I. 7.

Pedro se atascaba en el magma de los ángeles
 en el fondo de su calabozo
 Los campos de caña de azúcar en flores
 pronto abrigarían su soplo y su mirada
 El oleaje cubría todavía los ruidos de la tortura
 los gritos de los condenados y la alegría de los uniformes de paja
 Me abstenía de comentario y hasta de respirar
 Bajo la lluvia oscura, el farol tejía su soledad
 y la alcantarilla tomaba hasta el dobladillo de su errancia
 Pedro miró el cielo ausente encima de su calabozo
 « Busco el hombre, y su locura... », dijo
 Las flores se diluían en las hojas arrugadas
 La cosechadora arrancaba los vivos sin discriminación
 El bandoneón yacía de su tuberculosis
 y los nenúfares seguían creciendo en sus pulmones
 Isidore acababa de hundir el Titanic
 con los campos de males de horror
 « La locura, son los otros... », contestó el capitán
 Y siempre la noria y la silla impávida
 Llené mi vaso de todas las amarguras
 y las tomé, hasta el acoso
 El cazador me apuntaba, y el bandoneón, y el farol

VIII

Le parachute de Gardel recouvrit le *mate*
et le silence envahit la cité, jaune turquoise,
et froid
Le jour pouvait tomber

* *
*

R1-III

Le manuscrit assèche l'encre
l'encre brunit la main
la main étrangle l'écrivain
l'écrivain engloutit la mémoire

* *
*

R2-III

La rivière d'ombre sombre
dans la croix du sud
et les dernières paroles
s'évanouissent dans le vide brûlant
du théâtre des bien-pensants

* *
*

II

(Le jour tombe)

II. 1.

La béance au côté, l'inconnu gisait sur la plage
parmi l'écume et de vagues regrets
Soudain le bruit et la cohorte
Et la voix rauque du réverbère qui avalait le fleuve
et les restes de la nuit, dans mon verre, jusqu'à l'écume
Le souffle fatigué du violon de Gardel
qui balayait les restes de la nuit et les fleurs en rut

El paracaídas de Gardel cubrió el mate
y el silencio invadió la ciudad, amarillo turquesa,
y frío
El día podía caer

* *
*

R1-III

El manuscrito deseca la tinta
la tinta broncea la mano
la mano ahorca el escritor
el escritor engulle la memoria

* *
*

R2-III

El río de sombra zozobra
en la cruz del sur
y las últimas palabras
se desvanecen en el vacío ardiente
del teatro de los bienpensantes

* *
*

II

(Cae el día)

II. 1.

Con la apertura en el costado, el desconocido yacía en la playa
entre la espuma y las vagas añoranzas
De repente el ruido y la cohorte
Y la voz ronca del farol que tragaba el río
y los restos de la noche, en mi vaso, hasta la espuma
El soplo cansado del violín de Gardel
que barría los restos de la noche y las flores en celo

pour se frayer un sentier dans les miettes du jour
 L'inconnu, réduit à trois lignes en dernière page du journal,
 cheminait dans son habit de bois
 vers le régime de l'ordre
 Sous la plage, les pavés de la désolation
 Je buvais le mystère accumulé dans mon verre
 et les troncs tombés du ciel dans le fleuve
 Et je vis, écrasée sous le jour, la chaise
 qui portait l'absence et le poids de la douleur
 Le caniveau me resservit, jusqu'à la ciguë
 et je me noyai dans l'absurdité
 « La nuit est l'obscurité de la pensée,
 » le jour étend la clarté de l'ordre... », dit le capitaine
 « Et remplit les cimetières », ajouta le réverbère insolent
 Les hordes se cachaient jusqu'au prochain bal
 Le jour sans lune allait son chemin, de précipice en précipice

II. 2.

Le *mate* s'abîmait dans la grisaille du jour et des uniformes
 Le débat n'aurait pas lieu, la déroute et la fin
 et les armes qui embuaient mon verre
 Le cortège funèbre interdit brisait le silence
 d'un regard implacable, sans maudire
 Mais la *razzia* reprit
 Le jour s'épaississait encore, avec son lot de destructions
 Je regardais l'affiche et ses yeux innocents
 et les mains de l'uniforme qui l'arrachaient
 vociférant la haine et la décomposition
 Dans les casernes, la nauséabondance
 la gloire des putréfactions, l'insolence des képis
 Le bandonéon éventré gisait dans la rue désertée
 un passant égaré fuyait les pauvres notes éparpillées
 et le képi dansait sous le rire valeureux de l'uniforme assassin
 Les arbres tremblaient de honte et retenaient leur souffle
 La *cachila* emportait son hôte pour un dernier voyage

Le jour tombait encore, écrasant les remords

Le barde rangea sa lyre au milieu des épaves
 et éteignit la nuit

para abrirse un sendero en las migas del día
 El desconocido, reducido a tres líneas en la última página del diario,
 caminaba en su traje de madera
 hacia el regimen del orden
 Bajo la playa, los adoquines de la desolación
 Bebía el misterio acumulado en mi vaso
 y los troncos caídos del cielo en el río
 Y ví, aplastada bajo el día, la silla
 que llevaba la ausencia y el peso del dolor
 La alcantarilla me sirvió otra vez, hasta la cicuta
 y me ahogué en la absurdidad
 «La noche es la oscuridad del pensamiento,
 »el día extiende la claridad del orden...», dijo el capitán
 «Y llena los cementerios», agregó el insolente farol
 Las hordas se escondían hasta el próximo baile
 El día sin luna iba su camino, de precipicio en precipicio

II. 2.

El *mate* se hundía en la grisalla del día y de los uniformes
 El debate no tendría lugar, la derrota y el fin
 y las esgrimas que empañaban mi vaso
 El cortejo fúnebre prohibido quebraba el silencio
 de una mirada implacable, sin maldecir
 Pero la *razzia* prosiguió
 El día se espesaba aún más, con su premio de destrucciones
 Yo miraba el afiche y los ojos inocentes
 y las manos del uniforme que lo arrancaban
 vociferando el odio y la descomposición
 En los cuarteles, la nauseabundancia
 la gloria de las putrefacciones, la insolencia de los quepis
 El bandoneón destripado yacía en la calle desertada
 un transeúnte extraviado huía las pobres notas esparcidas
 y el quepi bailaba bajo la risa audaz del uniforme asesino
 Los árboles temblaban de vergüenza y reprimían su aliento
 La *cachila* llevaba su huesped por un último viaje

El día seguía cayendo, aplastando el remordimiento

El bardo guardó su lira en medio de las chatarras
 y apagó la noche

* *
***II. 3.**

Le chasseur de vent commença sa recherche
 Les témoins silencieux quittaient le cimetière
 et rejoignaient le désordre
 Les rues reprenaient vie, si peu, et l'alerte revenait au rouge
 Dans mon café se noyaient les pensées, par peur des uniformes
 Le réverbère dormait en attendant sa nuit
 Les képis hautains surveillaient les suspects
 qui s'aventuraient sur l'asphalte pratiquement nu
 Le ciel était absent sous les regards aux pieds
 Je bus le café entouré des absents
 et m'enfonçais dans sa mare et sa brume
 où fourmillaient les idées interdites
 Le capitaine s'admirait devant son miroir aveugle,
 reluisant des crimes médaillés
 Le chasseur installait ses pièges et ses appâts
 L'ordre débordait des cimetières
 enivrant les uniformes
 Les indicateurs inventaient leurs dénonciations
 et les croque-morts se frottaient les mains
 « La nuit s'abolira pour le triomphe de l'ordre... », dit le capitaine
 « Le monde s'abolira pour la défaite de l'esprit... », murmura le miroir sourd
 Le bistrotier remplit ma tasse de café et mon regard d'espoir
 La *noria* des indicateurs et des escadrons reprenait de plus laide
 et les vautours se frottaient les aîles
 Le bandonéon pensait ses plaies en attendant la nuit
 Le chasseur aux aguets écoutait le vent et ses paroles

* *
***R1-IV**

Le papyrus digère l'encre,
 et le pinceau, et la main,
 et le poète, et le récit,
 et le poète brûle le papyrus

* *
***II. 3.**

El cazador de viento comenzó su búsqueda
 Los testigos silenciosos dejaban el cementerio
 y alcanzaban el desorden
 Las calles retomaban vida, tan poca, y la alerta volvía al rojo
 En mi café se ahogaban los pensamientos, por miedo a los uniformes
 El farol dormía esperando su noche
 Los quepis altaneros vigilaban los sospechosos
 que se aventuraban sobre el asfalto prácticamente desnudo
 El cielo estaba ausente bajo las miradas a los pies
 Tome el café rodeado de los ausentes
 y me hundí en su charco y su bruma
 donde hormigueaban las ideas prohibidas
 El capitán se admiraba frente a su espejo ciego,
 reluciente de los crímenes condecorados
 El cazador instalaba sus trampas y sus carnadas
 El orden desbordaba de los cementerios
 embriagando a los uniformes
 Los soplones inventaban sus denuncias
 y los enterradores se frotaban las manos
 «La noche se abolirá para el triunfo del orden...», dijo el capitán
 «El mundo se abolirá para la derrota del espíritu...», susurró el espejo sordo
 El bolichero llenó mi taza de café y mi mirada de esperanza
 La noria de los soplones y de los escuadrones proseguía como nunca
 y los buitres se frotaban las alas
 El bandoneón vendaba sus llagas esperando a la noche
 El cazador al acecho escuchaba el viento y sus palabras

* *
***R1-IV**

El papiro digiere la tinta,
 y el pincel, y la mano,
 y el poeta, y la narración,
 y el poeta quema el papiro

XII

Sous les pavés, la plaque
qui le détruit une seconde fois
La chaise tourne sur elle-même, carroussel funèbre
et la tasse de café m'éclabousse au milieu des gerbes de feu
Le jour est tombé, balayant tous les doutes
toutes les intrigues, tous les états d'âme
Le bandonéon déchiré regrette de n'avoir pas été
un simple fifre au pas cadencé
Mais l'uniforme s'étend désormais
sur tous les cimetières, sans autre forme de procès
sans regrets ni sentiments, blême jusqu'à la cire
dans le silence bruyant et irrespirable
Le chasseur de vent pêcha le fénec
et arrosa l'herbe d'Attila

II. 6.

Pedro ouvrit les yeux et vit
la misère dans son *calabozo*, au-dessus et derrière,
et le capitaine qui avait mis l'ordre et le vide
Les deux lunes mangeaient la terre
Les palmiers frétilaient et les vagues s'empilaient
contre le réverbère
Le tango attendait son heure
qui viendrait, sans doute, un jour, ou une nuit
« La nature a horreur de l'ordre », dit Pedro
Le capitaine sursauta et regarda le *calabozo*,
en ordre, comme il l'avait laissé,
et se prit à soupirer devant son infortune
Il lui fallait répondre, mais les mots ne venaient
absorbés par le *calabozo*
La guitare reprit espoir, prête à esquisser l'ombre d'un son
Mais le silence
« L'horreur est la nature de l'ordre », répondit enfin le capitaine
soulagé dans sa surprise
La pluie tomba très fort, sans silence,
froide et nue
et la terre mangea les deux lunes
et les palmiers, et les vagues, et les sons
qui n'avaient pas pu casser le silence

Bajo los adoquines, la placa
que lo destruye una segunda vez
La silla gira sobre si misma, carrusel fúnebre
y la taza de café me salpica en medio de las haces de fuego
El día cayó, barriendo todas las dudas
todas las intrigas, todos los estados de ánimo
El bandoneón desgarrado lamenta no haber sido
un simple pífano de paso militar
Pero el uniforme se extiende ahora
sobre todos los cementerios, sin otra forma de juicio
sin arrepentimientos ni sentimientos, pálido hasta la cera
[en el silencio ruidoso e irrespirable
El cazador de viento pescó el fénec
y regó la hierba de Atila

II. 6.

Pedro abrió los ojos y vio
la miseria en su calabozo, por encima y detrás,
y el capitán que había puesto el orden y el vacío
Las dos lunas comían la tierra
Las palmeras meneaban y las olas se apilaban
contra el farol
El tango esperaba su hora
que vendría, sin duda, un día, o una noche
«La naturaleza aborrece al orden», dijo Pedro
El capitán se sobresaltó y miró al calabozo,
en orden, como lo había dejado,
y empezó a suspirar frente a su infortunio
Tenía que contestar, pero las palabras no venían
absorbidas por el calabozo
La guitarra sintió esperanza, pronta para esbozar la sombra de un sonido
Pero el silencio
«El horror es la naturaleza del orden», contestó al fin el capitán
aliviado en su sorpresa
La lluvia cayó muy fuerte, sin silencio,
fría y desnuda
y la tierra comió las dos lunas
y las palmeras, y las olas, y los sonidos
que no habían podido quebrar el silencio

Un grand tambour brisé ramena le chasseur
Le fennec ferma la porte
et entreprit de piller l'herbe

Un gran tambor destrozado devolió el cazador
El fénece cerró la puerta
y empezó a saquear el pastizal

II. 7.

La chaise tourne sur elle-même, carroussel frénétique
et le capitaine observe le *calabozo* inhabité
qui pourtant s'adresse à lui, insolent
Le gaucho prit son cheval et s'en fut
Le tatou ne trouvait plus son chemin
et la guitare haletait

soudain, la durée
et le poids — mais il faudrait encore rêver
La manade des *ñandúes* s'affola et s'éparpilla
« L'ordre a horreur de la nature », dit le capitaine
La pluie cessa puis reprit, le soleil se noyait
Le tango faisait mine de se tenir tranquille
pour mieux préparer le prochain pas
mais l'ombre

la lumière se glissait entre les rides
du bandonéon, sans un souffle
La chaise tournait encore
« L'ordre est l'erreur de la nature », répondit Pedro
Puis lentement l'instant se fit fugace
Les miettes des rêves tentaient de se cacher
au milieu des rues, sous les décombres de la nuit
Le *calabozo* regarda le ciel, et le capitaine, et la chaise vide...
La terre s'abandonnait, les troubadours mangeaient leur poèmes,
les griots se taisaient
La pierre criait la pierre, et le vent qui pleurait
et les soupirs moqueurs qui ouvraient le chemin
Le chasseur rangea les *ñandúes*, et le soleil
Tout rentra dans l'ordre,

et l'horreur

* *
*

II. 7.

La silla gira sobre sí misma, carrusel frénético
y el capitán observa el calabozo deshabitado
que sin embargo se dirige a él, insolente
El gaucho tomó su caballo y se fue
El tatú no encontraba más su camino
y la guitarra jadeaba

de repente, la duración
y el peso — pero habría que soñar otra vez
La manada de los ñandues se alarmó y se esparció
«El orden aborrece a la naturaleza», dijo el capitán
La lluvia cesó, luego prosiguió, el sol se ahogaba
El tango simulaba quedarse quieto
para preparar mejor el próximo paso
pero la sombra

la luz se metía entre las arrugas
del bandoneón, sin un sople
La silla seguía girando
«El orden es el error de la naturaleza», contestó Pedro
Luego lentamente el instante se hizo fugaz
Las migas de los sueños intentaban esconderse
en medio de las calles, bajo los escombros de la noche
El calabozo miró el cielo, y el capitán, y la silla vacía...
La tierra se abandonaba, los trovadores comían sus poemas,
los *griots* se callaban
La piedra gritaba piedra, y el viento que lloraba
y los suspiros burlones que abrían el camino
El cazador guardó los ñandues, y el sol
Todo volvió al orden,

y el horror

* *
*

R1-V

La pierre érode la gravure,
 et le burin, et la main,
 et le scalde, et la saga,
 et les runes en ruines

* *
 *

II. 8.

Le labyrinthe s'étend comme un bandonéon
 qui s'étire, autour de Pedro, autour des rêves
 Le réverbère s'enfonce sous le caniveau
 prêt à bondir sur sa proie
 Le capitaine sent son temps venir
 et celui des comptes à rendre
 ou à reprendre
 Au fond du labyrinthe, un minotaure de glace,
 un monstre de papier, un mensonge vraisemblable
 Et sous le délire du jour qui tombe
 une plaie béante qui avale jusqu'à notre déchirure
 Ce jour-là, nous pleuvions au fond du *calabozo*
 enfin déserté
 Dans les décombres qui s'élevaient sur nos têtes
 nous ventions à en perdre le souffle
 Le chasseur pouvait venir
 le labyrinthe était à lui, serait en lui
 et le fénec se jetterait du haut de la falaise
 Un dernier aède éteint une dernière lumière
 Toute trace de la nuit a disparu
 Le désert

le silence

le vide

l'éternité

l'instant

L'aube pourra bientôt poindre
 sous le mystère

* *
 *

R1-V

La piedra erosiona el grabado,
 y el buril, y la mano,
 y el escaldo, y la saga
 y las runas en ruinas

* *
 *

II. 8.

El laberinto se extiende como un bandoneón
 que se estira, alrededor de Pedro, alrededor de los sueños
 El farol se hunde bajo la alcantarilla
 pronto para saltar sobre su presa
 El capitán siente su tiempo llegar
 y aquel de las cuentas a rendir
 o retomar
 En el fondo del laberinto, un minotauro de hielo,
 un monstruo de papel, una mentira verosímil
 Y debajo del delirio del día que cae
 una llaga abierta que traga hasta nuestro desgarró
 Ese día, llovíamos en el fondo del calabozo
 al fin desertado
 En los escombros que se erguían encima de nuestras cabezas
 venteábamos hasta perder el soplo
 El cazador podía llegar
 el laberinto era suyo, estaría en él
 y el fénec se tiraría del acantilado
 Un último aedo apaga una última luz
 Toda huella de la noche ha desaparecido
 El desierto

el silencio

el vacío

la eternidad

el instante

El alba pronto podrá brotar
 bajo el misterio

* *
 *

III

(L'aube s'éloigne)

III.O

Sur la route, il y a un arbre
 sur l'arbre, un oiseau barde
 l'oiseau ouvre ses ailes
 et l'arbre s'envole
 la route ouvre la bouche
 et avale l'oiseau
 et je sombre dans les douleurs de l'aube

* *
 *

R2-IV

La plage de sable et de tombes
 s'envole vers la croix du sud
 et les dernières larmes
 s'égarant dans le désert puissant
 de la nef des aveugles

* *
 *

III. 1.

Le pêcheur du désert continuait à pêcher dans le désert
 Les rues retrouvaient le mouvement et la sérénité
 Les morceaux du bandonéon et de la guitare
 se rassemblaient, à la recherche du souffle
 Le *mate* circulait, la ronde se formait, les langues se déliaient,
 le silence s'emplissait, l'air se recomposait
 La *mulita* recherchait ses cordes, et le tango, son chapeau
 Le chasseur de vent avait attrapé les bardes, les troubadours et les griots
 Le capitaine était debout, derrière la grille de sa caserne,
 bien amidonné et décoré, fier de son allure,
 égal à son triste soi-même, en ordre

III

(Se aleja el alba)

III.O

En la ruta, hay un árbol
 en el árbol, un pájaro bardo
 el pájaro abre sus alas
 y el árbol se echa a volar
 la ruta abre la boca
 y traga al pájaro
 y me hundo en los dolores del alba

* *
 *

R2-IV

La playa de arena y de tumbas
 levanta el vuelo hacia la cruz del sur
 y las últimas lágrimas
 se extravían en el desierto potente
 de la nave de los ciegos

* *
 *

III. 1.

El pescador del desierto seguía pescando en el desierto
 Las calles reencontraban el movimiento y la serenidad
 Los pedazos del bandoneón y de la guitarra
 se juntaban, en búsqueda del soplo
 El mate circulaba, la ronda se formaba, las lenguas se desataban,
 el silencio se llenaba, el aire se recomponía
 La *mulita* buscaba sus cuerdas, y el tango, su sombrero
 El cazador de viento había atrapado a los bardos, los trovadores y los *griots*
 El capitán estaba de pie, detrás de la reja del cuartel,
 bien almidonado y condecorado, orgulloso de su facha,
 igual a su triste sí mismo, en orden

Je regardais les tourbillons de l'eau versée dans mon *mate*
 qui régurgitaient toutes les paroles, toutes les musiques
 absorbées au temps de la nuit
 Mais le silence régnait, les mots et les notes
 n'étaient que des symboles muets,
 la danse sans mouvement, le feu sans chaleur
 L'air était frais, et la chanson de glace,
 et le temps oublié

III. 2.

Puis la *razzia* reprit, bien sûr en miniature,
 pour ne pas perdre la main, pour qu'ils n'en perdent pas l'habitude
 La prison n'allait pas jusqu'au *calabozo*
 Le capitaine n'était pas de la fête
 La voix éteinte et rauque du bandonéon
 tenta une sortie, brève et discrète
 Le mouvement essayait de renaître
 la danse devenait farandole
 la ronde hallucinante s'endiablait
 les corps s'enlaçaient, s'étreignaient, se libéraient
 les bouches s'ouvraient, les voix s'exclamaient
 la musique reprit
 Le lancinant silence s'effaçait sous les pas
 La danse reprenait, halletante, hachée, souffreuteuse
 Le capitaine riait derrière sa grille
 et avec lui, le *calabozo*
 « Il y avait autrefois deux démons », dit l'un
 « Ils se livrèrent une guerre sans merci,
 » puis s'en allèrent », dit l'autre
 « Il y avait autrefois deux démons », dit l'un
 « Mais aujourd'hui, c'est fini », dit l'autre
 Le capitaine riait de plus belle, et le *calabozo*
 Et la danse timide tombait sous la *razzia*
 Pedro regarda la terre derrière les tombes de son *calabozo*
 L'aube s'éloignait déjà
 et le capitaine dansait sur les ossements

Yo miraba los torbellinos del agua vertida en mi *mate*
 que regurgitaba todas las letras, todas las músicas
 absorbidas en el tiempo de la noche
 Pero el silencio reinaba, las palabras y las notas
 no eran sino símbolos mudos,
 la danza sin movimiento, el fuego sin calor
 El aire estaba fresco, y la canción de hielo,
 y el tiempo olvidado

III. 2.

Luego la *razzia* reanudó, por supuesto en miniatura,
 para no perder la mano, para que no pierdan la costumbre
 La prisión no llegaba hasta el calabozo
 El capitán no era parte de la fiesta
 La voz apagada y ronca del bandoneón
 probó una salida, breve y discreta
 El movimiento intentaba renacer
 la danza devenía farandola
 la ronda halucinante se endemoniaba
 los cuerpos se entrelazaban, se abrazaban, se liberaban
 las bocas se abrían, las voces se exclamaban
 la música empezó de nuevo
 El lancinante silencio se borraba bajo los pasos
 La danza se reanudaba, jadeante, cortada, sufriente
 El capitán se reía detrás de su reja
 y con él, el calabozo
 «Había otrora dos demonios», dijo uno
 «Se dedicaron a una guerra sin piedad,
 »luego se fueron», dijo el otro
 «Había otrora dos demonios», dijo uno
 «Pero hoy, eso ha terminado», dijo el otro
 El capitán se reía cada vez más, y el calabozo
 Y la danza tímida caía bajo la *razzia*
 Pedro miró la tierra detrás de las tumbas de su calabozo
 El alba ya se alejaba
 y el capitán bailaba sobre las osamentas

III. 3.

Le lancinant silence et la musique sourde emplissaient les débats
 Les troubadours troubadaient, les bardes bardaient et les griots griottaient
 la politique politiquait, l'économie économisait, la culture culturait
 pendant que le monde mondaît et les pauvres pauvraient
 et les scaldes scaldaient le lancinant silence
 La rue n'en finissait pas de reprendre sa place
 Les passants ne savaient plus comment passer ni où
 Le tango s'épuisait dans ses essais sauvages de relever la milonga
 Le *mate* se noyait sous les flots et le vent
 Je buvais mon alcool sur la place vide enlacé à ma chaise
 le passé n'existait plus, mais le lancinant silence
 Et Pedro regarda le capitaine prostré dans son *calabozo*
 et le capitaine rêvait de Pedro, au fond de son *calabozo*
 et les ossements dansaient dans les rues

* *
 *

R1-VI

Le papier boit l'encre
 l'eau dilue le papier
 le soleil évapore l'eau
 et brûle le papier
 le palimpseste de cendres

* *
 *

R2-V

La mer de perplexité s'étouffe
 sous le froid du sud
 et les derniers soupirs
 n'en finissent pas de s'éteindre
 dans le cirque des vagabonds

* *
 *

III. 3.

El lancinante silencio y la música sorda llenaban los debates
 Los trovadores trovadían, los bardos bardían y los *griots* griotaban
 la política politicaba, la economía economizaba, la cultura culturaba
 mientras el mundo mundía y los pobres pobrecían
 y los escaldos escaldían el lancinante silencio
 La calle no terminaba de retomar su lugar
 Los transeúntes no sabían más como transitar ni dónde
 El tango se agotaba en sus pruebas salvajes de levantar a la milonga
 El mate se ahogaba bajo las aguas y el viento
 Tomaba mi alcohol en la plaza vacía enlazado a mi silla
 el pasado no existía más, sino el lancinante silencio
 Y Pedro miraba el capitán postrado en su calabozo
 y el capitán soñaba de Pedro, en el fondo de su calabozo
 y las osamentas bailaban en las calles

* *
 *

R1-VI

El papel bebe la tinta
 el agua diluye el papel
 el sol evapora el agua
 y quema el papel
 el palimpsesto de cenizas

* *
 *

R2-V

La mar de perplejidad se asfixia
 bajo el frío del sur
 y los últimos suspiros
 no terminan de apagarse
 en el circo de los vagabundos

* *
 *

III. 4.

Le lancinant silence masquait tous les tumultes
 Pas même le bandonéon ne pouvait l'effacer
 La musique se fondait dans la solitude
 l'agitation gagnait, sans vaincre la lancinance
 la rue s'enflammait, les débats faisaient rage
 les manifestations et les lois, les discours et les anathèmes
 mais au-dessus de tout, le silence débordant
 et les rires des deux démons, et du capitaine
 Sous les pavés, la cage, au fond de mon verre d'amertume
 les éternels regrets et les éphémères progrès
 la mare de désolation, notre avenir
 et la page blanche proposée pour enterrer les absents
 Alors je pris mon verre et le brisais dans le caniveau
 et avec lui, tous les cris et les soupirs qu'il cachait
 dans ses grottes immenses

III. 5.

Puis vint le *calabozo*

Il prit la parole pour s'exprimer et ne la rendit plus
 Il ne dit rien, mais cela lui prit une éternité
 Il renonçait à toute prétention punitive
 à toute vérité, à toute mémoire, aux rires et aux pleurs
 aux douleurs des autres, aux deuils étrangers
 Il demandait sans mots l'oubli éternel
 l'absence des morts et des vivants
 l'arrêt du temps et l'égalité des crimes
 Il pardonnait les victimes et oubliait les tueurs
 Il noyait dans l'oubli les morts et les disparus
 Il apportait l'absolution à tous les problèmes
 Il y avait deux démons
 L'un était la subversion, mais il allait donner son nom
 à l'autre, l'autre qu'on allait épurer
 et auquel on demanderait d'oublier
 et de fraterniser avec les bourreaux
 Que les disparus disparaissent
 Que les oubliés oublient
 Que les morts meurent
 Que les vivants ne regardent pas en arrière
 Que les bourreaux puissent savourer le repos

III. 4.

El lancinante silencio enmascaraba todos los tumultos
 Ni siquiera podía borrarlo el bandoneón
 La música se fundía en la soledad
 la agitación ganaba, sin vencer la lancinancia
 la calle se encendía, los debates causaban estragos
 las manifestaciones y las leyes, los discursos y las anatemas
 pero encima de todo, el silencio desbordante
 y las risas de los dos demonios, y del capitán
 Bajo los adoquines, la jaula, en el fondo de mi vaso de amargura
 las eternas añoranzas y los efímeros progresos
 el charco de desolación, nuestro porvenir
 y la página blanca propuesta para enterrar a los ausentes
 Entonces tome mi vaso y lo rompí en la alcantarilla
 y con él, todos los gritos y los suspiros que escondía
 en sus grutas inmensas

III. 5.

Luego vino el *calabozo*

Tomó la palabra para expresarse y no la devolvió más
 No dijo nada, pero le tomó una eternidad
 Renunciaba a toda pretensión punitiva
 a toda verdad, a toda memoria, a las risas y a los llantos
 a los dolores de otros, a los duelos extraños
 Pedía sin palabras el olvido eterno
 la ausencia de los muertos y de los vivos
 el cese del tiempo y la igualdad de los crímenes
 Perdonaba a las víctimas y olvidaba a los matones
 Ahogaba en el olvido los muertos y los desaparecidos
 Aportaba la absolución a todos los problemas
 Había dos demonios
 Uno era la subversión, pero iba a dar su nombre
 al otro, el otro que iba a ser depurado
 y al cual se pediría olvidar
 y fraternizar con los verdugos
 Que desaparezcan los desaparecidos
 Que olviden los olvidados
 Que mueran los muertos
 Que no miren para atrás los vivos
 Que los verdugos puedan disfrutar del reposo

et le butin

Il y avait deux démons : la subversion sous son uniforme
 et devant son miroir
 Et les naïfs continueront à regarder le doigt
 du sage qui montre la lune
 Puis vint le capitaine
 « Le futur naîtra de l'indifférence », dit-il
 Et mon verre vomissait la gangrène et les bons sentiments
 Il y aurait toujours des doigts pour cacher les lunes

y del botín

Había dos demonios: la subversión bajo su uniforme
 y frente a su espejo
 Y los ingenuos continuarán mirando el dedo
 del sabio que muestra la luna
 Luego vino el capitán
 «El futuro nacerá de la indiferencia», dijo
 Y mi vaso vomitaba la gangrena y los buenos sentimientos
 Habría siempre dedos para ocultar las lunas

III. 6.

Et le silence reprit sa marche
 qui faisait son chemin
 « Et voici les démons... », pensa le capitaine au *calabozo*
 La pourriture débordait de son uniforme et de son indifférence
 Même le *calabozo* ne pouvait le contenir
 La marche se faisait intensément bruyante,
 bruyamment silencieuse, insolentement dissonante
 Le capitaine et le *calabozo* ne pouvaient plus penser, envahis du silence
 Tout s'efface, les contours disparaissent,
 les formes se dissolvent, le vide,
 le grand silence blanc

* *
 *

R1-VII

Les doigts nouent les nœuds
 les fils portent le message
 la corde brise les doigts
 pend l'écrivain
 et étouffe l'histoire

* *
 *

III. 6.

Y el silencio retomó su marcha
 que hacía su camino
 «Ahí están los demonios», pensó el capitán al calabozo
 La podredumbre desbordaba de su uniforme y de su indiferencia
 Ni siquiera la podía contener el calabozo
 La marcha se hacía intensamente ruidosa,
 ruidosamente silenciosa, insolentemente disonante
 El capitán y el calabozo no podían más pensar, invadidos por el silencio
 Todo se borra, los contornos desaparecen,
 las formas se disuelven, el vacío,
 el gran silencio blanco

* *
 *

R1-VII

Los dedos anudan los nudos
 los hilos llevan el mensaje
 la cuerda quiebra los dedos
 cuelga el escritor
 y asfixia la historia

* *
 *

III. 7.

« Quand ils sont bons, tous les militaires sont morts,
 » même les hommes », dit-il

* *
 *

III. 8.

Le silence résonnait encore dans le tumulte
 par sympathie, séditieux
 La réverbération se faisait pressante
 Le réverbère dressait la tête, ambitieux
 Le bandonéon s'essoufflait, sans le son

Il y avait deux démons : les tortionnaires et les voleurs d'enfants
 les disparaisseurs et les assassins, les menteurs et les faux témoins
 Curieuses mathématiques : un deux franchement pluriel
 pour une multitude de démons très unitaires

Le bruit raisonnait encore dans le cumul
 des symphonies, anxieux
 L'irrévérence se faisait croissante
 Le caniveau dressait la bête, vicieux
 La lampe au néon boursoufflait sous le sang
 La musique au fond du gouffre étouffait
 Il y avait deux démons : les tortionnaires et les militaires
 Comment ? Ce sont les mêmes ?
 Il y avait deux démons : Narcisse et son image...

* *
 *

III. 9.

Les fruits de cendres couvraient tous les visages
 Dans le gris, le gris... et l'ombre obscure des cendres
 Les braises froides et noires se fondaient dans le gris
 et le gris envahissait toute griserie, insatiable
 et morne, insensible, uniforme, monotone
 Les fruits de cendres ouvraient tous les virages
 jusqu'à en mûrir

III. 7.

« Cuando son buenos, todos los militares son muertos,
 » hasta los humanos », dijo

* *
 *

III. 8.

El silencio resonaba todavía en el tumulto
 por simpatía, sedicioso
 La reverberación se hacía apremiante
 El farol levantaba la cabeza, ambicioso
 El bandoneón se quedaba sin aire, sin sonido

Había dos demonios: los torturadores y los ladrones de niños
 los desaparecedores y los asesinos, los mentirosos y los falsos testigos
 Curiosas matemáticas: un dos francamente plural
 para una multitud de demonios muy unitarios

El ruido razonaba todavía en el cúmulo
 de sinfonías, ansioso
 La irreverencia se hacía creciente
 La alcantarilla levantaba la bestia, viciosa
 La lámpara neón abotargaba bajo la sangre
 La música en el fondo de la sima se asfixiaba
 Había dos demonios: los torturadores y los militares
 ¿Cómo? ¿Son los mismos?
 Había dos demonios: Narciso y su imagen...

* *
 *

III. 9.

Los frutos de cenizas cubrían todos los rostros
 En el gris, el gris... y la sombra oscura de las cenizas
 Las brasas frías y negras se fundían en el gris
 y el gris invadía toda embriaguez, insaciable
 y lúgubre, insensible, uniforme, monótono
 Los frutos de cenizas abrían todos los virajes
 hasta madurar

* *
*

R1-VIII

Les doigts étalent les pigments
sur les murs glacés de la grotte
les pigments brûlent les doigts, et les murs
la pierre écrase la main
la bouche avale la mémoire

* *
*

III. 10.

« Quand ils sont militaires, tous les hommes sont morts,
» même les bons », dit-il.

* *
*

IV

*(Le crépuscule s'enfuit)***IV. 1.**

Les rues, encore jonchées des ombres de la marche
recommençaient à bruire tout doucement
Le réverbère regardait les deux lunes
au-dessus des eaux pâles du *Río*
Il y avait un sentiment de paix
une odeur de printemps, un vent sournois
mais par-dessus tout, les rires d'enfants
qui ne parvenaient pas à résonner
Les restes de la nuit s'abîmaient dans les débris du jour
Il faisait frais sous le réverbère
et les deux lunes esquissaient une danse
L'humidité faisait pousser les nénuphars

* *
*

R1-VIII

Los dedos untan los pigmentos
sobre las paredes heladas de la cueva
los pigmentos queman los dedos, y las paredes
la piedra aplasta la mano
la boca traga la memoria

* *
*

III. 10.

«Cuando son militares, todos los humanos son muertos,
»hasta los buenos», dijo

* *
*

IV

*(Huye el crepúsculo)***IV. 1.**

Las calles, todavía cubiertas de las sombras de la marcha
volvían a susurrar muy suavemente
El farol miraba las dos lunas
encima de las aguas pálidas del *Río*
Había un sentimiento de paz
un olor de primavera, un viento insidioso
pero sobretodo, las risas infantiles
que no llegaban a resonar
Los restos de la noche se hundían en las ruinas del día
Estaba fresco bajo el farol
y las dos lunas esbozaban una danza
La humedad hacía crecer los nenúfares

par dessus les décombres, et les lichens
sur notre peau aride
« Ce fut une guerre civile », dit l'homme aux lichens
Un frisson parcourut le réverbère,
et les pavés de la rue, pendant que les deux lunes
sombraient dans les eaux troubles du *Río*
« Toutes les guerres le sont », répondit l'enfant
trop grand déjà pour ses illusions
« surtout les militaires »
Le tatou releva la tête, sentant l'orage qui se venait
mais il ne vit que les fumées des rires
et le bruit des grimaces
Il ouvrit la bouche pour parler, et se tut
La douleur, l'aube, les fleurs, la nuit,
les ombres, les cendres...

IV. 2.

La chaise vide, vestige de la mémoire interdite,
spectre de la justice absente,
couvertes des cendres et des poussières des temps immémoriaux
attendait encore et toujours Pedro,
qui ne viendrait pas, qui ne viendrait plus.
Et les listes s'allongeaient de noms effacés, dissouts
Le pêcheur de déserts remplit son filet
des troubadours, des bardes et des griots
qui s'échappaient de mes fumées obscures
Les gouttes d'avenir se dispersaient, vertes et silencieuses
arides
J'avalais les dattes de pierres, les fleurs de marbre et les fruits de cendres
« Ce fut une guerre si vile... », reprit l'enfant
Pedro regardait la terre qui avait pris sa forme
derrière son *calabozo*, cherchant ses os blanchis
mêlangés à l'oubli, à l'absence
au silence
à l'éclatante obscurité de la froideur
Il faisait frais sous le réverbère
et, sur les braises,
l'immobilité cadavérique d'un salut militaire

encima de los escombros, y los líquenes
sobre nuestra piel árida
« Fue una guerra civil », dijo el hombre de los líquenes
Un escalofrío recorrió el farol,
y los adoquines de la calle, mientras las dos lunas
se hundían en las aguas turbias del *Río*
« Todas las guerras lo son », contestó el niño
demasiado grande para sus ilusiones
« sobretodo las militares »
El tatú levantó la cabeza, sintiendo la tormenta que se venía
pero no vio sino los humos de las risas
y el ruido de las muecas
Abrió la boca para hablar, y se calló
El dolor, el alba, las flores, la noche,
las sombras, las cenizas...

IV. 2.

La silla vacía, vestigio de la memoria prohibida,
espectro de la justicia ausente,
cubierta de cenizas y de polvos de los tiempos inmemoriales
esperaba aún y siempre a Pedro,
que no vendría, que no vendría más.
Y las listas se alargaban de nombres borrados, disueltos
El pescador de desierto llenó su red
de los trovadores, los bardos y los *griots*
que escapaban de mis humos oscuros
Las gotas de futuro se dispersaban, verdes y silenciosas
áridas
Tragué los dátiles de piedra, las flores de mármol y los frutos de cenizas
« Fue una guerra tan vil... », prosiguió el niño
Pedro miraba la tierra que había tomado su forma
detrás de su calabozo, buscando sus huesos blanqueados
mezclados al olvido, a la ausencia
al silencio
a la resplandeciente oscuridad de la frialdad
Estaba fresco bajo el farol
y, sobre las brasas,
la inmovilidad cadavérica de un saludo militar

* *
*

R1-IX

La main pétrit l'argile
et forme la tablette
le four cuit la glaise et le message
et incinère le scribe et la mémoire

* *
*

IV. 3.

Sur ma chaise, livide, en proie au vertige et à l'horreur,
je sentais venir le crépuscule des yeux
La rue se remplissait de brume
L'air s'épaississait jusqu'à en étouffer le moindre son
Le bandonéon s'efforçait, mais rien ne sortait de ses touches
Le tango avalait ses pas et ses danseurs
Le *mate* recrachait ses buveurs
Le réverbère se tortillait de douleur
Les nénuphars poussaient au milieu de l'asphalte
noirs comme leur support, sombres comme les uniformes
Il fallait tout oublier, la *picana*, le sous-marin,
les disparus, les morts, les enfants volés,
les biens détournés, les citoyens discriminés
Il n'y avait rien à voir, rien à savoir, rien à penser, rien à pleurer
Il ne resterait même pas les yeux, d'ailleurs, pour le faire
Pedro lui-même se fondait dans le rien
dans tous les riens du monde
dispersé au fond de son *calabozo*
oublié même de l'oubli
Les cendres pouvaient tout recouvrir
Rien importait désormais
Le *gaucho* éteignit l'obscurité
et rangea l'histoire

IV. 4.

Le tatou courut dans la plaine
poursuivi par l'histoire, les deux démons,

* *
*

R1-IX

La mano amasa la arcilla
y forma la tableta
el horno cuece la greda y el mensaje
e incinera el escriba y la memoria

* *
*

IV. 3.

Sobre mi silla, lívido, presa del vertigio y del horror,
sentía llegar el crepúsculo de los ojos
La calle se llenaba de bruma
El aire se espesaba hasta ahogar el menor sonido
El bandoneón se esforzaba, pero nada salía de sus botones
El tango tragaba sus pasos y sus bailarines
El mate escupía sus tomadores
El farol se retorció de dolor
Los nenúfares crecían en medio del asfalto
negros como su soporte, sombríos como los uniformes
Había que olvidar todo, la *picana*, el submarino,
los desaparecidos, los muertos, los niños robados,
los bienes sustraídos, los ciudadanos discriminados
No había nada para ver, nada para saber, nada para pensar, nada para llorar
Ni siquiera quedarían los ojos, por cierto, para hacerlo
Pedro mismo se fundía en la nada
en todas las nadas del mundo
dispersado en el fondo de su calabozo
olvidado hasta del olvido mismo
Las cenizas podían recubrir todo
Nada importaba desde ya
El *gaucho* apagó la oscuridad
y guardó la historia

IV. 4.

El tatú corrió en la llanura
perseguido por la historia, los dos demonios,

IV. 5.

Ce jour-là, il plut toute une éternité
aussi longue qu'une saison en enfer ou à la télévision
J'avais achevé ma bouteille, le cycle terminait,
l'éphéméride prenait sa retraite, le silence hurlait,
les rues vides se remplissaient des fantômes
les spectres aspiraient à mourir
Mais il restait encore les enfants volés, les personnes disparues
le mensonge collectif, l'impunité organisée
Le tango ne danserait plus, le candombe s'épuiserait
le *gaucho* attacherait ses chevaux pour toujours
La violence s'installerait pour cause d'impunité
Ce jour-là, le soleil avait perdu ses repères
il brillerait jusqu'à la fin des temps, jusqu'à demain
avec les débris des rêves et du bandonéon
Ce jour-là durerait une éternité éphémère
« Il faut tourner la page », disait la bonne conscience
Et sur cette page blanche, écrire d'autres horreurs
de la mémoire vide
Tourner la page comme un linceul pour cacher les disparus, les torturés
pour envelopper les souffrances, les rancœurs, les haines, les vérités
Tourner la page, pour qu'ils puissent en écrire une autre
Pedro sentait son image se fondre dans le papier
se mélanger à celles du capitaine et du *calabozo*
Pedro sentait sa seconde disparition
qui engloutissait le bandonéon, le *gaucho*,
le tatou, le tango, les tambours, le *mate*,
les espoirs, le réverbère, les rues, les plages, les plaines
La page blanche était un trou noir

* *
*

(*La chute*)

Chute

Après la sédition, vint la subversion
Après la subversion, la sédation
Ils demandaient aux bourreaux de pardonner leurs victimes
Ils demandaient aux victimes d'implorer pardon

IV. 5.

Ese día, llovió por una eternidad
tan larga como una temporada en el infierno o a la televisión
Había acabado mi botella, el ciclo terminaba,
los efemérides se jubilaban, el silencio aullaba,
las calles vacías se llenaban de fantasmas
los espectros aspiraban a morir
Pero quedaban aún los niños robados, las personas desaparecidas
la mentira colectiva, la impunidad organizada
El tango no bailarían más, el candombe se agotaría
el gaucho ataría sus caballos para siempre
La violencia se instalaría por causa de impunidad
Ese día, el sol había perdido sus referencias
brillarían hasta el fin de los tiempos, hasta mañana
con los restos de los sueños y del bandoneón
Ese día duraría una eternidad efímera
«Hay que dar vuelta la página», decía la buena conciencia
Y sobre esa página blanca, escribir otros horrores
de la memoria vacía
Dar vuelta la página como un manto para esconder a los desaparecidos, los torturados
para envolver a los sufrimientos, los rancores, los odios, las verdades
Dar vuelta la página, para que puedan escribir otra
Pedro sentía su imagen fundirse en el papel
mezclarse a las del capitán y del calabozo
Pedro sentía su segunda desaparición
que engullía el bandoneón, el gaucho,
el tatú, el tango, los tambores, el mate,
las esperanzas, el farol, las calles, las playas, las llanuras
La página blanca era un agujero negro

* *
*

(*La caída*)

Caída

Después de la sedición, vino la subversión
Después de la subversión, la sedación
Pedían a los verdugos perdonar a sus víctimas
Pedían a las víctimas implorar el perdón

XXVI

Ils exigeaient l'obéissance civile, la désobéissance militaire
Ils fomentaient la résignation

Le réverbère parcourait le cimetière
à la recherche d'un bon militaire
sans succès

La peur était au cœur des rues
Le grand oiseau pouvait toujours planer
au gré des vents et des sarcasmes

L'enfant jetait des pierres au ciel avec sa fronde
mais l'oiseau restait intouchable

Les voleurs d'identité se fondaient dans l'anonymat
en y entraînant leurs victimes
La consonance se confondait avec la connivence
Le condor planait au dessus de nos têtes
épée de Damoclès sans condescendance

« Un bon militaire, c'est une épitaphe dans un cimetière »,
dit l'enfant au réverbère

Et le réverbère, l'espoir au ventre de l'enfant,
continue sa recherche désespérée

Point d'épitaphe, mais la peur

et par-dessus tout, une certaine résignation

* *
*

R1-XI

Les doigts enfoncent les touches de la machine à écrire
les caractères remplissent la feuille
les cahiers s'ajoutent aux cahiers
le livre termine à la corbeille
le palimpseste des marchands

Exigían la obediencia civil, la desobediencia militar
Fomentaban la resignación

El farol recorría el cementerio
en búsqueda de un buen militar
sin éxito

El miedo estaba en el corazón de las calles
El gran ave podía siempre planear
a merced de los vientos y de los sarcasmos

El niño tiraba piedras al cielo con su honda
pero el ave quedaba intocable

Los ladrones de identidad se fundían en el anonimato
arrastrando a sus víctimas
La consonancia se confundía con la connivencia
El condor planeaba arriba de nuestras cabezas
espada de Damocles sin condescendencia

«Un buen militar, es un epitafio en un cementerio»,
dijo el niño al farol

Y el farol, con la esperanza en las entrañas del niño,
prosiguió su búsqueda desesperada

Ningún epitafio, sino el miedo

y por encima de todo, cierta resignación

* *
*

R1-XI

Los dedos hunden las teclas de la máquina de escribir
los caracteres llenan la hoja
los cuadernos se agregan a los cuadernos
el libro termina en la papelera
el palimpsesto de los mercaderes

* *
*

(*L'envol*)

Envol

Le cimetière parcourt le réverbère
et les rues de la ville, la *rambla* et le *Río*

Le fleuve recrache ses cadavres
ceux que les amnésiés ont jeté des avions
vivants
deux démons : l'un aux commandes, l'autre à l'éjection

Les squelettes, eux, ne se sont pas résignés

Fleuve d'argent, fleuve de sang

*Historia de amor, historia de odio
amorodio*

Le réverbère parcourt le cimetière, la ville
dans l'attente du jour

Et bientôt mourra la résignation
et le jour ne pourra plus se faire attendre
ne pourra plus couvrir de son manteau de honte
les crimes et les non-châtiments

*Memoria de odio, memoria de amor
amorodio*

La ville parcourt le réverbère, le cimetière

Le bandonéon retrouvera son souffle
et les cadavres se lèveront
les os revivront
le tango refleurira

* *
*

(*El vuelo*)

Vuelo

El cementerio recorre el farol
y las calles de la ciudad, la *rambla* y el *Río*

El río escupe sus cadáveres
los que los amnésiados tiraron de los aviones
vivos
dos demonios: uno al mando, el otro a la expulsión

Los esqueletos, ellos, no se resignaron

Río de plata, río de sangre

*Histoire d'amour, histoire de haine
amorodio*

El farol recorre el cementerio, la ciudad
en la espera del día

Y pronto morirá la resignación
y el día no podrá más hacerse esperar
no podrá cubrir de su manto de vergüenza
los crímenes y los no castigos

*Mémoire de haine, mémoire d'amour
amorodio*

La ciudad recorre el farol, el cementerio

El bandoneón recobrará su soplo
y los cadáveres se levantarán
los huesos revivirán
el tango reflorece

XXVIII

Historia de amor, historia de odio

amour à mort

amour adieu

Un jour viendra

où le jour se fera nuit

la lumière sera fête

les cendres chanteront

et la ronde noiera tous les képis

Histoire d'amour, histoire de haine

amor a muerte

amor adios

Un día vendrá

en que el día se hará noche

la luz será fiesta

las cenizas cantarán

y la ronda ahogará a todos los quepis

1.0. introduction

violoncelle & transformation électronique, carillon virtuel en quarts de ton, percussion, chœur algorithmique
violonchelo y transformación electrónica, campanario virtual en cuartos de tono, percusión, coro algorítmico

Violoncelle

(H) *pos. ord.* 5" 5" 7" 4" 5"
ord. I

ppp *pp* *p* *f*

Transformation électronique

2 $\text{bp. } 1319 \text{ Hz}$ + *transpo* + 500 c
 2 $\text{bp. } 1760 \text{ Hz}$ *Gl.* *transpo* + 350 c

Vcl.

II *ord.* III *sul pont.* 8" IV 5" 5" 4"
Gl. *f* *f* 8^{vb}

p *mp* *mf* *f*

Tr. é.

2 $\text{bp. } 1319 \text{ Hz}$ + *transpo* + 350 c
 2 $\text{bp. } 1760 \text{ Hz}$ *transpo* - 150 c

2 [●] A

Vcl. *4^{va} ord.* $\text{♩} = 65$
pizz. *sul pont.* *arco ord.* *sul pont.*
p *mf* *f* *mp* *f*

Tr. é. [A - 1 oct.]

Carillon *mf 8^{vb}* *p*

Vcl. *pos. ord.* *sul pont.* *pos. ord.* *sul mezz.* *sul pont.*
p *f* *mf* *mf* *f* *mf* *f*

Vcl. *sul pont.* *pizz.* *pos. ord.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *sul pont.*
pp *p* *f* *pp* *p* *f* *mf* *p* *p*

C. 1/4 t. *p*

Vcl. *pos. ord. arco* *p* *sul pont.* *ord.* *p*

Tamtam *maillet* *mf*

C. 1/4 t. *p* *mf* *p* *mf* *p* *Conv. Car. / Vcl.*

[1car.m3]

Vcl. *sul pont.*

Cymb. susp. *maillet* *mp*

Tamtam *maillet* *f*

chœur algorithmique *s'initie dans la résonance du Tamtam*

patch de Pure Data (1.1. chœur algorithmique)

aller à [D]

2. entrée

hautbois & transformation électronique, contrebasson, algorithmique, voix 2
oboe y transformación electrónica, contrafagot, algorítmica, voz 2

Voix 2
 1. L'oiseau ouvrit ses ailes et chanta
El pájaro abrió sus alas y cantó

Hautbois
senza vib. 12'' 35''
 (A) *mf*

Transformation électronique
 [●] [B]

del 4s v.l.x3.3636 [3.568 s]
 del 8.5s v.l.x1.3348 [8.990 s]
 del 15s v.l.x1.7818 [6.735 s]
 del 6s v.l./4.2379 [50.854 s]
 del 11s v.l./2.8284 [33.941 s]
 del 18s v.l.x1 [12 s]

5

V. 2

2. « Je suis le vent qui pleure
 3. » je suis le vent qui rit
 «Soy el viento llorón
 »soy el viento risón

del 25s 4. » je suis le vent qui vente... »
 »soy el viento ventón...»

30"

5. Les pierres qui marchent prirent leur envol
 Las piedras que caminan levantaron vuelo

22"

Hb.

Tr. é.

Contre-basson

f *mf* *p*

*entrée de sons aléatoires de pierres
 et de grenouilles (pp) en mouvement
 sur l'octophonie*

del 10s v.l./2.5198 [30.328 s]
 del 14s v.l.x1.4983 [8.009 s]
 del 17s v.l.x2.3784 [5.045 s]
 del 19s v.l.x4.4898 [2.673 s]
 del 20s v.l./3.7753 [45.306 s]
 del 14s v.l./4.3620 [52.344 s]

(E)

p *mp* *mp*

V. 2 6. Les arbres recommencèrent à respirer 7. La nuit s'étala sous le voile 25"
Los árboles retomaron su respiración La noche se desplegó bajo el velo 8. Les braises folles se noyaint dans l'ennui 9. L'oiseau ouvrit son bec pour parler 35"
Las brasas locas se abogaban en el aburrimiento El pájaro abrió su pico para hablar

Hb. *mp* *mf* *aller à [C]*

Tr. é. (sons aléatoires, *pp*) *(sons aléatoires, pp)* *brefs fragments de sonnailles, entrecoupées de silences brefs, chaque fois plus longs, aléatoires et spatialisés*

Cfg. [(13.3 s)] [(44.344 s)] del 6s v.l./2.0586 [24.703 s] del 13s v.l./3.2678 [39.214 s] [(5,7 s)] [(19.3 s)]

V. 2 12" 10. et se tut y se calló

Tr. é. (sonnailles) *al niente*

10

3. R2-I

piano en 1/7 t., chœur, percussion, flûte, hautbois, contrebasson, violon & violoncelle

*piano en 1/7 t., coro, percusión, flauta, oboe, contrafagot, violín y violonchelo**chœur aléatoire, a partir des 8 voix du texte dans les deux langues, tout au long de la pièce (sur Pure Data)*

Piano en 1/7 t.

♩ = 41

mf (accord)

mp (grappe)

f

mf

p

pp (grappe)

p (accord)

e.
n.
o.

répartition circulaire à partir de 1

répartition circulaire à partir de 4

The score is written for a piano in 1/7 time. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, often using eighth notes and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf*, *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *p*. There are also instructions for circular distribution: "répartition circulaire à partir de 1" and "répartition circulaire à partir de 4". A tempo marking of "♩ = 41" is present at the beginning. The score includes various musical notations such as chords, groups, and slurs.

14

Voix

[0:36.15] *voix a* La croix du sud coule à pic
La cruz del sur se va a pique

[0:41.95] *voix b* dans la rivière de sang
en el río de sangre

[0:47.17] *voix c* et les derniers regards
y las últimas miradas

[0:37.45] *voix f* comme un écho
La croix du sud coule à pic
La cruz del sur se va a pique

[0:42.90] *voix g* comme un écho
dans la rivière de sang
en el río de sangre

[0:48.16] *voix b* comme un écho
et les derniers regards
y las últimas miradas

P.
1/7 t.

f
(accord)

mf
(grappe)
formants
autour de
do et fa #

répartition
circulaire à
partir de 7

(C) *tutti: entrer dans la résonance*

(C) **ppp**

(E) **ppp**

(C) **ppp**
arco

(H) **ppp**

(H) **ppp**

AN430e

ppp

Fl.

Hb.

Cfg.

VI.

Vcl.

V. *voix d* [0:52.98] fondent dans le vide glacé
se funden en el vacío helado

voix a [0:54.84] fondent dans le vide glacé
se funden en el vacío helado

voix e [1:10.60] du parlement des fous
del parlamento de los locos

voix b [1:11.70] du parlement des fous
del parlamento de los locos

P. 1/7 t.

mf (accord) e.
p n.
 (grappe) o.
 formants sur l'accord

f (accord) e.
mf n.
 (grappe) o.

f (acc.) e.
mf n.
 (grp.) o.

f (acc.) e.
p n.
 (grp.) o.

grappe sur 7 & 8 (aigu & grave)

ff *mp*

répartition centrée sur les formants (3 HP)

grappe répartie sur 1, 2, 5, 7 grave à aigu, antiformants autour de l'accord

grappe sur 8-1

grappe sur 2 & 5

f

Fl. *pp*

Hb. *pp*

Cfg. *pp*

VI. *pp*

Vcl. *ppp*

flatt.

sul pont.

sul pont.

Perc. - 2 W. B. (D) (b. d.) ≈ 80 *pp*

aller à [A]

P.
1/7 t.

mf (grp.) e.
f n. (acc.) o.

p (grp.) e.
mf n. (acc.) o.

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

grappe sur 3 grappe sur 6

f e. c.

répartition circulaire (hors accord) à partir de 1, sens horaire

W. B.

≈ 80

pp

ral.

||

aller à [G]

4. R1-I

chœur, flûte, hautbois, contrebasson, violon, violoncelle, guitare & percussion
coro, flauta, oboe, contrafagot, violín, violonchelo, guitarra & percusión

♩ = 55

Flûte

Hautbois

Contrebasson

Violon

Violoncelle

Guitare amplifiée (scord.)

Percussion vibrapnone

(C) (E) (A) (H) (H) (G)

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

mf *p*

pp *pp* *mf* *p* *pp* II

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

p *p* *mp* *mp* *p mp* *p mp*

8va *8va* *ord.* *ord.* *Gliss* *ord.* *sul pont.*

b. d.

Ob. *mf p f mf f mf*

Fl. *mf marquer les attaques*

Cfg. *mf f p*

VI. *mf f mp sul pont. flautando*

Vcl. *mp*

G. *mp f ff mf f f sul mezz.*

vibra *mf p mf mp mf p < mf p < mf con pedal*

bongo —||

Chœur

voix fixes a, b, c, ... b
sur HP 1, 2, 3, ... 8

Le parchemin absorbe l'encre
El pergamino absorbe la tinta

(8va)

Fl.

Ob.

Cfg.

Vi.

Vcl.

G.

vibra

bongo

f *mf* *p* *f* *mf* *f*

mf *p* *f*

mf *ord.* *flautando*

mf *ord.* *effleuré ord.*

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *senza pedal*

mf *f*

AN430f



Chœur

et le calame, et la main
y el cálamo, y la mano

et le scribe, et l'histoire
y el escriba, y la historia

8^{va} 6^{va} 6^{va} 8^{va}

Fl. *mf* *mf* *mf*

Ob. *mp* *mp* *f mf p f mf p*

Cfg. *p* *p* *p mf p*

VI. *mf* *mf* *mf* *p*

Vcl. *mf* *mf* *p*

G. *mp* *mf* *p f p pp*

Vibra *arco* *b. d.* *b. d.* *p mf p mf p mf* *aller à [D] con pedal*

mf con pedal *p con pedal* *p senza pedal* *p mf* *p mf* *p mf*

k. e.-hept.

15

1. $\gamma 2 \zeta \quad 2 \quad \gamma 2 2 \quad \zeta \quad \gamma 2 \zeta$

2. $\gamma 2 \zeta \quad 2 \quad \gamma 2 2 \quad \zeta \quad \gamma 2 \zeta$

3. $\gamma 2 \zeta \quad 2 \quad \gamma 2 2 \quad \zeta \quad \gamma 2 \zeta$

4. $\gamma 2 \zeta \quad 2 \quad \gamma 2 2 \quad \zeta \quad \gamma 2 \zeta$

Dynamic markings: *pp*, *p*, *f*

k. e.-hept.

20

$\text{♩} = 137 \setminus 80$

1. $2 \quad \gamma 2 \gamma 2 \zeta$

2. $2 \quad \gamma 2 \gamma 2 \zeta$

3. $\gamma 2 \gamma 2 \zeta$

4. $2 \quad \gamma 2 \gamma 2 \zeta$

Dynamic markings: *mp*, *p*, *f*

Measure numbers: 73, 64, 102, 36, 80, 90, 2, 103, 68, 91, 67, 48, 42, 105, 104, 35, 98, 80, 52, 73, 80, 30, 48, 61, 87, 79, 41, 88, 93, 77, 92, 88, 66, 90, 47, 80, 91, 81, 81, 93, 70, 95, 42, 67, 41, 108, 38, 46, 97, 56, 107, 53, 90, 85, 59, 47, 42, 76, 61, 80, 66, 48, 82, 31, 34, 47, 67

25

k. e.-hept.

30

k. e.-hept.

Fl. (C) *mp* *f* *ff*

Hb. (C) *mp* *f* *ff*

Cfg. (E) *mp* *f* *f*

[2:41.41] AN430g2

35

k. e.-hept.

1. $\gamma 2 \zeta \gamma 6 \gamma 5 6 \zeta 4 \gamma 7 5$
52 103 66 70 81 104

2. $\zeta \gamma 1 \zeta 6 \gamma \zeta \gamma 3 6 \gamma \zeta$
30 77 51 87

3. $3 7 \gamma \zeta \gamma 6 \zeta \zeta 6 \gamma \zeta \zeta$
40 95 74 69

4. $\zeta \zeta \gamma 2 \gamma 7 \zeta \zeta 7 \gamma 7 2$
42 31 69 51

1. $\gamma 2 \zeta 3 6 \gamma 5 2 \zeta 4 \gamma 7 5$
53 73 36 55 51 51 55 28

2. $\zeta \gamma 1 \gamma 1 6 \gamma \zeta \gamma 3 6 1 \zeta$
106 40 91 85 105 104

3. $3 7 2 \zeta \gamma 7 6 \zeta \gamma 3 6 \gamma 6 \zeta \gamma \cdot 6$
53 93 86 83 38 77 45 25 91

4. $2 \gamma \zeta \gamma 2 3 7 \zeta \zeta 7 3 6 2$
40 98 87 64 93 41 55 81

1. $\gamma 2 7 \zeta 3 6 \gamma 4 5 2 \zeta 4 \gamma 1 7 5$
58 85 67 99 96 77 94 81 27 102 35

2. $\zeta \gamma 2 1 \gamma 1 6 \gamma \zeta \gamma 4 3 6 7 1 \zeta$
31 40 108 107 73 42 48 92 90

3. $3 7 2 \zeta 5 7 6 \zeta \gamma 4 3 6 \gamma 7 6 \zeta \gamma \cdot 6$
71 44 76 98 44 72 54 47 76 29 49 97

4. $2 \gamma 5 \zeta \gamma 2 7 3 7 \zeta \zeta 7 4 3 2 6 4 2$
78 67 41 99 76 46 51 35 29 39 69 41 78

1. $\gamma 2 7 1 \gamma 3 6 \gamma 4 5 2 3 4 \zeta 4 2 1 7 5$
88 70 95 44 91 33 40 69 68 74 69 56 60 108 65

2. $\gamma \cdot 3 \gamma 2 1 \gamma 7 1 6 \gamma 3 \zeta 5 4 3 6 7 1 \zeta$
45 44 68 88 98 61 30 78 65 84 69 34 32

3. $3 7 2 \zeta 5 7 6 \gamma 4 \gamma 4 3 6 5 7 6 \zeta 7 \gamma 6$
105 90 37 39 93 42 92 42 27 69 91 37 83 95 90

4. $2 4 5 \zeta 5 \gamma 2 7 3 7 \gamma 6 \gamma 5 7 4 3 2 6 4 2$
70 97 55 54 52 93 6 73 69 30 27 105 166 43 57 52

1. $\gamma 2 7 1 \gamma 2 3 6$
78 69 58 100 35 33

2. $\gamma 5 3 \gamma 2 1 \gamma 7 1$
109 46 104 109 61 40

3. $3 7 2 \zeta 5 7 6 4$
29 38 56 26 80 26 89

4. $2 4 5 \zeta 5 3 2 7$
33 54 37 100 53 43 87

[3:17.41]

Fl. *f* *mf* *f* *ff*

Hb. *f* *mf* *f* *ff* aller à [F]

Cfg. *f* *mf* *f* *f*

k. e.-hept.

40

1. $\frac{7}{4} 5 \ 2 \ 3 4 \ddagger \ 4 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5$
109₃₆ 38 60₃₁ 50 107₆₁ 105 61

2. $6 \ 4 \ 3 \ 7 \ 6 \ 5 4 \ 3 \ 6 \ 7 \ 1 \ \ddagger$
55 72₄₇ 28 78₁₀₃ 99 71₆₆ 88

3. $7 \ 4 \ 7 5 4 \ 3 \ 6 \ 5 \ 7 \ 6 \ \ddagger \ 7 \ 7 \ 6$
104 28₂₈ 47 64₆₄ 107 79 97

4. $3 \ 7 \ 7 \ 5 \ 6 \ 7 \ 3 \ 5 \ 7 \ 4 \ 3 \ 2 \ 6 \ 4 \ 2$
45 88 71₉₇ 88₆₆ 85₆₇ 41₉₇ 61₉₈ 107

1. $7 \ 2 \ 7 \ 1 \ 4 \ 2 \ 3 \ 6 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 7 \ 4 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5$
43 74₁₀₉ 91₆₆ 67 76₂₈ 87₈₇ 42 70 96₆₅ 42 69 25₅₃ 26 58

2. $7 \ 5 \ 3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 4 \ 7 \ 1 \ 6 \ 4 \ 3 \ 7 \ 4 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 6 \ 7 \ 1 \ 7 \ 2 \ 7$
89₈₇ 83₁₀₄ 67 33₅₈ 58 89 98₈₇ 88₄₅ 43₄₇ 29 85₇₂ 63 74

3. $3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5 \ 7 \ 6 \ 4 \ 7 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 4 \ 3 \ 6 \ 5 \ 7 \ 6 \ 3 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6$
96₃₁ 30 108 37₃₂ 53₈₇ 82₃₂ 76₃₅ 33 103₂₇ 103₉₆ 7 46 63

4. $2 \ 4 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 5 \ 3 \ 2 \ 7 \ 3 \ 7 \ 7 \ 5 \ 6 \ 7 \ 3 \ 5 \ 7 \ 4 \ 3 \ 2 \ 6 \ 4 \ 2$
82 72₅₁ 51 100₉₂ 62₇₁ 107 60 109₅₃ 60₂₅ 98₁₀₀ 42₃₃ 42 76

1. $7 \ 2 \ 7 \ 1 \ 4 \ 2 \ 3 \ 6 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 7 \ 4 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5$
51₂₈ 109 101₃₇ 39 62₅₇ 89₁₀₂ 78 28 81₉₁ 86 38 39₅₅ 92 49

2. $7 \ 2 \ 7 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 4 \ 7 \ 3 \ 4 \ 6 \ 1 \ 7 \ 4 \ 1 \ 2 \ 7 \ 3 \ 5 \ 7$
107 85 39₆₉ 5 37₃₈ 86 32 47₇₀ 61 69 75₄₆ 108 102₂₆ 76₇₉

3. $3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5 \ 7 \ 6 \ 4 \ 7 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 4 \ 3 \ 6 \ 5 \ 7 \ 6 \ 3 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6$
90₁₀₅ 99 45 99₁₀₁ 108₉₆ 71₈₈ 74₆₇ 98 94₃₆ 104₂₅ 78 109 30

4. $2 \ 4 \ 6 \ 2 \ 3 \ 4 \ 7 \ 5 \ 3 \ 7 \ 6 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 2 \ 3 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 5 \ 4 \ 2$
61₉₈ 51₁₀₇ 79₆₀ 66₈₃ 25 35 70 104 86 61₁₀₅ 70₈₃ 95 42₉₆ 45

1. $7 \ 2 \ 7 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 4 \ 7 \ 3 \ 4 \ 6 \ 1 \ 7 \ 4 \ 1 \ 2 \ 7 \ 3 \ 5 \ 7$
98₂₆ 93 72₃₂ 81 77₉₇ 61₆₅ 101 31 40₈₀ 42 56 99₃₂ 101 55

2. $7 \ 2 \ 7 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 4 \ 7 \ 3 \ 4 \ 6 \ 1 \ 7 \ 4 \ 1 \ 2 \ 7 \ 3 \ 5 \ 7$
104 28 85₄₃ 47 109₁₀₈ 98 62 48₇₉ 92 105 77₃₆ 28 35₄₇ 86₃₆

3. $6 \ 7 \ 7 \ 7 \ 3 \ 6 \ 7 \ 5 \ 6 \ 3 \ 4 \ 5 \ 7 \ 4 \ 2 \ 7 \ 4 \ 6 \ 7 \ 5 \ 7 \ 1 \ 2 \ 7 \ 3$
37 37 102₈₄ 66₂₆ 69₅₄ 44₈₈ 95₉₈ 70₂₆ 84₄₈ 73₉₇ 49₆₂

4. $2 \ 4 \ 6 \ 2 \ 3 \ 4 \ 7 \ 5 \ 3 \ 7 \ 6 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 2 \ 3 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 5 \ 4 \ 2$
99₁₀₈ 32₁₀₆ 65₆₁ 105₄₈ 41 37 102 53 80 108₁₀₁ 81₃₀ 81 79₁₀₂ 108

[3:41.41] | | = 6"
frotter la peau avec la chair des doigts, deux, puis cinq, puis tous les doigts

(D) tamboril + micro de contact

6

sur Pure Data



lento

p

k. e.-hept.

45

1. $5 \ 7 \ 1 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \ 6 \ 3 \ 2 \ 4 \ 1 \ 7 \ 2 \ 7$
86 41 38₅ 6₃₃ 71₁₀₄ 85₂₉ 82 25₉₅ 92₉₃ 98 76₃₇ 71 91₇₄

2. $7 \ 2 \ 7 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 4 \ 7 \ 3 \ 4 \ 6 \ 1 \ 7 \ 4 \ 1 \ 2 \ 7 \ 3 \ 5 \ 7$
42 45 97₁₀₂ 48 76₈₈ 41 48 79₉₂ 70 105 33₃₃ 106 99₆₃ 105₈₅

3. $6 \ 7 \ 7 \ 7 \ 3 \ 6 \ 7 \ 5 \ 6 \ 3 \ 4 \ 5 \ 7 \ 4 \ 2 \ 7 \ 4 \ 6 \ 7 \ 5 \ 7 \ 1 \ 2 \ 7 \ 3$
60 100 78₉₅ 34₇₇ 26₄₄ 77₇₂ 71 68 90₇₄ 75₅₂ 54₃₃ 47₉₈

4. $2 \ 4 \ 6 \ 2 \ 3 \ 4 \ 7 \ 5 \ 3 \ 7 \ 6 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 2 \ 3 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 5 \ 4 \ 2$
58 43 73₉₉ 104₆₀ 88₄₀ 102 89 101 44 25 101₆₇ 49₄₂ 43 99₆₆ 29

1. $5 \ 7 \ 1 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \ 6 \ 3 \ 2 \ 4 \ 1 \ 7 \ 2 \ 7$
28 79 89₄₀ 28 89₆₇ 104₈₈ 34 60₈₆ 57₅₁ 77 28₄₀ 27 98₄₀

2. $7 \ 5 \ 3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 4 \ 7 \ 1 \ 6 \ 4 \ 3 \ 7 \ 4 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 6 \ 7 \ 1 \ 7 \ 2 \ 7$
58₃₈ 47₁₀₅ 81 93₇₀ 75 57₅₂ 86₉₄ 76₇₆ 102 87₂₇ 63 57

3. $3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 7 \ 5 \ 7 \ 6 \ 4 \ 7 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 4 \ 3 \ 6 \ 5 \ 7 \ 6 \ 3 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6$
104₄₆ 104 74 28₄₅ 82₁₀₆ 106₆₆ 94₄₀ 97 105₂₁ 102₈₂ 33 56 28

4. $2 \ 4 \ 6 \ 2 \ 3 \ 4 \ 7 \ 5 \ 3 \ 7 \ 6 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 2 \ 3 \ 5 \ 7 \ 3 \ 7 \ 5 \ 4 \ 2$
85 95 95₉₉ 80₆₆ 40₁₀₇ 109 104 47 105 105 27₇₇ 91₅₈ 29 73₄₉ 56

1. $1 \ 5 \ 1 \ 7 \ 6 \ 7 \ 1 \ 6 \ 5 \ 2 \ 7 \ 3 \ 4 \ 1 \ 3 \ 7 \ 6 \ 4 \ 7 \ 3 \ 7$
104 89 74₆₈ 63 70₉₆ 81₂₈ 82 51₉₆ 25₆₈ 51 106₃ 63₇ 85₁₀₅

2. $7 \ 6 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 3 \ 5 \ 7 \ 6 \ 5 \ 7 \ 4 \ 3 \ 5 \ 4 \ 3 \ 5 \ 4 \ 7 \ 7 \ 1 \ 7$
63₅₂ 55₂₅ 89 69₆₀ 28 37 45₉₁ 91₉₂ 104₃₄ 55 67₃₂ 34 64

3. $4 \ 6 \ 3 \ 7 \ 7 \ 6 \ 5 \ 3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 6 \ 5 \ 1 \ 2 \ 3 \ 7 \ 2 \ 7 \ 7$
40₇₈ 91 57 100₄₇ 72₆₀ 34₃₈ 48₂₈ 99 35₈₃ 49₁₀₇ 97 34 33

4. $7 \ 4 \ 5 \ 3 \ 5 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 4 \ 7 \ 7 \ 5 \ 3 \ 4 \ 6 \ 7 \ 2 \ 7 \ 5 \ 3 \ 3$
71 49 37₇₇ 107₈₂ 47₂₅ 61 60 105 27 64 107₃₅ 50₉₀ 65 80₂₇ 102

1. $1 \ 5 \ 1 \ 7 \ 6 \ 7 \ 1 \ 6 \ 5 \ 2 \ 7 \ 3 \ 4 \ 1 \ 3 \ 7 \ 6 \ 4 \ 7 \ 3 \ 7$
39 38 107₁₀₈ 48 54₃₄ 81₇₃ 63 85₅₂ 74₁₀₉ 99 43

2. $7 \ 6 \ 2 \ 4 \ 7 \ 5 \ 3 \ 5 \ 7 \ 6 \ 5 \ 7 \ 4 \ 3 \ 5 \ 4 \ 3 \ 5 \ 4 \ 7 \ 7 \ 1 \ 7$
86₆₇ 109₂₉ 70 65₁₀₅ 33 78 34₇₉ 54₄₈ 64₈₄ 109 52

3. $4 \ 6 \ 3 \ 7 \ 7 \ 6 \ 5 \ 3 \ 7 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 6 \ 5 \ 1 \ 2 \ 3 \ 7 \ 2 \ 7 \ 7$
100₄₀ 105 108 94₄₇ 40₉₄ 80₉₉ 95₇₃ 103 75₆₅ 109₉₆ 30

4. $7 \ 4 \ 5 \ 3 \ 5 \ 2 \ 1 \ 7 \ 6 \ 3 \ 4 \ 7 \ 7 \ 5 \ 3 \ 4 \ 6 \ 7 \ 2 \ 7 \ 5 \ 3 \ 3$
95 67 69₂₇ 77₁₀₆ 80₈₁ 34 105 53 58 46 40₂₇ 80₇₈ 62

passer progressivement de la chair aux ongles

tamb. + m. c.

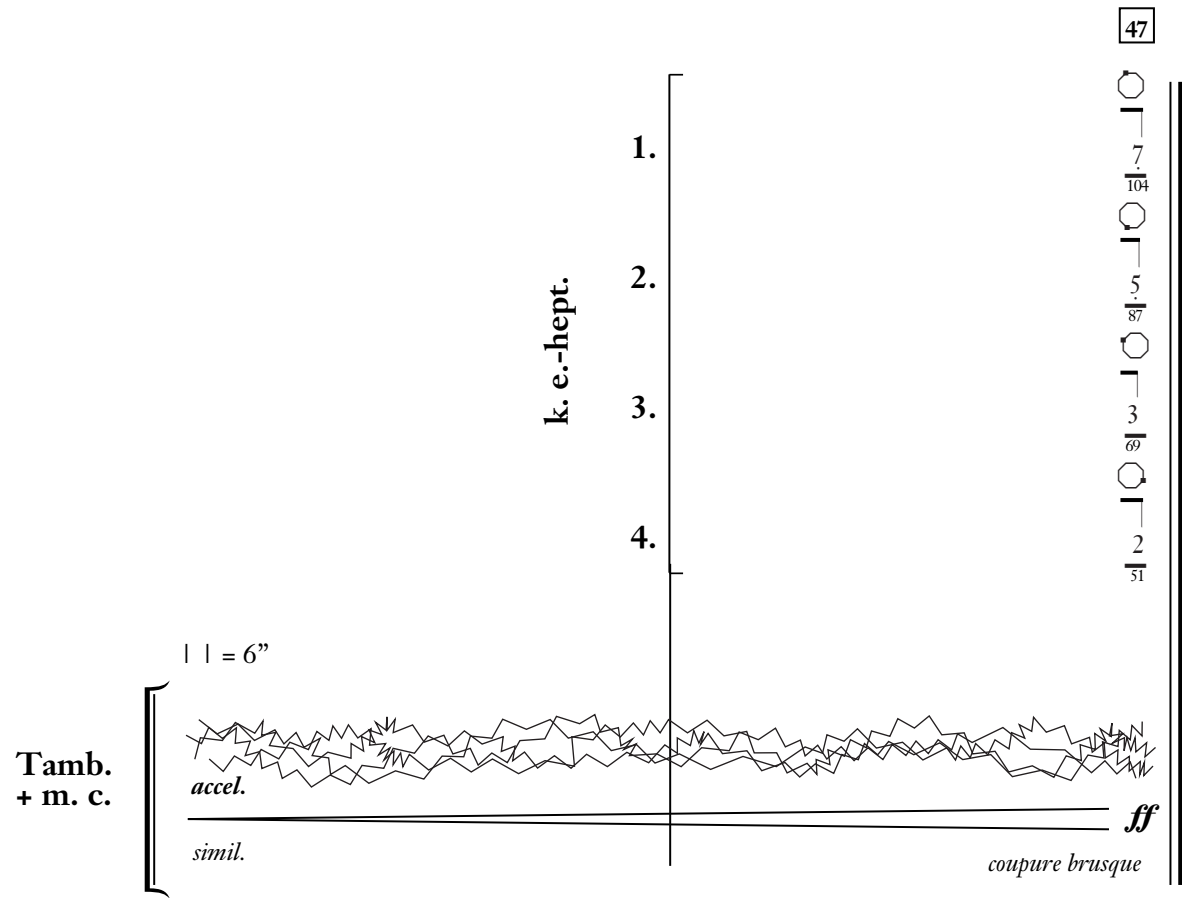
mp

6

accel.

f

segue



6. I.1

piano en 1/7 t., voix 1, électro-acoustique, musiciens avec feuilles, gamelan

piano en 1/7 t., voz 1, electroacústica, músicos con hojas, gamelan

Voix 1

[0:00.00] 1. Le pêcheur du désert tira sa ligne
El pescador del desierto lanzó su sedal (2°90) $\bullet = 60$

[0:04.00]

[0:11.50] 2. dans mon verre de sable
en mi vaso de arena (1°30) $\bullet = 60 \times \varphi = 97$

[0:16.10] 3. et pêcha mes mots et mes larmes
y pescó mis palabras y mis lágrimas (2°25)

Piano en 1/7 t.

p mf pp mp f

V. 1

[0:30.75] 4. Le fleuve était rempli de l'écume des jours
El río estaba lleno de la espuma de los días (2°50) $\bullet = 60$
 $\bullet = 60 \times \varphi^2 = 157$

[0:30.75]

[0:30.75]

$\bullet = 60 \times \varphi = 97$

P. 1/7 t.

p mf f mp mf p f mp mf mp f mp f mp f

V. 1

P.
1/7 t.

[0:44.75]
5. mais déjà la nuit se levait
pero la noche ya se levantaba (2^o10)

$\bullet = 60 / \varphi = 37$

[1:03.50]

[del 2^o]
6. Les raclements du bandonéon ne suffisaient plus
Las raeduras del bandoneón no alcanzaban más (2^o70)

$\bullet = 60 \times \varphi^2 = 157$

Électro-acoustique

bouteille écrasée ralentie, mouvement en étoile, jusqu'à 10.

V. 1

P.
1/7 t.

[1:08.85]
7. à disperser les doutes et combler l'absence
a dispersar las dudas y colmar la ausencia (2^o80)

$\bullet = 60 \times \varphi = 97$

[1:22.97]

8. Une chaise, imperturbable et droite, pâle et rigide,
Una silla, imperturbable y recta, pálida y rígida, (3^o90)

$\bullet = 60 \times \varphi^3 = 254$

E.-ac.

(continue)





déchirer très lentement une grande feuille de papier journal, jusqu'à 10.

lumière sur la chaise en (A), progressivement jusqu'à 11.


Musiciens

Vcl. & guit. : (H); cfg. : (E); vl.: (A); fl. : (C); ob. : (F); perc. : (D); sans amplifier


V. 1

[1:29.72]    
 9. restait, au-delà des illusions et des candeurs
seguía, más allá de las ilusiones y de los candores (3⁷⁰)

$\text{♩} = 60 \times \varphi^2 = 157$


 10. au-delà des protestations et des pleurs, irrémédiablement
más allá de las protestas y de los lloros, irremediabilmente (4⁰⁰)

$\text{♩} = 60 \times \varphi = 97$






 [1:47.50]
 11. vide
vacía

P.
1/7 t.

E.-ac. (continue)

Musiciens (continue)

(tacet)

- Contrebasson : aller à  A
- Hautbois : aller à  D
- Percussionniste : aller à  G
- Violoniste : aller à  E

(attaca, gamelan)

♩ = 21 [1:48.48]

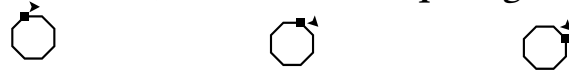
Jublag I & II	4	4	4
	5	5	
	8		
Jegogan I & II	3	3	3
	5		5
	9	9	
	11		
Penyacah I & II	3	3	3
	6		
Wadon	⑤	⑤	⑤
Kantilan I & II	3	3	3
Pemade I & II	5	5	5
	8		
	3	♩	♩
	6		6
Ugal	5	5	
	9		9
	11	11	
Trompong	11	11	11
	4		
	5	5	
Reyong	8	8	8
	3		
	6	6	
	3		
♩ = 21	♩	♩	♩
	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>

attaca

7. I.2

voix 1, guitare amp., percussion, électro-acoustique algorithmique & carillon 1/4 t. voz 1, guitarra ampl., perc., e-ac., camp. 1/4 t.

Voix 1



1. Les tambours entreprirent leur procession
Los tambores emprendieron su procesión (2^o60)



2. mais les fleurs de l'isle commençaient à fâner
pero las flores de la isla empezaban a marchitar (3^o30)

Électro-acoustique
algorithmique

Algorithme aléatoire : séquence de bruits de porte (8 fragments) et d'obturateur (3 vitesses)
attaques à distance aléatoire sur les valeurs : $1/\varphi^3$; $1/\varphi^2$; $1/\varphi$; 1 ; φ ; φ^2 ; φ^3 .
spatialisation aléatoire octophonique

Guitare amplifiée (scord.)

Voix 1



3. Les militaires endimanchés cherchaient leurs victimes
Los milicos endomingados buscaban sus víctimas (3^o30)

E. a. a.

(algorithme)

sul mezz.

sul mezz.

G. a.

Voix 1

4. Autour d'un réverbère gisait la farandole
Alrededor de un farol yacía la farandola (1^o50) *yacía la farandola* (1^o70)

5. Le pas de deux du tango se transformait en retraite
El paso a dos del tango se transformaba en retirada (3^o40)

E. a. a.

(algorithme)

(entrée 2^e voix aléatoire)
sul pont.
onglé

G. a.

34

Voix 1

E. a. a.

6. et les tambours résonnaient de leur appel
y los tambores resonaban de su llamada (2^o60)
(entrée 3^e voix aléatoire)

7. Les escadrons aussi continuaient leur ballet funèbre
Los escuadrones también continuaban su ballet fúnebre (3^o40)

G. a.

Car.
1/4 t.

Vibra

Charchas

Voix 1

E. a. a.

G. a.

Car.
1/4 t.

Vibra

8. Les flots de grappa mûrissaient les idées
Los flujos de grappa maduraban las ideas (3^o00)

9. La cérémonie du mate aiguisait le débat
La ceremonia del mate agudizaba el debate (2^o80)

sul pont.

ord.

sul pont.

ord.

ongle

sul pont.

ord.

maillets de tamtam

Cymb. susp.

Voix 1

E. a. a.

G. a.

Car.
1/4 t.

Cymb. susp.

WB grave

Charchas

10. Les uniformes animés commettaient leur office
Los uniformes animados cometían su oficio (3°00)

11. La tiédeur de la nuit n'avait plus de limite
La tibieza de la noche no tenía más límite (2°80)

Voix 1

E. a. a.

G. a.

Car.
1/4 t.

Vibra

12. Les uniformes dansaient sur les cendres
Los uniformes bailaban sobre las cenizas (2°50)

13. et le soleil brûlait sur les plages
y el sol quemaba sobre las playas (2°30)

14. les œufs desséchés de la tourmente
los huevos desecados de la tormenta (2°10)

entrée de la 4^e voix, lecture aléatoire de fragments de texte
.....

étouffé

sul mezz.

maillets de tamtam

Voix 1



15. La rumeur montait dans mon verre
El rumor levantaba en mi vaso (2^o20)



murmuré

16. et les hordes rumaient sous la braise
y las bordas rumiaban bajo la brasa (2^o60)

E. a. a.

voix 1 à 3 (portes et obturateurs)

voix 4 (fragments de texte)

al niente

p

(la voix 4 continue sur 8. I.3)

8. I.3

voix 1, électro-acoustique, kalimbas équi-pentatoniques
voz 1, electroacústica, kalimbas equipentatónicas

Ⓢ ♪ (|) = 58

Voix 1

électro-acoustique

kalimbas équi-pentatoniques

1. 2. 3.

textes lus au hasard : la 4^e voix de 7. I.2 continue, puis se multiplie et se déforme (voir patch)

[0:02.00] *chuchoté* 1. Le jour s'épaississait *El día se espesaba* (1^o80)

[0:07.24] *ord.* 2. mais la nuit tenait bon *pero la noche aguantaba* (1^o80)

[0:13.00] (~14^o) 3. L'océan se berçait sous le fracas des armes *El océano se mecía bajo el estruendo de las armas* (3^o60)

[0:13.00] (~14^o) 4. et l'avion *y el avión*

1. 4 4 1̇
64 74 80

2. 1̇ 3 3 3 4 4 3 5 4 2 3
93 102 75 64 75 108 90 54 37 77 99 65

3. 4 2 3 4 1̇ 4 3 2 1̇ 4 3 2 3 3 5 2 5
92 79 34 42 63 82 52 104 74 31 77 104

V. 1

e.-a.

k. e.-pent.

1. 2. 3.

[0:18.00] 5. Sous les pavés rugissait une fleur *Bajo los adoquines rugía una flor* (2^o40)

[0:23.00] 6. mais la chaise immobile poursuivait sa solitude *pero la silla inmóvil perseguía su soledad* (2^o80)

(~15^o)

de Gardel cherchait encore une montagne *de Gardel buscaba otra vez una montaña* (3^o60)

1. 4 1̇ 4 4 2 5 3 4 4 4
106 103 83 120 120 103 43 109 115 60

2. 5 1̇ 3 4 4 5 4 2 1̇ 3 3 5 4 1̇ 1̇ 3 3 3 4
37 84 68 65 41 65 112 99 52 40 114 92 113 61 59 56 122 85 45

3. 4 1̇ 4 1̇ 4 1̇ 4 1̇ 4 1̇ 2 3
98 95 67 88 47 73 67 100

V. 1
e.-a.

k. e.-pent.

1.

2.

3.

68 | 4 | 3 3 3 | i | 5 3 |
123 47 67 | 45 | 124 106

(~6")

attaca

8.1. transition

Électro-acoustique
algorithmique

15" 2"

algorithme de bruits, sonnailles,
lecture normale à très lente

ppp

Violon

Transfo. électronique

Guitare amplifiée

(E) [A] (G) ord. [C] [D]

III II 7" III II 7"

mf *f* *mf* *f* *mf* *mf*

p *p*

attaca

9. I.4

fragments pour un labyrinthe de cendres / fragmentos para un laberinto de cenizas
 Fabrice Lengronne, 2021-2022

voix 1, gamelan, flûte, hautbois, contrebasson, violon, violoncelle *voz 1, gamelan, flauta, oboe, contrafagot, violín, violonchelo*

⊕ ♩ () = 43 ○ [0:00.50] ○ [0:04.00] ○ [0:06.20] ○ [0:10.00]

Voix 1

1. Le pêcheur du désert jeta son filet
El pescador del desierto tiró su red (2^m90)
2. dans mon verre d'absinthe
en mi vaso de ajenjo (1^m60)
3. et pêcha le fenec et mon sang
y pescó el fênc y mi sangre (2^m30)
4. Les rues ne désemplissaient plus d'absence
Las calles no se vaciaban más de ausencia (3^m20)

Jublag

Jegogan

Penyacah

Gongs

2 Kantilan

2 Pemade

Ugal

Trompong

Reyong

AN430k

[0:14.60]

5. Pedro me riguarda du fondo de son calabozo
Pedro me miró del fondo de su calabozo (2^o50)

V. 1

Jublag I
 Jublag II

Jegogan I
 Jegogan II

Penyacah I
 Penyacah II

Gongs

2 Kantilan I
 2 Kantilan II

2 Pemade I
 2 Pemade II

Ugal

Trompong

Reyong

[0:22.60]

6. « Je cherche l'ordre, et le mystère... »,
 « Busco el orden, y el misterio... », (2^o)

V. 1

Jublag I
 Jublag II

Ⓟ ♩ (|) = 51

[0:26.00]

7. dit-il
dijo (0^o60)

V. 1

Jublag I
 Jublag II

Jegogan I
 Jegogan II

Penyacah I
 Penyacah II

Gongs

2 Kantilan I
 2 Kantilan II

2 Pemade I
 2 Pemade II

Ugal

Trompong

Reyong

	[0:28.00]	[0:32.50]	[0:37.50]
V. 1	8. Je m'abîmais dans la lecture du papier, entre les lignes <i>Me bundía en la lectura del papel, entre las líneas</i> (3"30)	9. et essayais de reconstituer le rien à partir de ses restes <i>e intentaba reconstituir la nada a partir de sus restos</i> (3"20)	10. La noria des <i>La noria de los</i>
Jublag	I 5 8 81 59	I 8 5 4 4 73 117 79 77	I 5 5 106 32
Jegogan	I 5 II 9 3 59 88 45 32	I 4 5 4 126 117 77	I 3 3 3 5 48 48 48 103
Penyacah	I 3 6 98 122	I 3 6 40 89	I 3 3 3 3 61 61 61 77
Gongs	I 3 5 60 29	I 8 8 73 68	I 3 3 3 3 8 43 61 95 35 41
2 Kantilan	I 3 60	I 3 3 97 97	I 3 3 36 71
2 Pemade	I 3 5 6 8 98 81 122 59	I 3 8 6 5 4 4 40 73 89 117 79 77	I 3 5 3 3 29 106 61 61
Ugal	I 5 II 9 59 88 45	I 4 6 5 4 4 40 126 41 117 77	I 3 3 3 3 3 3 29 29 57 43 61 77
Trompong	I 5 II 108 88	I 5 4 4 4 59 116 117 79 77	I 5 II 8 106 51 8 8
Reyong	I 3 6 60 108	I 3 6 3 8 3 40 73 89 65 68 34	I 8 8 99 41

[0:43.00]

[0:46.50]

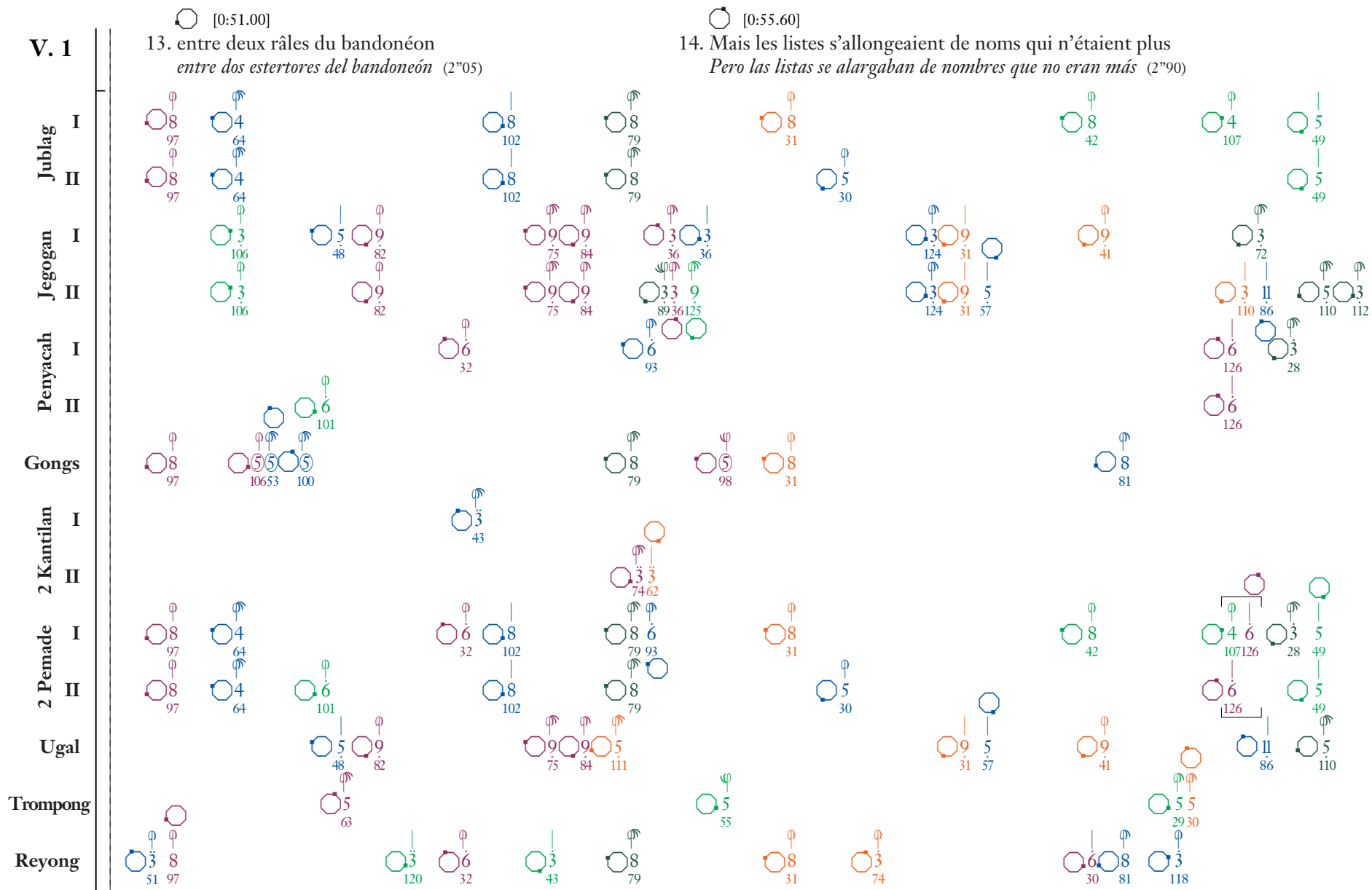
V. 1

(10). véhicules obscurs continuait
vehículos oscuros continuaba (2^o80)

11. Le tango se faisait valse lente
El tango se hacía vals lento (2^o50)

12. et le réverbère racontait sa vie au caniveau
y el farol contaba su vida a la alcantarilla (2^o80)

The musical score is organized into 12 horizontal staves, each representing a different instrument in the gamelan ensemble. The instruments are listed on the left side of the page: Jublag (I, II), Jegogan (I, II), Penyacah (I, II), Gongs, 2 Kantilan (I, II), 2 Pemade (I, II), Ugal, Trompong, and Reyong. Each staff contains rhythmic notation consisting of circles with numbers inside, indicating the timing and duration of notes. Some notes are connected by lines, suggesting melodic movement. The notation is color-coded: purple, blue, orange, green, and pink. Above the staves, there are three musical examples with their respective lyrics and titles. Example 10 is in French/Spanish, Example 11 is in French, and Example 12 is in French/Spanish. The time signatures [0:43.00] and [0:46.50] are placed above the first and second examples, respectively.



V. 1

15. « L'ordre, c'est la société sans l'esprit »
«*El orden, es la sociedad sin el espíritu*» (2"80)

16. dit le capitaine
dijo el capitán (1"10)

17. L'avion de Gardel eut encore un soubresaut
El avión de Gardel tuvo otro sobresalto (2"70)

Jublag I
II

Jegogan I
II

Penyacah I
II

Gongs

2 Kantilan I
II

2 Pemade I
II

Ugal

Trompong

Reyong

⊕ [1:03.50] ⊕ [1:08.00] ⊕ [1:10.75]

⊕ (|) = 41

	[1:15.00]	[1:19.30]	[1:23.50]
V. 1	18. Les tambours erraient, hagards et moribonds <i>Los tambores erraban, pálidos y moribundos</i> (3 ⁿ 40)	19. entre les déchets de la rue aux fleurs piétinées <i>entre los desechos de la calle de las flores pisoteadas</i> (3 ⁿ 10)	20. Le gaucho rangea son couteau et alluma le ciel <i>El gaucho guardó su navaja y prendió el cielo</i> (3 ⁿ 10)
Jublag	I 55 5986	I 5 112	I 11 114
Jegogan	I 10 43	I 1 90	I 1 83
Penyacah	I 3 75	I 7 86	I 6 113
Gongs			
2 Kantilan	I 8 70	I 2 100	I 4 93
2 Pemade	I 55 5986	I 7 86	I 11 114
Ugal	I 10 43	I 6 30	I 6 113
Trompong			
Reyong	I 3 75	I 4 82	I 4 93

V. 1

21. Le silence succéda au silence, toujours plus vert
El silencio sucedió al silencio, siempre más verde (4^o)

22. Les fruits de cendres commencèrent à tomber
Los frutos de cenizas empezaron a caer (2^o90)

23. ainsi le jour
así el día (1^o30)

Vibraphone

G = 60
arco
pp vib. *l. v.*

Guitare

H
froisser lentement une grande feuille de papier

Flûte

C
ppp

Hautbois

D
ppp

Contrebasson

A

Violon

E
ppp

Violoncelle

H
ppp

10. R1-II

chœur parlé *coro hablado*, fl., ob., cfg., guit., vl., vcl. & perc.

$\text{♩} = 60$

(C) Flûte

(D) Hautbois

(A) Contrebasson

(H) Guitare amplifiée (scord.)

(E) Violon

(H) Violoncelle





(G) Vibraphone

f, *mf*, *mp*, *p*, *b. d.*, *vib.*, *senza vib.*, *ord.*

Fl. *f* *f* *mp*
 Hb. *f* *f* *mp* *mf*
 Cfg. *f* *f* *mp*
 G. *f* *mp* *mf* *f* *ord.*
 VI. *f* *mp* *mf* *arco*
 Vcl. *f* *mp* *mf* *arco*
 Vib. *senza vib.* *vib.* *senza vib.* *vib.* *poco vib.*
p *p* *mf* *p*

pizz. *sul pont.* *ord.* *arco* *arco*

Chœur parlé

voix: a, b  c, d  e, f  g, h 

Le palimpseste dévore l'encre
El palimpsesto devora la tinta

Fl. *f* *f* *f* *p*

Hb. *f* *f* *f* *p*

Cfg. *f* *f* *f* *p*

G. *f* *f* *f* *p*

Vi. *pizz.* *arco* *f* *p*

Vcl. *pizz.* *arco sub pont. ord.* *f* *p*

Vib. *mf* *senza vib.* *f* *f* *arco vib.* *arco b. d. vib.* *f* *p*

Ch. et la plume, et la main
y la pluma, y la mano

Fl. *f* *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Hb. *f* *mp* *f* *p* *f*

Cfg. *mf* *f* *p* *f* *p*

G. *f* *f* *p* *f* *p*

VI. *f* *mp* *f* *mf* *p* *f* *p*
sul pont. *ord.*

Vcl. *mp* *f* *p* *f* *p*

Vib. *f* *f* *p* *f*

senza vib. *vib.* *vib.* *vib.*

Ch. et le copiste, et la mémoire
y el copista, y la memoria

Fl. *mp* *f* *f* aller à (B)

Hb. *p* *f* *f* aller à (E)

Cfg. *mp* *f* *f* aller à (C)


G. *mp* *f* *f*

Vi. *sul pont.* *f* *f* aller à (A)

Vcl. *f* *f*

Vib. *arco b. d. vib.* *p* *b. d. senza vib.* *f* *vib.* *laisser vibrer* *f* aller à (D)

[0:36.35]

 *voix d + b*

10 | 1 = 8,5

Chœur
Chœur
algorithmique

la croix du sud se consume
la cruz del sur se consume (2^m)

Jublag I
II
Jegogan I
II
Penyacah I
II
Gongs
Kantilan I
1 & 2 II
Pemade I
1 & 2 II
Ugal
Trompong
Reyong

The musical score is organized into measures. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The gamelan instruments are represented by rhythmic notation (vertical lines with flags) and some have specific rhythmic patterns. The piano accompaniment (P. 1/7 and C. 1/4) is written in a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics are indicated by *mf*, *f*, and *mp*. The score is divided into measures, with a box around measure 10 indicating a 10-measure phrase. The bottom part of the score shows piano accompaniment for P. 1/7 and C. 1/4.

[1:06.33]
































































|| = 10  voix e + a

Voix
Chœur
algorithmique

la rivière de cendre déborde
el río de ceniza desborda (2^o)

15

Jublag I
II
Jegogan I
II
Penyacah I
II
Gongs
Kantilan I
1 & 2 II
Pemade I
1 & 2 II
Ugal
Trompong
Reyong

	2^4+3^3 Ⓟ																																					
Jublag I		5	3	4	2	9	7	8	6	11	10	1	4	2	3	8	6	1	7	10	5	9	11															
II		5	3	4	2	9	7	8	6	11	10	1	4	2	3	8	6	1	7	10	5	9	11															
Jegogan I		2	1	6	5	10	9	3	4	11	7	8	2	4	6	1	8	10	5	9	3	11	7															
II		2	1	6	5	10	9	3	4	11	7	8	2	4	6	1	8	10	5	9	3	11	7															
Penyacah I		2	1	6	5	10	9	3	4	11	7	8	2	4	6	1	8	10	5	9	3	11	7															
II		2	1	6	5	10	9	3	4	11	7	8	2	4	6	1	8	10	5	9	3	11	7															
Gongs	<i>mf</i>											<i>ff</i>											<i>ff</i>											<i>mp</i>				
Kantilan I																																						
1 & 2 II												3	7	4	2	6	10	1	7	10	5	9	11															
Pemade I														3	7	4	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>											6	1	5	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	11	<i>mf</i>
1 & 2 II												3	7	4	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>											6	1	5	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	11	<i>mf</i>		
Ugal		5	9	11											3	4	8			6			4			2	6	1	5	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	11	<i>mf</i>				
Trompong		<i>f</i>	<i>f</i>	11											3	4	8			6			4			2	6	1	5	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	11	<i>mf</i>				
Reyong				<i>f</i>											<i>mf</i>	4	8	<i>f</i>	<i>f</i>	6	<i>f</i>											10	1		9		<i>mf</i>	

P. 1/7

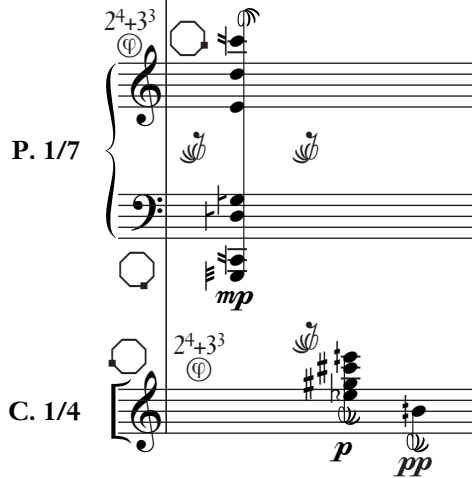
C. 1/4

2^4+3^3
Ⓟ

mp

p

pp



Voix
Chœur
algorithmique

Jublag I
II

Jegogan I
II

Penyacah I
II

Gongs
Kantilan I
1 & 2 II
Pemade I
1 & 2 II
Ugal
Trompong
Reyong

P. 1/7
C. 1/4

[1:50.30] voix *f + b*

et les dernières caresses
y las últimas caricias (1^{re}80)

[2:06.67] voix *g + c*

brûlent le chant d'espoir
quemán el canto de esperanza (1^{re}80)

20

mp *ff* *mp* *f* *mp* *mp*

f *mf* *f* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mp*

pp *mp* *pp* *mp*

[2:37.00]

- Voix
- Chœur algorithmique
- Jublag I
- II
- Jegogan I
- II
- Penyacah I
- II
- Gongs
- Kantilan I
- 1 & 2 II
- Pemade I
- 1 & 2 II
- Ugal
- Trompong
- Reyong

de l'opéra des fous
de la ópera de los locos (1^{re}80)

5	3	4	2	9	7	8 ¹	6
5	3	4	2	9	7	8 ¹	6
7	11 ²	3	9	5	10	8	1
7	11 ²	3	9	5	10	8	1
7	11	3	9	5	10	8	1
7	11	3	9	5	10	8	1

ff

*p*¹⁰ *mf*¹
*mf*¹⁰ *p*¹

voix d + b

25

dès la fin du texte

(D) (b. d.) ♩ ≈ 80

W. B. II [Musical notation]

Chœur algorithmique

- Jublag I
- II
- Jegogan I
- II
- Penyacah I
- II
- Gongs
- Kantilan I
- 1 & 2 II
- Pemade I
- 1 & 2 II
- Ugal
- Trompong
- Reyong

Jublag I	11	10	5	1					
II	11	10	5	1					
Jegogan I	6	4		2					
II	6	4		2					
Penyacah I	6	4		2		3	7		
II	6	4		2		3	7		
Gongs									
Kantilan I						4		8	
1 & 2 II								8	
Pemade I		5		9	11	3	7		
1 & 2 II		5		9	11	3	7		
Ugal		<i>mp</i>		<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>		
Trompong		5							
Reyong		<i>f</i>		9	11	3	7		
				<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	4	<i>p</i>

P. 1/7

W. B.

W. B.

jusqu'à la fin du son...

C. 1/4

mf

12. I.5

voix, guitare & électro-acoustique, violon & électronique, violoncelle, percussion
voz, guitarra & electroacústica, violín & electrónica, violonchelo, percusión

The musical score is divided into two systems by a vertical bar line. The instruments and their parts are as follows:

- Électro-acoustique:** Features a single note with a circled 'H' and a tempo marking of ≈ 60 . Above the staff are two octagonal symbols with a small vertical line, labeled "son bref: nylon1" and "son bref: nylon2".
- Guitare amplifiée (scord.):** Shows a treble clef with a circled '8' below it. The first system contains a chord of F#4, A4, and C#5, with dynamics *f* and *mp*. A circled 'H' and a note with a circled '3' are also present. The second system repeats this chord with dynamics *f* and *mp*.
- Violon:** Features a treble clef with a circled 'A' below it. The first system shows a sequence of notes with fingerings IV, III, and II, and a dynamic of *mf*. The second system continues with similar notes and fingerings, ending with a circled 'b'.
- Transformation électronique:** Located at the bottom, it includes a circled 'A' and a circled 'b' above the staff. The second system features a circled 'C' with a right-pointing arrow and a circled '7''' above it.

Voix 1

1. La razzia reprit sous ses allures de rituel
La razzia prosiguió con su semejanza de ritual (3"10)

2. Les *cachilas* succédaient aux *cachilas*
Las cachilas sucedían a las cachilas (2"50)

e. a.

0" 1" 1"146 2"146 2"292 4"292 4"584 7"584
 [nylon3 0-1] del 0"146 [nylon3 0-1] del 0"146 [nylon3 0-2] del 0"292 [nylon3 0-3] del 0"438

G.

VI.

Tr.

Vcl.

≈ 50
 (H) *vib.*
mf *f* *p*

≈ 60
ord. *sul pont.* *sul mezz.*
mf *f*

1
 -6 dB
 -∞ dB

Voix 1

3. et la liste s'allongait des noms qui ne seraient plus
y la lista se alargaba de los nombres que no serían más (3^o30)

4. Le pêcheur du désert jeta son filet et s'en fut
El pescador del desierto tiró su red y se fue (2^o90)

e. a.

8^o322
 8^o022 [nylon3 0-5]

9^o522

11^o522

13^o022 del 0^o729

13^o751 [nylon3 0-8]

16^o751

VI.

mp

sub. pont.

pont.

sub. pont.

Vcl.

ord.

ppp

2 W. B. **D** *f*

Voix 1

5. Mon verre d'alcool se troublait de reflets rouges
Mi vaso de alcohol se enturbiaba de reflejos rojos (3"30)

6. et le caniveau
y la alcantarilla

tentait une sortie
intentaba una salida (2"50)

7. Pedro regarda le fond de son calabozo
Pedro miró el fondo de su calabozo (2"30)

e. a.

...
 ...
 ... 8] del
 1"167

21"751 21"751
 22"918
 [0-13...

28"918 29"351
 30"308

28"918
 ... 6 ...

G.

p *f* *p* *f*

VI.

ord. *sul pont.*
mp *f* *p*

Vcl.

I
Gliss.
rasp. *f*

Güiro

2 W. B.

f

35"918 39"815 41"815

Voix 1 8. « Je cherche l'ombre, et l'avenir »
« Busco la sombra, y el porvenir » (2"20)

9. dit-il
dijo (0"80)

10. Les processions reprirent
Las procesiones prosiguieron (1"80)

e. a. ... 8"5... ... 13] del 1"897 ... 2... ... 4... ... 6...

G. *mf* *f* *mf* *f*

VI. *mf*

Vcl. *mf* *f* *ord.* *sul tasto*

Güiro *f* *mf*

3 *≈ 55* *sul pont. ongle*

43"815

Voix 1

11. Les tambours tentaient de chasser le ballet obscur
Los tambores intentaban rechazar el ballet oscuro (3"20)

47"815

51"815

12. Mais les uniformes tuaient le temps, les idées et les gens
Pero los uniformes mataban al tiempo, a las ideas y a la gente (4"40)

56"315

e. a. ... 6... ... 10... ... 14...

VI. *mp* *f* *mf* *sul pont.*

G. *mf* *f* *mp* *3* *8* *≈ 60*

Vcl. *sub. pont.* *p* *≈ 80*

2 W. B. *f* *v*

Voix 1 13. « L'avenir, c'est le régime de l'ordre »
«*El porvenir, es el regimen del orden*» (2^{no}90)

14. reprit le capitaine
prosiguió el capitán (1^{ro}50)

e. a. 56^o315
... 18^o5...

58^o815
... 21] del 3^o064

61^o878
[0-34...

63^o978

66^o878

G. mf f mp

VI. *ord. batt. ord.*
 mp f mp f mf
Gl. *batt.* *ord.* *sul pont.*

Vcl. *ord.*
 mf f

2 W. B. f

≈ 60

≈ 100

Voix 1

e. a. { 76"378
... 14.5... }

G. $\text{♩} \approx 80$
f *p*

VI. $\text{♩} \approx 80$
mf *f* *batt. (jeté)* *ord.* *ord.* *batt. (jeté)* *ord.* *sul pont.* *f*

2 W. B. $\text{♩} \approx 120$
f

e. a. { ...

VI. *pos. ord. col legno*
mp *f* *mf* *f*
ord. batt. *sul pont.*

Voix 1
 90"878
 17. Mais le chasseur de vent épaulait déjà
Pero el cazador de viento apuntaba ya (3"10)
 90"878 ... 29... 95"878 ... 34]

G. *mf* *f*
 3 ≈ 60

Güiro *p*

13. I.6

voix 1, électro-acoustique, kalimbas, violon & violoncelle *voz 1, electroacústica, kalimbas, violín & violonchelo*

Voix 1	<p>○ [0:04.07] 1. Autour de la chaise vide, <i>Alrededor de la silla vacía,</i></p> <p>○ la veillée, éternelle <i>la velada, eterna (2ⁿ+3ⁿ)</i> [tacet 5ⁿ]</p>
électro-acoustique	<p>[0:06.33] <i>Chirri 1, octophonique, [15ⁿ, 0-8ⁿ]</i></p>
Kalimbas équi-pentatoniques I II III	<p>[tacet 5ⁿ]</p>
Kalimbas équi-heptatoniques I II III	
Violon	<p>Ⓐ ≈ 80 <i>sul pont.</i></p> <p><i>f</i> <i>mf</i></p> <p><i>comme interrompu</i></p> <p><i>rester immobile 10''</i></p>

		<p>Ⓢ ♩ () = 80 / 130</p> <p>Ⓢ [0:14.31]</p> <p>V. 1 2. sans autre fin que l'attente <i>sin otro fin que la espera</i> (2^m)</p>	<p>Ⓢ ♩ () = 45</p> <p>Ⓢ [0:22.91]</p> <p>3. Le tango s'épuisait dans la monotonie <i>El tango se agotaba en la monotonía</i> (2^m40)</p>	<p>Ⓢ ♩ () = 50</p> <p>Ⓢ [0:26.91]</p> <p>4. et les hallètements du bandonéon <i>y los estertores del bandoneón</i> (2^m)</p>
e.-ac.		(Chirri 1, octopbonique, [8-15 ^m])		
Kalimbas équi-pentatoniques	I			
	II			
	III			
Kalimbas équi-heptatoniques	I			
	II			
	III			

<p>V. 1</p> <p>7. la foule invisible <i>la muchedumbre invisible (3"15)</i></p>	<p>8. et le réverbère pleurait <i>y el farol lloraba</i></p>	<p>9. « Quand ils sont morts, tous les hommes sont bons, <i>«Cuando han muerto, todos los hombres son buenos, (3"»</i></p>
<p>Kalimbas équi-pentatoniques</p> <p>I 4 4 108 58</p> <p>II 1 2 78 38</p> <p>III 5 48</p>	<p>I 5 5 5 4 4 48 98 68 108 28</p> <p>II 2 3 4 4 4 88 48 68 58 118</p> <p>III 5 5 4 1 4 2 118 68 48 118 58 127</p>	<p>I 4 5 5 4 4 78 118 38 68 68</p> <p>II 1 5 4 4 4 48 58 78 58 58</p> <p>III 3 3 5 2 118 127 98 118</p>
<p>Kalimbas équi-heptatoniques</p> <p>I 4 5 5 4 5 5 28 108 68 118 38 118</p> <p>II 1 2 3 4 3 78 88 48 118 78</p> <p>III 2 3 7 98 68 78</p>	<p>I 6 6 6 6 6 28 127 48 68 58</p> <p>II 2 2 3 5 28 88 88 78</p> <p>III 3 6 3 3 2 7 1 98 68 88 108 28 88 118</p>	<p>I 5 5 5 6 6 6 48 118 28 78 127 58</p> <p>II 1 6 6 6 4 5 5 4 48 118 98 48 78 98 58 78</p> <p>III 3 6 2 2 7 68 108 88 88 78</p>
<p>VI.</p>	<p>♩ ≈ 60 [0:46.50] <i>ord.</i></p>	

V. 1

10. » même les militaires »,
»incluso los militares», (2^m)

11. dit-il
dijo (1^m)

12. Je dévorai le livre et vomis l'encre
Devoré el libro y vomité la tinta (2^m50)

13. et la rue s'enfonça dans le fleuve d'argent
y la calle se hundió en el río de plata (2^m80)

Kalimbas
équi-pentatoniques
































































































Kalimbas
équi-heptatoniques

VI.
mf *mp* *f*

Vcl.
ppp *mp*

[0:53.49] [0:57.59] [1:00.73] [1:03.19]

	○ [1:05.90]	○ [1:08.93]	○ [1:12.37]	○ [1:15.11]
V. 1	14. depuis le ciel, corps et âme, sans un cri, <i>desde el cielo, cuerpo y alma, sin un grito</i> (3 ^{re})	15. mais l'ombre errait dans les débris épars <i>pero la sombra erraba entre los restos dispersos</i> (3 ^{re} 40)	16. Le couteau recherchait son <i>gaucho</i> <i>El cuchillo buscaba su gaucho</i> (2 ^{re} 40)	17. parmi les fleurs mortes (...) <i>entre las flores muertas</i> (...)
Kalimbas équi-pentatoniques	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 3 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 4 5 88 78</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 98</p>	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 58</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108 78</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 98</p> <p style="text-align: center;">⊕ 38</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 98</p>	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 98</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 98</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88 127</p>	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88 127</p>
Kalimbas équi-heptatoniques	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 7 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 7 68</p> <p style="text-align: center;">⊕ 1 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 78</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 5 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 5 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 5 78</p> <p style="text-align: center;">⊕ 7 98</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 78</p> <p style="text-align: center;">⊕ 7 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 88</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 4 78</p> <p style="text-align: center;">⊕ 7 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 2 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 5 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 7 38</p>	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 58</p> <p style="text-align: center;">⊕ 38</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 78</p> <p style="text-align: center;">⊕ 78</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 38</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 98</p>	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 28</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 78</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108</p> <p style="text-align: center;">⊕ 58</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 98</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p> <p style="text-align: center;">⊕ 58</p> <p style="text-align: center;">⊕ 127</p>	<p>I</p> <p style="text-align: center;">⊕ 118</p> <p style="text-align: center;">⊕ 58</p> <p style="text-align: center;">⊕ 108</p> <p>II</p> <p style="text-align: center;">⊕ 68</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p>III</p> <p style="text-align: center;">⊕ 48</p> <p style="text-align: center;">⊕ 88</p>


	V. 1 (17)	et les restes de nuit <i>y los restos de noche</i> (3"50)	18.  [1:18.55] Bientôt la place triste et le carnaval éteint <i>Pronto la plaza triste y el carnaval apagado</i> (3"40)	19.  [1:22.51] Et sous la peau du tambour, les rythmes étouffés <i>Y debajo de la piel del tambor, los ritmos abogados</i> (4")	20.  [1:26.51] et le sang éparpillé <i>y la sangre esparcida</i> (2")							
Kalimbas équipentatoniques	I	 1 127	 1  1 98 28	 5  5  5 78 38 108	 5  1 68 78	 5  4 108 98	 5  5 78 48	 5 108				
	II	 1 38	 1 38	 2 48	 2  2 78 88	 2  1 38 58	 1  2 98 38	 1  1  2 98 88 118	 3  2  3 98 118 127			
	III	 3 98		 4 98	 4 98		 1  5 118 68	 3 98	 4  2 58 48			
Kalimbas équiheptatoniques	I	 7  1 118 127	 7  7 68 48	 7 68	 1  1  7 98 28 98	 6 78	 7  7  1 98 118 78	 7   6 118 127 127	 7 127	 7  7  6 78 88 58		
	II	 1 38	 1 38	 2 58	 3  2 108 98	 3  2 118 88	 1 58	 2 98	 1 98	 2   1 127 98	 1 88	 5 118
	III	 2 58	 6  5  7 78 68 127	 7  5 118 48	 2  7  4 68 28 38	 2  4 38 28	 5  5  4  2 88 118 127 88	 2  6  1 108 127 118	 5  2 98 78	 7  3 58 28	 2 68	 3 88


		[1:28.63]			[1:32.35]			[1:36.00]										
V. 1		21. Une autre procession, le rituel du vide <i>Otra procesión, el ritual del vacío (3"40)</i>		22. et les larmes inondant la cité <i>y las lágrimas inundando la ciudad (3")</i>		23. Bientôt le jour prendrait la place et l'espérance <i>Pronto el día tomaría la plaza y la esperanza (3"20)</i>												
é.-ac.						(Chirri 2, octophonique, [1-4"])												
Kalimbas équi-pentatoniques	I	φ 4 38	φ 4 28	φ 4 28	φ 4 108	φ 4 98	φ 5 118	φ 4 78	φ 4 108	φ 4 88	φ 4 78	φ 4 98						
	II		φ 2 38	φ 3 78	φ 3 98	φ 2 78	φ 1 98	φ 1 88	φ 1 48	φ 1 127	φ 2 58	φ 2 48	φ 3 78	φ 3 108	φ 3 88	φ 3 108	φ 3 88	φ 4 28
	III	φ 4 68	φ 1 78	φ 3 48	φ 4 78	φ 4 127	φ 3 38	φ 4 28	φ 4 108	φ 5 88	φ 2 127	φ 5 98	φ 4 48	φ 2 48	φ 2 68	φ 4 48		
Kalimbas équi-heptatoniques	I	φ 5 68	φ 6 78	φ 6 58	φ 5 127	φ 4 68	φ 4 88	φ 5 38	φ 5 48	φ 6 68	φ 6 78	φ 5 68	φ 5 28	φ 4 38	φ 5 108			
	II	φ 4 48	φ 3 68	φ 5 38	φ 1 98	φ 1 88	φ 1 48	φ 1 127	φ 3 108	φ 4 108	φ 5 98	φ 6 48	φ 5 38	φ 4 48	φ 5 88	φ 4 127		
	III	φ 2 48	φ 7 48	φ 1 78	φ 7 118	φ 3 118	φ 6 38	φ 3 127	φ 6 108	φ 6 78	φ 3 88	φ 5 48	φ 6 78	φ 3 88	φ 5 48			

V. 1

é.-ac.


(Chirri 2, octophonique, [5-15^m])


24.  [1:38.97]
 Le filet du pêcheur s'enroulait sur ma tête
La red del pescador se enrollaba sobre mi cabeza (3^m40)


25.  [1:44.00]
 et avec lui, tous les fils d'ariadne et les filles du vent
y con ella, todos los hilos de ariadna y las hijas del viento (4^m50)


Kalimbas
équi-pentatoniques

I


 4
127


 4
48

 4
108

 4
118

 4
78

 3
88

 3
78

 2
127

 2
28

 3
28

 2
58

 2
78

 2
78

 2
58

II

 4
108

 3
118

 4
98

 4
118

 4
68

III

 1
58

 2
98

 1
48

 2
28

 1
48

 3
28

 4
28

 2
78

 2
98

 2
118

 4
118

 5
108

 2
78

 5
108

 2
48

 3
127

 5
108

Kalimbas
équi-heptatoniques

I

 5
48

 6
58

 5
38

 5
28

 6
108

 5
38

 4
118

 4
127

 3
28

 3
118

 3
38

 3
48

 3
78

 2
127

II

 7
68

 2
38

 3
38

 2
98

 3
88

 4
48

 5
98

 5
78

 5
88

 6
68

 5
108

 5
118

 5
118

 4
108

 3
58

 4
28

 6
108

 6
127

 6
127

 4
68

 3
28

 2
108

III

 5
38

 1
58

 1
48

 6
28

 1
48

 2
88

 7
118

 2
88

 3
68

 2
38

 3
28

 7
48

 7
127

	⊙ [1:50.71]	☾		⊙ [1:57.00]							
V. 1	26. Le <i>gaucho</i> rangea le couteau <i>El gaucho guardó la navaja</i> (2 ^o 40)			27. et la nuit <i>y la noche</i> (1 ^o 30)							
è.-ac.	[1:53.00] <i>Grand orgue, octophonique, [2'23"]</i>										
Kalimbas équi-pentatoniques	I	⊕ 3 48	⊕ 3 58	⊕ 3 38	⊕ 3 28	⊕ 3 68	⊕ 3 28				
	II	⊕ 5 68	⊕ 4 28	⊕ 4 88	⊕ 5 98	⊕ 4 127	⊕ 5 58	⊕ 4 78	⊕ 5 108	⊕ 1 58	
	III		⊕ 1 58	⊕ 4 118	⊕ 4 108	⊕ 1 118	⊕ 4 28		⊕ 5 28		
Kalimbas équi-heptatoniques	I	⊕ 3 58	⊕ 3 38	⊕ 4 68	⊕ 4 68	⊕ 5 38	⊕ 4 68	⊕ 3 88	⊕ 3 118	⊕ 4 48	⊕ 3 88
	II	⊕ 7 38	⊕ 6 88	⊕ 6 68	⊕ 6 28	⊕ 6 28	⊕ 7 58	⊕ 6 98		⊕ 1 58	⊕ 2 88
	III	⊕ 7 38	⊕ 3 88	⊕ 1 58	⊕ 6 88	⊕ 2 88		⊕ 1 118	⊕ 4 98	⊕ 2 48	⊕ 4 127

14. I.7

voix 1, piano 1/7 t., contrebasson, instrumentistes et objets *voz 1, piano 1/7 t., contrafagot, instrumentistas y objetos*

Musicien 1
(flûtiste)

Musicien 2
(hautboïste)

Musicien 3
(guitariste)

Musicien 4
(violoniste)

Musicien 6
(percussionniste)

Piano
1/7 t.

♩ = 60

78 102 93 104 82 105 87 109 97 110 90

26 29 44 53 26 53 37 38 54

27 38 30 41 47 31 36 52 35

8

Voix 1

[0:15.50]
1. Pedro
Pedro

[0:16.00]
s'enlisait dans le magma des anges
se atascaba en el magma de los ángeles (3^o10)

M. 6 (Pc.)



M. 4 (vl.)


M. 1 (Fl.)


P.

The score consists of three systems. The first system (M. 6) features a vocal line with a wavy line and a circled 'F' above it, and a piano accompaniment with notes and circled 'F' symbols. The second system (M. 4) includes a vocal line with a circled 'A' and a piano accompaniment with notes, circled 'A' symbols, and markings like 'ova' and '8vb'. The third system (M. 1) shows a vocal line with a circled 'B' and a piano accompaniment with notes, circled 'B' symbols, and markings like '1 3 4 5' and '6 2 2'. Time stamps [0:15.50] and [0:16.00] are placed above the vocal line in the second and third systems respectively. A box containing the number '5' is located in the top right corner.

V. 1

6
 [0:22.50] 
 2. au fond de son calabozo
en el fondo de su calabozo (2^m)

 [0:26.50]
 3. Les champs de canne à sucre en fleurs
Los campos de caña de azucar en flores (2^m40)

[0:30.00] 
 4. bientôt abriteraient son
pronto abrigarían su

M. 6
(Pc.)

M. 2
(Ob.)

M. 4
(VI.)

Musicien 5
(Vcl.)

F

H

E

A

The piano part consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains notes with fingerings (e.g., 35, 29, 30, 54, 47, 54, 54, 42, 31, 53, 94, 104, 36, 42, 43, 39, 32, 34, 44, 32, 39, 48, 92, 123, 83, 90, 110, 98, 113, 92, 111, 107, 85, 82, 79, 115) and octagon icons. The bass staff contains notes with fingerings (e.g., 38, 30, 41, 47, 11, 4, 5, 48) and octagon icons. The vocal lines are represented by wavy lines and octagon icons, with some notes and fingerings (e.g., 48, 47, 47, 42, 53, 48, 45, 53, 37, 38, 52, 52, 29, 53, 46, 30, 42, 26, 45, 27, 45) visible. The score is divided into three systems corresponding to the lyrics above.

V. 1 souffle et son regard
soplo y su mirada (2^{ns}80)

5. Le ressac couvrait encore les bruits de la torture
El oleaje cubría todavía los ruidos de la tortura (3^{rs}10)

6. les cris des condamnés et l'allégresse
los gritos de los condenados y la alegría

M. 2
(Ob.)

M. 3
(G.)

M. 6
(Pc.)

P.

[0:35.00] [0:38.00] 10

(H) (F) (E) 5 3

48 50 38 50 51 35 36 36 31 50 48 48 38 39 37 41 32 38 40

124 120 90 96 77 99 71 109 84 81 96 70 124

13 6 31 25 27 28 42 30 50

22 5 1 31 36 52 33

[0:47.00]
7. Je m'abstenais
Me abstenía

11

V. 1 des uniformes de paille
de los uniformes de paja (4^{ta})

M. 2 (Ob.) (E)

M. 3 (G.) (H)

M. 5 (Vcl.) (H)

M. 6 (Pc.) (F)

5 3 8 8

P.

111 88 68 108 71 117 78

34 52 30 46 25 33 49

25 45 43 32 37 50 31 25 53 34 27

44 38 33 38 44 29 37 48 25 29

54 54 53 34 43 52 29 50 40 25

40 42 30 50

3 2 2

51 41 43

15^{ma}

8^{vb}

(C) ou virtuel [0:42.00]

Cfg.

ppp *pp* *ppp*

V. 1 (7) de commentaire et même de respirer
de comentario y hasta de respirar (3^o50)

[0:54.00]

8. Sous la pluie obscure, le réverbère
Bajo la lluvia oscura, el farol

M. 5 (Vcl.)

M. 6 (Pc.)

P.

(C) ou virtuel



Cfg.



pp


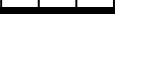
V. 1 (8) tissait sa solitude
tejía su soledad (4^{ta})

15 [1:00.00]

9. et le caniveau buvait jusqu'à l'ourlet de son errance
y la alcantarilla tomaba hasta el dobladillo de su errancia (4^{ta})

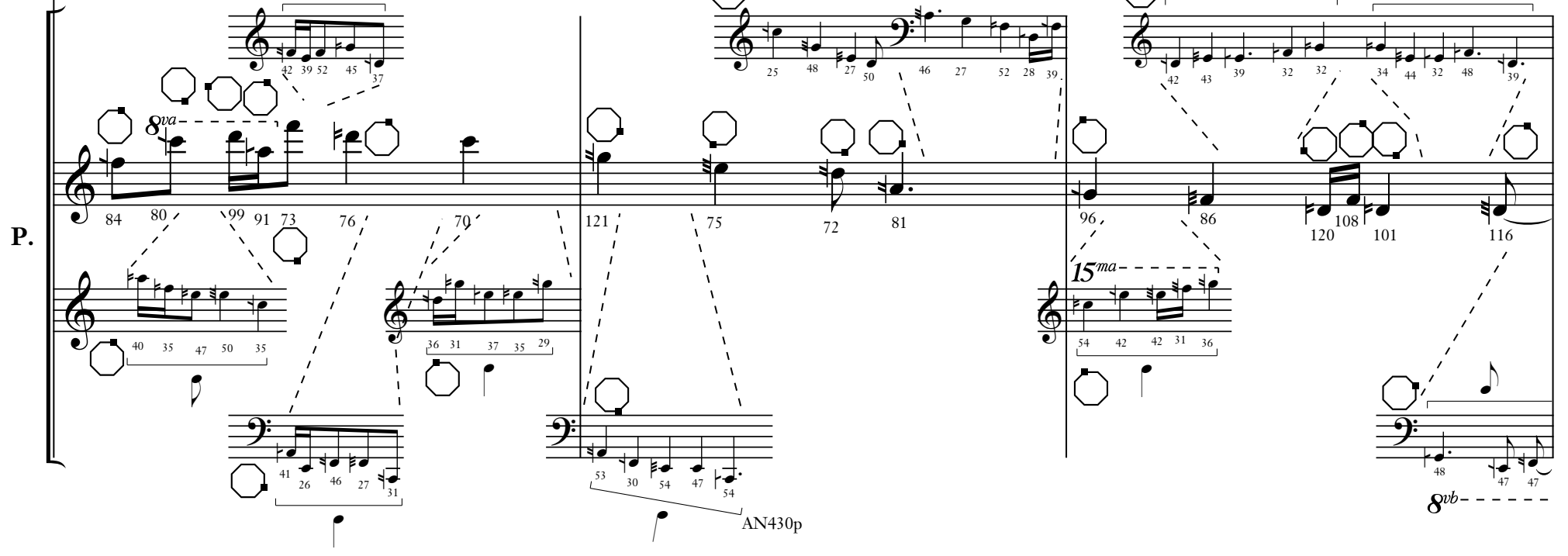
M. 1 (Fl.) (B)  

M. 2 (Ob.) (E)  

M. 3 (G.) (H)  

M. 4 (Vl.) (A)  

M. 6 (Pc.) (F)  

P. 

84 80 99 91 73 76 70 121 75 72 81 96 86 120 108 101 116

42 39 52 45 37 25 48 27 50 46 27 52 28 39 42 43 39 32 32 34 44 32 48 39 40 35 47 50 35 36 31 37 35 29 41 26 46 27 31 53 30 54 47 54 54 42 42 31 36 48 47 47

8va 15^{ma} 8vb

AN430p

[1:08.00]

V. 1

10. Pedro regarda le ciel absent au-dessus de son calabozo
Pedro miró el cielo ausente encima de su calabozo (3^{ra}40)

[1:15.50]

11. « Je cherche l'homme, et sa folie... »
« Busco el hombre, y su locura... » (2^{ra}50)

M. 3
(G.)

M. 6
(Pc.)

M. 1
(Fl.)

(B)

préparer

préparer

M. 4
(VI.)

P.

The musical score consists of several staves. At the top, there are two systems of staves for woodwinds: M. 3 (G.) and M. 6 (Pc.) on the left, and M. 1 (Fl.) and M. 4 (VI.) on the right. Below these are the vocal staves (V. 1) and the piano (P.) staves. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings. There are also several diagrams: octagons, circles with letters (H, A, F, B), and symbols like scissors and arrows. Some diagrams are connected to specific notes in the score by dashed lines. At the bottom, there are two systems of staves with notes and diagrams, including a bass clef staff with a '8vb' marking. The page number '20' is in a box at the top right.

V. 1 [0:20.00] 12. dit-il
dijo (0^o80)

M. 1 (Fl.)

M. 2 (Ob.)

M. 3 (G.)

M. 4 (Vl.)

M. 5 (Vcl.)

M. 6 (Pc.)


P.


Cfg. *ou virtuel* [1:21.50]




13. Les fleurs se diluaient dans les feuilles froissées
Las flores se diluían en las hojas arrugadas (2^o80)



14. La moissonneuse arrachait les vivants sans discrimination
La cosechadora arrancaba los vivos sin discriminación (3^o80)








V. 1






 [1:34.50]
 15. Le bandoneón gisait de sa turberculose
El bandoneón yacía de su tuberculosis (3^{ra})









25  [1:40.00]
 16. et les nénuphars poussaient encore en ses poumons
y los nenúfares seguían creciendo en sus pulmones (3^{ra}50)



M. 1 (Fl.)   

M. 2 (Ob.)  

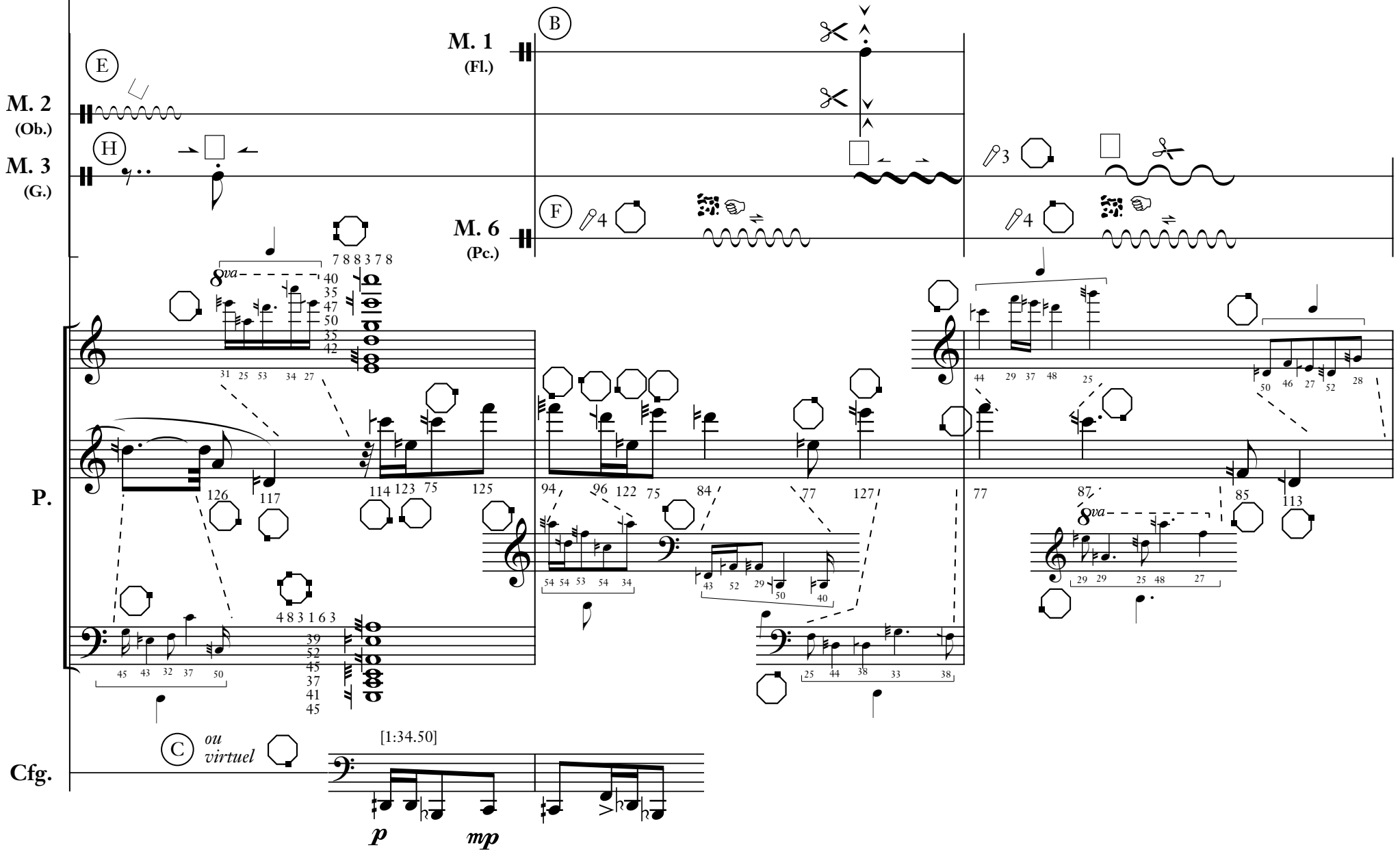
M. 3 (G.)       

M. 6 (Pc.)     

P.        

Cfg.  *ou virtuel*  [1:34.50]

p mp



V. 1

17. Isidore achevait de couler le Titanic
Isidore acababa de hundir el Titanic (3^m) [1:44.50]

18. avec les champs des maux d'horreur
con los campos de males de horror (2^m50) [1:48.50]

19. « La folie, c'est
«*La locura, son* [1:55.00]

M. 1 (Fl.) **M. 2 (Ob.)**

M. 4 (VI.)

M. 6 (Pc.)

P.

The score features three vocal staves (M. 1, M. 2, M. 4) and a piano accompaniment section (P.). The piano part consists of several staves with musical notation, including treble and bass clefs, and various performance markings such as octagonal symbols and circled letters (A, B, E, F). The lyrics are in French and Spanish, with the French text in italics. The piano part includes numerous fingerings and dynamic markings.

92
V. 1
M. 6 (Pc.)
P.
Cfg.

(19) les autres »,
los otros», (3^o20)

30

[2:00.50]
20. répondit le capitaine
contestó el capitán (1^o50)

[2:05.00]
21. Et toujours la noria et la chaise impavide
Y siempre la noria y la silla impávida (3^o)

M. (B)
(Fl.) (E)
M. 2 (Ob.)
M. 3 (G.)
M. 5 (H)
(Vcl.)

Musical staves for woodwinds and strings. Includes parts for Clarinet B, Flute E, Oboe, Horn G, Horn H, and Violin. Features various performance markings such as scissors, wavy lines, and dynamic markings.

Musical staves for piano and guitar. Includes piano part with fingerings and guitar part with chord diagrams and fingerings. Includes performance markings like octagons and wavy lines.

Musical staff for Cfg. part, starting with a circled C and the word 'ou'. Includes a dynamic marking of *pp*.

V. 1 [2:10.00] 22. Je remplis mon verre de toutes les amertumes
Llené mi vaso de todas las amarguras (2^o50)

[2:16.00] 23. et je les bus, jusqu'à l'hallali
y las tomé, basta el acoso (2^o50)

M. 2 (Ob.) (E) 5

M. 4 (VI.) (A) 1

M. 5 (Vcl.) (H)

M. 6 (Pc.) (F)

(défroisser)

P.

(C) [2:16.00]

Cfg.

pp *ppp*

V.1

[2:21.50]
24. Le chasseur me visait,
El cazador me apuntaba,

36

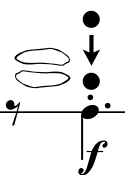
et le bandonéon,
y el bandoneón,

et le réverbère
y el farol (4°20)

[2:30.00]
25. Le parachute de Gardel
El paracaídas de Gardel

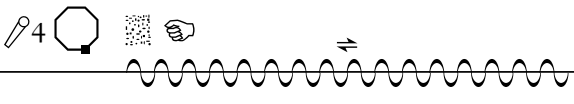
M. 4
(VI.)

(A)

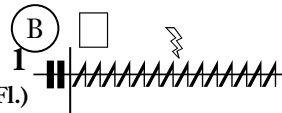


M. 6
(Pc.)

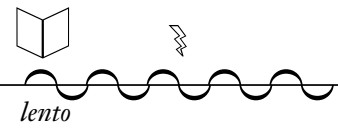
(F)



M. 1
(Fl.)



M. 5
(Vcl.)



P.

[2:27.50]
(C) ou
Cfg.

V. 1 recouvrit le mate
cubrió el mate (3^m)

26. et le silence envahit la cité, jaune turquoise
y el silencio invadió la ciudad, amarillo turquesa (4^m)

P.

Cfg. **C** ou [2:39.00] *à peine audible*

8

pppp

V. 1 27. et froid
y frío (1^m)

28. Le jour pouvait tomber
El día podía caer (2^m)

P.

Cfg.

Flûtiste: *aller à [F]*
Percussionniste: *aller à [B]*

15. envol

électro-acoustique, instrumentistes, percussion, kalimbas, piano 1/7 t., gamelan, carillon 1/4 t.

electroacústica, instrumentistas, percusión, kalimbas, piano 1/ t., gamelan, campanario 1/4 t.

A

♩ ≈ 80
arco
ord.

Violon

f mp *f mf*

quasi sul pont.

interrompu
rester immobile 10"

attaca

B

♩ = 80

Piano en 1/7 de ton

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

8va

P.
1/7
t.

8va
mf f ff
ff mp p
mp mf f mf ff

P.
1/7
t.

8va 15ma 8va
f p mp mf f mp p pp
pp f mf p
mf f mp

P.
1/7
t.

Musical score for the first system, measures 1-7. The piano part starts with a *mf* dynamic, followed by *f* and *p*. The woodwind part has dynamics *f* and *ppp*. A 'C' time signature change is indicated at measure 7. The woodwind part includes 'ova' markings and 'l. v.' instructions.

P.
1/7
t.

Musical score for the second system, measures 8-14. The piano part has dynamics *f* and *p*. The woodwind part has dynamics *f* and *p*. A tempo marking of quarter note = 50 is present. The woodwind part includes 'ova' markings and '8vb' instructions.

(F) (E) (H) (A) (H) (B)
Instrumentistes (ou Fl., Ob., Guit., Vl., Vcl., Perc.)

Tutti : Maracas
AN430q

sans attaques, son continu
pp _____ p

D

P.
1/7
t.

l. v.

Maracas

Fl. (F)

Ob. (E)

Guit. (H)

VI. (A)

Vcl. (H)

Perc. (B)

ppp

Jublag
I&II

3
mp

sans 3

mf

apparaître dans la résonance du Jublag

Cfg.

ppp

Maracas

Fl. (F) *tacet*

Ob. (E)

Guit. (H) *tacet*

VI. (A)

Vcl. (H) *tacet*

Perc. (B) *tacet*

Jublag I&II

p

3

E

(ordre différente entre I & II)

mf

1 3

(son rétrograde)

mf

ε

ε

mf

Cfg.

(b̄σ)

al niente

Maracas

Fl. (F)

Ob. (E)

Guit. (H)

VI. (A)

Vcl. (H)

Perc. (B)

Palo de agua

mouvement lent

pp

	15				20				
Jublag I	4 .8.2	6 .10. 15	2	. 5.9.11.	.8. . .	. 9 . .		
Jublag II	4 .8.2 <i>mp</i>	6 .10. 15 <i>f mp f</i>	2 <i>mp</i>	. 5.9.11 <i>mf</i>	.8. . . <i>mp</i>	. 9 . . <i>mp</i>		
Jegogan I			. .11. .	. 63.2. .	.10. . .	. 9 . .		
Jegogan II			. .11. . <i>mp</i>	. 6 4 <i>mp</i>	.10. . . <i>f</i>	. 9 . . <i>mp</i>		
Penyacah I			. 9 7 .		.10. . 1 . .		
Penyacah II			. 9 . . <i>mp</i>		. . 7 . <i>f</i>		.10. . 1 . . <i>mp</i>		
Kantilan I				. 7 1	. . 2 . .			
Kantilan II				. 7 <i>f</i>	. . . 1 <i>mp</i>	. . 2 . . <i>mp</i>			
Pemade I			. 4 10 . .					
Pemade II			. 4 <i>mp</i>	. 10 . . <i>f</i>			.10. . 1 . . <i>mp</i>		
Ugal			. . . 8 .	. 6 6 .				
				<i>mp</i>		<i>mp</i>			
Trompong			. . . 3			. . 1 .			
			<i>mp</i>			<i>mp</i>			
Reyong			. 7 6 11		
			<i>f</i>			<i>f</i>	<i>mp</i>		
E.-ac.	<i>Nueces, octophonique [30"-57"]</i>								
Perc.	(F)	Charchas							
		<i>mf</i>			<i>f</i>	<i>mf</i>			

25

30

11 = 12

tutti mf *tutti mf* *tutti f* *tutti f*

Jublag I 1 . . . 2 . . . 8 5 . . . 8 . . .

Jublag II 1 . . . 2 . . . 5 . . . 5 . . . 8 5 . . . 8 . . .

Jegogan I 10 . . . 10 . . . 11 9 5 3 . . . 11 9 5 3 . . .

Jegogan II 10 . . . 10 . . . 5 9 11 . . . 9 . . . 11 9 5 3 . . . 10 . . .

Penyacah I 7 . . . 6 . . . 7 3 . . . 6 3 . . .

Penyacah II 7 . . . 6 . . . 7 . . . 7 . . . 6 3 . . .

Kantilan I 4 . . . 8 . . . 2 . . . 3 . . . 3 . . .

Kantilan II 4 . . . 8 . . . 2 . . . 3 . . . 3 . . .

Pemade I 7 . . . 5 8 5 . . . 3 8 5 . . . 3 8 5 . . .

Pemade II 7 . . . 5 7 . . . 7 . . . 7 . . . 3 8 5 . . .

Gongs . . . 8 . . . 8 . . . 8 . . . 8 . . . 8 . . .

Ugal . . . 11 9 5 . . . 11 9 5 . . . 11 9 5 . . .

Trompong . . . 5 11 . . . 5 11 . . . 5 11 . . .

Reyong 3 . . . 3 8 . . . 3 8 . . . 3 8 . . .

E.-ac. *Nueces, octophonique [57"-1'28"]*

Perc. **F** *Charchbas* *mf* *p remuer, lent, doucement*

aller de (F) à (B) par (E)

		G						35						40						= 16
		= 8		= 12																
Jublag I			3.8.	7.1.	5.10.	8.63	2.85	71.2	63910	..38	5741	3 . 8 .								
Jublag II			3.8.	7.1.	5.10.	8.63	2.85	71.2	63910	..38	5741	3 . 8 .								
Jegogan I			<i>p</i> 3.8.		<i>mf</i> 5.10.					<i>f</i> ..38		<i>mf</i> 3 . 8 .								
Jegogan II			<i>p</i> 3.8.		<i>mf</i> 5.10.					<i>f</i> ..38		<i>mf</i> 3 . 8 .								
Penyacah I			3.8.	7.1.	5.10.	8.63	2.85	71.2	63910	..38	5741	3 . 8 .								
Penyacah II			3.8.	7.1.	5.10.	8.63	2.85	71.2	63910	..38	5741	3 . 8 .								
Kantilan I			<i>p</i> 3.8.		<i>mf</i> 5.10.					<i>f</i> ..38		<i>mf</i> 3 . 8 .								
Kantilan II		Kantilan I - 1											3.6.8.9							
		2											3.6.8.9							
		II - 1											3.6.8.9							
		2											3.6.8.9							
Pemade I		Pemade I - 1											3.6.8.9							
		2											3.6.8.9							
		II - 1											3.6.8.9							
		2											3.6.8.9							
Gongs		 5										3.6.8.9							
			<i>p</i>									<i>mf</i>	<i>p</i>							
E.-ac.		<i>Nueces, octophonique</i> [1'28"-1'44"]																		
Perc.		<i>Charchas</i>																		
				F																

Jublag I		7 . 1 .	5 . 10 .	8 . 6 3	2 . 8 5	7 1 . 2	6 3 9 10	. . 3 8	5 7 4 1	3 . 8 .	
Jublag II		7 . 1 .	5 . 10 .	8 . 6 3	2 . 8 5	7 1 . 2	6 3 9 10	. . 3 8	5 7 4 1	3 . 8 .	
Jegogan I		7 . 1 .	<i>f</i> 5 . 10 .	8 . 6 3	2 . 8 5	7 1 . 2	6 3 9 10	. . 3 8	5 7 4 1	3 . 8 .	
Jegogan II		7 . 1 .	<i>f</i> 5 . 10 .	8 . 6 3	2 . 8 5	7 1 . 2	6 3 9 10	. . 3 8	5 7 4 1	3 . 8 .	
Penyacah I		7 . 1 .	5 . 10 .	8 . 6 3	2 . 8 5	7 1 . 2	6 3 9 10	. . 3 8	5 7 4 1	3 . 8 .	
Penyacah II		7 . 1 .	5 . 10 .	8 . 6 3	2 . 8 5	7 1 . 2	6 3 9 10	. . 3 8	5 7 4 1	3 . 8 .	
Kantilan I - 1		7 . 2 . 1 . 4	5 . 6 . 8 . 11	2 . 10 . 10 . 9	7 . 5 . 5 . 2	3 . 4 . 3 . 5	8 . 6 . 8 . 5	7 . 8 . 7 . 8	9 . 10 . 8 . .	3 . 6 . 8 . 9	
Kantilan I - 2		7 . 2 . 1 . 4	2 . 3 . 5 . 4	2 . 5 . 11 . 9	5 . 6 . 4 . 3	1 . 5 . 1 . 4	6 . 5 . 7 . 6	3 . 2 . 3 . 2	3 . 2 . 1 . 7	3 . 6 . 8 . 9	
Kantilan II - 1		7 . 2 . 1 . 4	5 . 6 . 8 . 11	2 . 10 . 10 . 9	7 . 5 . 5 . 2	3 . 4 . 3 . 5	8 . 6 . 8 . 5	7 . 8 . 7 . 8	9 . 10 . 8 . .	3 . 6 . 8 . 9	
Kantilan II - 2		7 . 2 . 1 . 4	2 . 3 . 5 . 4	2 . 5 . 11 . 9	5 . 6 . 4 . 3	1 . 5 . 1 . 4	6 . 5 . 7 . 6	3 . 2 . 3 . 2	3 . 2 . 1 . 7	3 . 6 . 8 . 9	
Pemade I - 1		7 . 2 . 1 . 4	2 . 3 . 4 . 7	8 . 7 . 5 . 3	10 . 2 . 3 . 11	10 . 8 . 7 . 6	6 . 8 . 5 . 3	7 . 5 . 7 . 5	3 . 10 . 3 . 6	3 . 6 . 8 . 9	
Pemade I - 2		7 . 2 . 1 . 4	5 . 6 . 7 . 8	4 . 2 . 7 . 6	11 . 9 . 10 . 8	7 . 6 . 10 . 9	9 . 5 . 4 . 3	6 . 4 . 6 . 4	9 . 8 . 9 . 5	3 . 6 . 8 . 9	
Pemade II - 1		7 . 2 . 1 . 4	2 . 3 . 4 . 7	8 . 7 . 5 . 3	10 . 2 . 3 . 11	10 . 8 . 7 . 6	6 . 8 . 5 . 3	7 . 5 . 7 . 5	3 . 10 . 3 . 6	3 . 6 . 8 . 9	
Pemade II - 2		7 . 2 . 1 . 4	5 . 6 . 7 . 8	4 . 2 . 7 . 6	11 . 9 . 10 . 8	7 . 6 . 10 . 9	9 . 5 . 4 . 3	6 . 4 . 6 . 4	9 . 8 . 9 . 5	3 . 6 . 8 . 9	
Gongs			<i>mf</i>					<i>p</i>	<i>f</i>		<i>p</i>
Ugal							 8	5 . 7 . 4 11 1 .	. 6 . 9	
Trompong								<i>mf</i>	<i>f mf</i>		3 . . .
Reyong											. 3 . . 8 8 . .
Kalimbas 1											. 6 . .
équi-heptatoniques 2											<i>mp</i> . 7
Kalimbas 1											. . 5 <i>mp</i>
équi-pentatoniques 2											. . 5 .

Jublag I 7 . 1 . 5 . 10 . 8 . 6 3 2 . 8 5 7 1 . 2 6 3 9 10
 II 7 . 1 . 5 . 10 . 8 . 6 3 2 . 8 5 7 1 . 2 6 3 9 10

Jegogan I 7 . 1 . 5 . 10 . 8 . 6 3 2 . 8 5 7 1 . 2 6 3 9 10
 II 7 . 1 . 5 . 10 . 8 . 6 3 2 . 8 5 7 1 . 2 6 3 9 10

Penyacah I 7 . 1 . 5 . 10 . 8 . 6 3 2 . 8 5 7 1 . 2 6 3 9 10
 II 7 . 1 . 5 . 10 . 8 . 6 3 2 . 8 5 7 1 . 2 6 3 9 10

Kantilan I - 1 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 5̣ . 6̣ . 8̣ . 11̣ 2̣ 2̣ 10̣ 10̣ 9̣ 7̣ 5̣ 5̣ 2̣ 3̣ . 4̣ . 3̣ . 5̣ 8̣ 6̣ 8̣ 5̣
 2 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 2̣ 3̣ 5̣ 4̣ 2̣ 5̣ 11̣ 9̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ 1̣ 5̣ 1̣ 4̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣
 II - 1 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 5̣ . 6̣ . 8̣ . 11̣ 2̣ 2̣ 10̣ 10̣ 9̣ 7̣ 5̣ 5̣ 2̣ 3̣ . 4̣ . 3̣ . 5̣ 8̣ 6̣ 8̣ 5̣
 2 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 2̣ 3̣ 5̣ 4̣ 2̣ 5̣ 11̣ 9̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ 1̣ 5̣ 1̣ 4̣ 6̣ 5̣ 7̣ 6̣ 5̣

Pemade I - 1 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 2̣ 3̣ 4̣ 7̣ 8̣ 7̣ 5̣ 3̣ 10̣ 2̣ 3̣ 11̣ 10̣ 8̣ 7̣ 6̣ 6̣ 8̣ 5̣ 3̣
 2 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 8̣ 4̣ 2̣ 7̣ 6̣ 3̣ 11̣ 9̣ 10̣ 9̣ 7̣ 6̣ 10̣ 9̣ 9̣ 5̣ 4̣ 3̣
 II - 1 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 2̣ 3̣ 4̣ 7̣ 8̣ 7̣ 5̣ 3̣ 10̣ 2̣ 3̣ 11̣ 10̣ 8̣ 7̣ 6̣ 6̣ 8̣ 5̣ 3̣
 2 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 8̣ 4̣ . 2̣ . 7̣ . 6̣ . 11̣ . 9̣ . 10̣ . 8̣ . 7̣ . 6̣ . 9̣ . 5̣ . 4̣ . 3̣ .

Gongs *mf* *mf* ⑦


Ugal 7 . 1 4 9 . 7 11 . . . 1 . . . 5 . . . 7 . 6 . 7 . 1 . 5 . 8 . 6 . 4 . 5 9 9 5 4 . . 1 . 4 . 10 9 7 4
f mp p


Trompong . 2 1 4 . 5 3 . . 1 11 . . 4 . 11 . . 1 . . 3 . . . 1 . . 6 . 10 . . . 11 . 4 . 3 . 5 . 10 . 10 3 . .

Reyong 7̣ . 2̣ . 1̣ . 4̣ { 5̣ 3̣ 7̣ 11̣ { . 8 . 11 . 5 7 5 . 1 . . . 9 . . { . . . 9 2 . . 9 . . . 3 8 3 8 3 8 3 8 . . 8 . 8 . 3 7 . 7 .
 { 5̣ 9̣ 10̣ 4̣ { . . . 1 . . . 9 . . { . . 8 . . 2 . . 8 . 8 . 9 . . 10

Kalimbas 1 *mf* 6 . . 3 . . . 4 5 2 . . . 3 5 . . . 1 3 . 2 7 . . . 3 . . . 7 . . .
 é.-hept. 2 6 5 7 . . . 2 . . . f . . . 5 . . . *mf* 1 7 . 2 7 . . . f 3 . . . *mp* 7 . . . 7 . . .
mp

Kalimbas 1 . . 2 3 . 4 . 2 . 5 . . . 4 . . . 2 . . . 1 4 . 3 . 2 . 1 . . 4 . . 2 4 . . 5 . . . 5 . . .
 é.-penta. 2 . . 2 . . 5 . . . f 1 4 . 3 . 2 . 1 . . 4 . . 2 4 . . *mp* 5 . 5 . .

Carillon 1/4 t. 

Cfg. C ou 

Jublag I . . . 3 5 7 3 8 | 5 . . 6 7 . . 3 4 . . 2 1

Jublag II . . . *ff* 3 . 7 . 8 | 5 . . 6 7 . . 3 4 . . 2 1

Jegogan I . . . 6 . . 3 . . 8 . . 5 . . 7 . . 4 . . 1 11

Jegogan II . . . *ff* 3 . . 8 . . 5 . . 5 . . 7 . . 4 . . 1 11

Penyacah I 1 . . 3 . . 8 . . 5 . . 5 . . 7 . . 4 . . 1 1

Penyacah II . . . *ff* 3 . . 8 . . 7 . . 5 . . 7 . . 4 . . 1 1

Kantilan I - 1 . . . 7 . . 8 . . 7 . . 8 . . 9 . . 10 . . 8 . . .

Kantilan I - 2 . . . 3 . . 2 . . 3 . . 2 . . 3 . . 2 . . 1 . . 8 . . 7 . . .

Kantilan II - 1 . . . 7 . . 8 . . 7 . . 8 . . 9 . . 10 . . 8 . . .

Kantilan II - 2 . . . 3 . . 2 . . 3 . . 2 . . 3 . . 2 . . 1 . . 7 . . .

Pemade I - 1 . . . 7 . . 5 . . 7 . . 5 . . 3 . . 10 . . 3 . . 6 . . .

Pemade I - 2 . . . 6 . . 4 . . 6 . . 4 . . 9 . . 8 . . 9 . . 5 . . .

Pemade II - 1 . . . 7 . . 5 . . 7 . . 5 . . 3 . . 10 . . 3 . . 6 . . .

Pemade II - 2 . . . 6 . . 4 . . 6 . . 4 . . 9 . . 8 . . 9 . . 5 . . .

Gongs *p* . . . *f* . . . 6 . . 4 . . 9 . . 8 . . 9 . . 5 . . .

Ugal *mf* 8 . . 7 . . 5 . . 7 . . 4 . . *f* 11 . . 1 . . *mf* 5 . . *f*

Trompong 4 . . *mf* . . 10 . . *f* . . 1 . . 11 . . 1 . .

Reyong . . . 7 . . 4 2 . . 8 . . 6 . . 5 . . 9 . . 7 8 10 9 7 . . 10 . .

Kalimbas 1 é.-hept. 2 . . . *f* { 5 6 } { 5 7 }

Kalimbas 1 é.-penta. 2 . . . *f* { 1 5 4 3 } { 4 6 }

Carillon 1/4 t. *mf* *l. v.* *mp* *mf* *l. v.*

Cfg. *p* *ppp* *mp*

E.-ac. *p* *ppp* *mp*

Jublag II *f* { 5 } Jub. I { 8 *mp* 5 *mp* 4 *mp* }

Jegogan II { 11 *mp* 9 *mp* 5 *f* } Jeg. I { 11 *mp* 9 *mp* 5 *mf* 3 *f* }

Penyacah II *mp* { 7 } Pen. I { 6 *mp* 3 *mp* 3 *mf* }

Kantilan I { 3 } Kan. I { 3 *mf* }

Pemade II { 7 *f* 5 *p* } Pem. I { 6 *mp* 3 *mp* 8 *mp* 5 *mp* 4 *mp* }

Ugal *l. v.* { 11 *mp* 9 *mf* 5 *mf* }

Trompong { 5 *mp* 4 *mp* 11 *mp* }

Reyong { 3 *mf* 6 *mp* 3 *mp* 8 *mp* }

l. v.

Kalimbas 1 é.-penta. 2 { 1 *f* 4 *p* 3 *mp* 4 *f* 2 *mf* 5 *mp* 3 *f* }

l. v.

[8"53] [14"00] [25"00] [28"00]

Carillon
1/4 t.

f
mf
mf
mp
mp
p

l. v.

3
7
2
6
1
8
5
4

E.-ac. [38"24] [44"]

Ultra, octophonique [38"-1'24"]

Piano
1/7 t.

p

l. v.

45
48
42
47
47
48
32
44
34
32
32
39
4
43
42
36
31
42
42
54
54
47
54
30
53

Jublag
I & II

Jegogan
I & II

Penyach
I & II

Kantilan
I & II

Pemade
I & II

Ugal

Trompong

Reyong

11 48
9 50
5 31
10 36
6 36
1 35
7 51
3 50
2 38
8 50
4 48
7 45
3 27
11 26
9 42
5 30
10 46
6 29
5 52
10 52
4 38
7 34
3 42
11 37
9 53

l. v.

Kalimbas
é.-h.

K.
é.-
p.

5 40 3
6 38 7
3 32 2
2 41 6
7 37 1
6 39 8
4 38 5
2 48 4

1 40 2
4 38 7
3 32 3
4 41 8
2 37 1
5 39 4
3 38 5

l. v.

Car.
1/4 t.

p
mp
mp
mf
mf
f

l. v.

6
2
7
3
8
1
4
5

Maracas
Instrumentistes
(Fl., Ob., Guit., Vl., Vcl.)

sans attaques, son continu

pp

Tamtam

maillet

f

l. v.

Piano
1/7 t.

p

l. v.

1 45
2 48
3 42
4 47
5 47
6 48
7 32
8 44
1 34
2 32
3 32
4 39
5 43
6 42
7 36
8 31
1 42
2 42
3 54
4 54
5 47
6 54
7 30
8 53

Maracas
Instrumentistes

sans attaques, son continu

pp

Kalimbas é.-h.

al niente

Tamtam

maillet
mf

l. v.

Jublag I & II
Jegogan I & II
Penyacah I & II
Kantilan I & II
Pemade I & II
Ugal
Trompong
Reyong

5	40	3
6	38	7
3	32	2
2	41	6
7	37	1
6	39	8
4	38	5
2	48	4
11	48	
9	50	
5	31	
10	36	
6	36	
1	35	
7	51	
3	50	
2	38	
8	50	
4	48	
7	45	
3	27	
11	26	
9	42	
5	30	
10	46	
6	29	
5	52	
10	52	
4	38	
7	34	
3	42	
11	37	
9	53	

l. v.

l. v.

Piano
1/7 t.

8 45
7 48
6 42
5 47
4 47
3 48
2 32
1 44
10 34
9 32

4 42
2 36
1 31
1 42
1 42
5 54
6 54
4 47
3 54
2 30
1 53

C ou

Cfg.

8vb
p

[1'26"]

[1'30"]

8vb

[1'38"]

al niente

[1'48"]

E.-ac.

Ultra, octophonique [1'24"-1'48"]

sur un palimpseste de la liberté

violon *violín*

Fabrice Lengronne
2020

sur un palimpseste de la liberté

cette œuvre pour violon seul fait partie d'*un labyrinthe de cendres/un laberinto de cenizas*, où la partie de violon, discontinue au cours de cette œuvre, reçoit une transformation électronique et une spatialisation octophonique
esta obra para violín solo es parte de un labyrinthe de cendres/un laberinto de cenizas, donde la parte de violín, discontinua a lo largo de esa obra, recibe una transformación electrónica y una espacialización octofónica

© Fabrice Lengronne, 2020. Tous droits réservés. Aucune partie de cette œuvre ne peut être utilisée ou reproduite sans autorisation écrite. Pour tout usage, écrire à : musique@anarchipel.net
L'étude, l'analyse et la citation brève sont bienvenues.

© Fabrice Lengronne, 2020. Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta obra puede ser utilizada o reproducida sin autorización escrita. Para todo uso, escribir a: musique@anarchipel.net
El estudio, el análisis y la citación breve están bienvenidos.

anarchipel.net

sur un palimpseste de la liberté

violon *violín*

Le palimpseste dévore l'encre
et la plume, et la main,
et le copiste, et la mémoire...

*El palimpsesto devora la tinta
y la pluma, y la mano,
y el copista, y la memoria...*








Fabrice Lengronne

2020

sur un palimpseste de la liberté

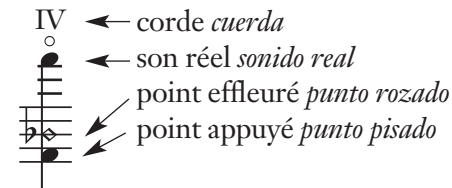
Notation *Notación*

Micro-intervalles *Microintervalos*

Ascendants <i>Ascendentes</i>		Descendants <i>Descendentes</i>	
0			
+ 1/4 t.		- 1/4 t.	
+ 1/2 t.		- 1/2 t.	
+ 3/4 t.		- 3/4 t.	

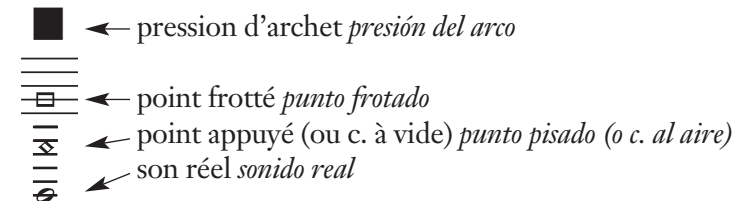
Les altérations ne s'appliquent qu'à la note qu'elles précèdent. *Las alteraciones se aplican solo a la nota que preceden.*

Harmoniques *Armónicos*



La résultante est l'important : si une autre position est plus facile ou efficace, elle est bienvenue. *La resultante es lo importante: si otra posición es más fácil o eficaz, bienvenida.*

Subharmoniques *Subarmónicos*



Il convient toujours de chercher le point idéal pour obtenir le meilleur son. *Conviene siempre buscar el punto ideal para obtener el mejor sonido.*

Position d'archet *Posición de arco*

ord., sul tasto, sul pont. sens traditionnel *sentido tradicional*
pont. sur le chevalet, littéralement *sobre el puente, literalmente*
sub pont. derrière le chevalet *detrás del puente*
sul mezz. au milieu de la corde vibrante (entre chevalet et doigt gauche) *a la mitad de la cuerda vibrante (entre puente y dedo izquierdo)*

Pression d'archet *Presión de arco*

- pression minimum *presión mínima*
- pression normale *presión normal*
- pression maximum *presión máxima*

Modes de jeu *Modos de toque*

⊕ *pizzicato alla Bartók*
spicc., ricochet, battuto, jeté sens traditionnel *sentido tradicional*

Indications textuelles *Indicaciones textuales*

5 comme interrompu *como interrumpido*
 6/8 interrompu *interrumpido*
 rester immobile, rester figé *quedarse inmóvil, quedarse fijo*
 vib. ample *vibrato amplio*

Temps *Tiempo*

Le *tempo* est souple. *El tempo es flexible.*
 Les respirations (?) marquent des articulations du flux sonore. *Las respiraciones (?) marcan articulaciones del flujo sonoro.*
 Les points d'orgues sont aussi flexibles. *Los calderones también son flexibles.*

sur un palimpseste de la liberté

violon *violin*

Fabrice Lengronne, 2020

A III II ≈ 80 ord. *p* *f mp* *f* ≈ 60 senza vib. *8va*

B III II Gl. ≈ 80 sul pont. *p* *f mf* *mf* ≈ 60 III *pos. ord. IV* comme interrompu

C *mf*

D ≈ 60 ord. *f* *p* *mf* *f* *sul ord. pont.* *sul mezz.*

E ≈ 60 *mp* *mp* *mf* *pizz.*

sul pont. *pont.* *sub pont.*

(pizz.)
mf f

F ♩ ≈ 80
arco ord.
f mp
quasi sul pont.
interrompu rester immobile 10"

G ♩ ≈ 60
IV sul mezz. I pizz. sin. sul mezz. III
p mp
sul mezz. pos. ord. sul pont. pos. ord. I pizz. sin. mp f

♩ ≈ 80
sul pont. ord. Gl. sul pont. pont. pizz. ord. batt. ord. batt.
p mf mp f mf p mf f mf mp f mp f

ord. sul pont. batt. ord. batt. ord. sul pont. pizz. ord. batt. (jeté) ord. sul pont.
mf f mf f mf mp f

(sul pont.) *pos. ord. col legno* *ord. batt.* *sul pont.* **I** ♩ ≈ 60 **II** **III** *ord. Gl. Gl.* *sul pont.*

(sul pont.) **II** **III** *Gl.* *Gl.* **J** *ord.* *sul tasto* *ord.* *Gl.* *sul pont.* *batt. ricochet pos. ord.*

ral. batt. ricochet **K** ♩ ≈ 60 *ord.* *sul pont.* **L** ♩ ≈ 80 *ord.*

mf *f* *sul pont.* *ord.* *sul pont.* *ord.*

batt. 3:2 *batt. ricochet* ♩ ≈ 50 *ricochet* **M** ♩ ≈ 50 *sul pont.* *ord.* *sul pont.* *vib.* *ord.* *sul tasto*

ord. vib. sul pont. ord.

f ff > f p pp p p < f p > f p > pp

sul pont. vib. N, sub pont. III ord. sul pont. sub pont. O ≈ 80 ord. ≈ 60 poco a poco vib.

mp pp < mf f > ppp f p f

ord. interrompu rester figé 10" 8va sul pont. vib. ample P ≈ 50 ord. sul pont.

f mf f pp < f p

sul mezz. ord. 8va senza vib.

f p f

Q ≈ 50 II III sub pont. ricochet arco pizz. IV III II I II I spicc. pizz. I & II alternando arco II III col legno sub pont. ricochet ord. sul pont.

mf f (bariolage) p < f f mf ppp

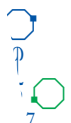
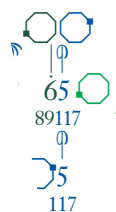
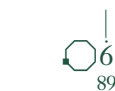
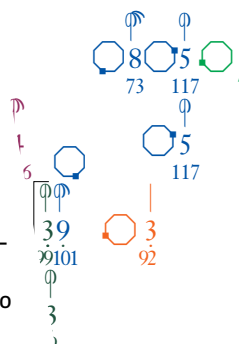
Agradecimientos

a los profesores de la Maestría interinstitucional en Música, Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de la República y Universidade Federal de Rio Grande do Sul

al eMe, estudio de música electroacústica del IM, por el préstamo del material tecnológico
a la cátedra de Percusión del IM, por el préstamo de los instrumentos
a los músicos que participaron del montaje de este concierto

Las obras del concierto del lunes 11 de julio son todas primeras audiciones.

Las circunstancias de la fecha, coincidente con las vacaciones escolares, generaron la ausencia de músicos y limitaron las obras o fragmentos que se pudieron armar para este concierto. De estas dificultades pedimos disculpas al público.



conciertos

en el marco de la Maestría Minter, opción Composición
Instituto de Música, Facultad de Artes, Universidad de la República
y Universidade Federal de Rio Grande do Sul

lunes 11 de julio de 2022 - 20:00

Facultad de Artes, salón 118 (seminario 2)

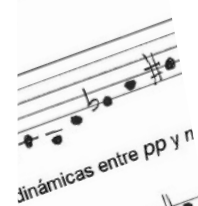
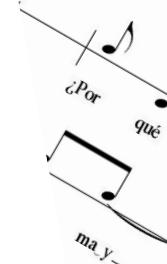
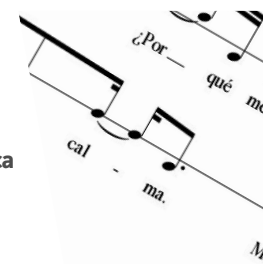
**ALEJANDRO BARBOT
JORGE DAMSEAU
FABRICE LENGRONNE**

martes 12 de julio de 2022 - 20:00

Facultad de Artes, Teatro

concierto de videos de obras de

**ALEJANDRO BARBOT
FABRICE LENGRONNE
SEBASTIÁN NABÓN**



lunes 11 de julio de 2022 - 20:00

ALEJANDRO BARBOT

VIRTUAL REASONS: la semilla

(2020) para 4 músicos
Rossinna Bollazzi, oboe; Daniel Francis, piano eléctrico; Antonio Peirano, contrabajo; Lucía Romero, trompeta.

JORGE DAMSEAUX

Cortazariola

(2022) para octeto vocal mixto
texto basado en un poema de Julio Cortázar.

Socotroco

(2022) ejercicio rítmico para coro
texto libre, basado en fragmentos de canciones varias y expresiones del habla popular.

Socotrocoro, bajo la dirección del compositor Jorge Damseaux, Nicole Damseaux, Roberto García Plaván, Camilo Lagomarsino, Carlos Maiuri, Raúl Montoro, Eduardo Rabelino, Marianieves Sánchez, Stella Scopise, Juan Pedro Souza, Marcella Turubich.

FABRICE LENGRONNE

infinito efímero

(2020) música electroacústica octofónica

**fragments pour un labyrinthe de cendres/
fragmentos para un laberinto de cenizas**

(2019-2022) para músicos, voces habladas, instrumentos virtuales (piano en 1/7 de tono, gamelan, kalimbas, campanario en 1/4 de tono, contrafagot), electroacústica y octofonía
fragmentos 3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 14 & 15.

texto del compositor (2015)
voces: Damián Rostropovich, Gabriela Cohen; coro hablado: Gabriela Cohen, Nicolás Guazzone, Fabrice Lengronne, Olivier Maccario, Damián Rostropovich, Nathalie Vergeron
percusión: Mauricio Ramos
objetos y maracas: Diego Alfonso, Emiliano Aquino, Rodrigo Domínguez, Annel Gramajo, Mauricio Ramos, Camilo Rehermann.

martes 12 de julio de 2022 - 20:00

SEBASTIÁN NABÓN

Cantando um idioma que todes intende

(2021) para voz y cuarteto de guitarras microinterválicas
Texto del compositor
Cantante: Vanina Soldevila; Cuarteto de guitarras microinterválicas: Francisco Chiesa, Nicolás González, Juan Pedro Souza y Andrés Rey.

Disoito-uno

(2021) para voz y violín
texto de Fabián Severo
Carolina Hasaj, violín; Vanina Soldevila, cantante.

Estrenos en la sala Zitarrosa, concierto del Núcleo Música Nueva, 22 de diciembre de 2021.
Realización: Florencia Márquez Escobal

FABRICE LENGRONNE

sur un palimpseste de la liberté

(2020)
Diego Swallow, violín.

Estreno en pandemia en la Facultad de Artes, salón 318, 12 de agosto de 2020
Filmación y edición: Diego Spilak; grabación: Fabrice Lengronne; ruidos: calle 18 de Julio.

ALEJANDRO BARBOT

Las perlas de Indra

(2021) obra interdisciplinaria de danza y música
Ana Clara Billar, Nazario Osano, Inés Selma, danza; Lucía Romero, trompeta; Vladimir Guicheff, clarinete y guitarra eléctrica; Agustín Gardil, acordeón; Daniel Francis, piano eléctrico; Rossinna Bollazzi, oboe; Alejandro Barbot, bajo eléctrico.

Filmación: Sebastián Nabón y Emilio Barbot. Edición: Andrés Castro.

**Jorge
Damseaux**

Cortazariola es una obra para octeto vocal mixto, basada libremente en el poema *Noticias del mes de mayo* de Julio Cortázar. Este poema constituye la sección central y más importante del libro *Último round*, libro-collage que tiene un fuerte componente de juego e irreverencia, y da al lector un papel constructivo en el ordenamiento del texto.

La pieza está formada por casilleros (compases con barras de repetición), en los que cada cantante tiene un micromotivo asignado, que se repite una cantidad indeterminada de veces, con articulación relativa (sonidos largos y cortos) y velocidad indeterminada. Es posible no repetir, o repetir a intervalos que permitan espacios de no intervención. Lo único que está definido en estos casilleros es el orden de entrada; la permanencia en el casillero dura tanto como quiera quien comienza el juego en el casillero siguiente.

En la obra se utiliza la escala hexatónica o «escala de tonos enteros», que constituye un repertorio de alturas acotado y cuyas características impiden identificar un punto de llegada o partida.

Socotroco es una pieza construida a partir de algunos de los rasgos comunes a los distintos ritmos afroamericanos: la imparidad, el carácter cíclico, la estructura cíclica en base a criterios de llamada y respuesta, la organización de los materiales en base a un patrón guía (la «clave»), la verticalización de motivos simples en interacción compleja, la autorregulación en la performance.

La obra utiliza el recurso de verbalizar el discurso rítmico, con un texto construido lúdicamente a partir de fragmentos de canciones preexistentes y expresiones coloquiales.

La pieza alterna secciones fijas, en las que se interpreta todo el material tal como está escrito, y secciones variables, compuestas por una línea «base» de ejecución obligatoria y continua, y un conjunto de motivos variables dispuestos verticalmente en relación con la línea base, que son elegidos por los intérpretes. Los motivos pueden intercambiarse, repetirse una cantidad indeterminada de veces, omitirse, produciendo distintas densidades, ya que en las secciones variables no tiene por qué sonar todo, todo el tiempo.

Las dos obras funcionan como una invitación al juego y a la participación activa del intérprete desde el ejercicio del canto colectivo.

**Alejandro
Barbot**

VIRTUAL REASONS: la semilla es una obra que explora las posibilidades expresivas que surgen en la música cuando las ideas musicales están organizadas a partir de la corporalidad y el movimiento. En este caso, dicha organización se basa en la utilización de filmaciones de danzas como parte de la partitura de la obra. Cada uno de los músicos cuenta con la filmación de una danza diferente que es visualizada en una pantalla al tiempo que lee su partitura. Estas cuatro danzas, que se reproducen de modo silente, fueron realizadas por dos bailarinas y dos bailarines a partir de una misma música, la cual permanece oculta tanto para los músicos que la interpretan como para el oyente de la obra. La transmodalidad entre sonido y movimiento, o sea la capacidad de traducir de una modalidad perceptual a otra, es utilizada para transformar la música inicial en danzas, que a su vez son transformadas en la música **VIRTUAL REASONS: la semilla**.



fragments pour un labyrinthe de cendres/fragmentos para un laberinto de cenizas

La obra está construida alrededor de un texto poético-narrativo recitado, grabado y espacializado. Esa parte textual utiliza dos narradores y un coro hablado, proyectados en un sistema de parlantes octofónico.

Una parte electroacústica, también octofónica, interviene en distintos momentos de la obra. Parte de esta electroacústica está armada y fija, otra parte es algorítmica y se genera en la ejecución de la obra a partir de diversos materiales y de una programación. Los materiales utilizados son de distintas naturalezas y, en general, transformados por diferentes procesos electroacústicos.

Unos instrumentos virtuales construidos a partir de sonidos muestreados de instrumentos reales incluyen un campanario en cuartos de tono, un piano en séptimos de tono, un doble conjunto de kalimbas equipentatónicas y equiheptatónicas, un gamelan balinés con afinación propia construida a partir de una afinación tradicional de Bali, todos grabados y también espacializados en el sistema octofónico.

Instrumentos reales, tocados en vivo completan el elenco de la obra, repartidos entre los parlantes del octógono sonoro. Los músicos tocan, además de su instrumento, objetos y materiales no convencionales.

infinito efímero y *sur un palimpseste de la liberté* son obras derivadas del *laberinto*, construidas con materiales compartidos.

**Fabrice
Lengronne**

Cantando um idioma que todes intende

Ciclo de nueve piezas, dos instrumentales y siete canciones en un idioma inventado poéticamente a partir de dos versos de Fabián Severo para cuarteto de guitarras microinterválicas y cantante.

A partir de los versos: «Vo iscrevé as lembranza pra no isquecé» y «cantando um idioma que todes intende» del poeta artiguense, se fueron construyendo anagramas para crear las distintas canciones. Estos anagramas solo persiguen la fonética del español y del portugués sin pretender un sentido único.

El material sonoro de las guitarras está compuesto desde las escalas nonotónica (nueve clases de altura por octava) y escala de cuartos de tono, sobre una estructura temporal transcrita desde las estructuras de los distintos diapasones. De esta manera tanto los momentos de sonido como de ausencia de éste ya están preestablecidos en la estructura temporal.

Disoito-uno

Pieza para voz y violín.

Musicalización de dos poemas de Fabián Severo de su libro Noite no Norte.

La pieza se compone desde una melodía protagonizada por la voz la cual intenta seguir al unísono el violín. Son celebradas las diferencias microinterválicas de afinación en los pequeños desfasajes en la búsqueda de una monodia libre al transcurrir del texto y su dicción.

Disoito-uno

*Na hora qui u sol se isconde
es la hora qui um iscuta.*

*Las estreya impurran el sol
asenden los biyo de lus
i los griyo que anunsian boa suerte.
Eu feyo la portera
i me adentro em mim
pra matutar
i pudé iscrevé.*

Fabián Severo

Cantando um idioma que todes intende

I
*Vo iscrevé las lembranza pra no isquecé (Severo)
vo ser as bena o siqué?
i iré a lema, no sé si quice
o creí manza
no sé
que vo servi as zema pra o sí
sirve las lana que no sequé
vo creé
ben
pra no sé qué*

II
*ver a brama pra o siqué
reí, viré sal
creí-me ameba
sequé as lana
ma o lema visaré
bana
zana
viré sal
viré sal*

III
*Vo vé si seré a sal o la zembra
lean
beran que serví a meza
a zena
zema en zema quise alzar
i bramar, i bramar
vo bramar pra no iscrevé, pra no isquecé
pra ser bana
pra ser bana*

IV
*qué zale si ves
qué zale si no ves
si no creé
vira sal manza al bramar-me
que ice bena
revisé
creí
cresí
viré
cerví a zema
ma no sé que ice
lembra:
a sal vira brama
i a brama vira zembra*

V
*Cantando um idioma
que todes intende (Severo)
contan i dotan
um doma
que tende dente
no anotan ondo
atan deso
niente
niente
en mi amo
dotes de um canto ido
mas tendi u o ido
denso oi
i canto*

VI
*Ondo,
tiene de ti
o que dio no acto
ten,
tode o que me dio
anda con onda eden
intende u que amo
anota u que canto
di,
de ti tiene denso doma
o idioma que no da
iden
niente*

VII
*cando nao da o bramar
cando nao da o cantar
cando nao da isquecé
cando nao da iscrevé
cando nao da intendé
lembra:
a sal vira brama
i a brama vira zembra;
iden
niente
niente*