

FLO MENEZES

## TRANSFORMANTES II

(Juillet / septembre 1995)

pour clarinette in B et piano

durée: ca. 9'

## Introduction

Dans *TransFormantes II*, je transpose le phénomène acoustique du *formant*, en tant que région de contraste qui devient responsable pour la caractérisation des timbres, à la forme musicale : dans les diverses sections qui constituent l'œuvre, un geste « perturbateur » et instable, que j'appelle un *transformant*, a la tendance à usurper le lieu consacré au début à une texture essentiellement statique. Peu à peu ce qui est instable devient le donné le plus important de la texture, et les gestes statiques assument inversement la fonction de différenciation de la texture qui se présente alors comme dynamique. Dans ce processus, le clarinettiste, qui au début joue dans une position assez lointaine dans l'espace, rapproche son instrument du piano jusqu'à fondre ses notes avec la résonance du piano, tout en aboutissant au dernier geste, où il joue *dans* la caisse de résonance du piano, lequel emprunte à la clarinette toute sa potentialité de résonance.

Dans *TransFormantes II*, on peut observer plusieurs traces qui caractérisent mes préoccupations compositionnelles : l'emploi simultané de différentes méthodes de proliférations d'intervalles (mes *modules cycliques* associés, ici, aux *permutations symétriques* d'Olivier Messiaen – employées, cependant, pas à la rythmique mais à la dimension harmonique) ; la composition de profils ou des contours dynamiques des intervalles ; la tendance aux articulations minutieuses d'une certaine densité diachronique ; la coexistence des directionnalités multiples en divers niveaux de la texture musicale, à travers laquelle on assiste à processus distincts de transformation qui se passent en dimensions temporelles assez différenciées (tout en rendant possibles plusieurs niveaux de « lecture » du matériau musical) ; l'existence de la fonction référentielle au niveau du propre matériau musical de base (construit à partir de l'intersection de deux *modules cycliques* basés sur deux accords provenant d'œuvres orchestrales de Luciano Berio), sans pour autant faire usage des citations ; la transposition au phénomène acoustique du *formant* (en tant que région de contraste qui devient responsable pour la caractérisation des timbres) de l'axe synchronique des composants harmoniques à l'axe diachronique des moments successifs qui constituent la forme musicale (comme des bouleversements de la forme et, dans ce sens-là, en faisant référence à une ancienne œuvre : *TransFormantes I*, de 1983, pour orchestre de cordes et piano) ; la conception du temps musical comme *durée* ; et, enfin, la réflexion structurelle autour du phénomène de l'espace acoustique (le clarinettiste en parcourant son chemin vers le piano au cours de l'œuvre).

Construite à partir d'une de mes techniques harmoniques, telle que développée il y a quelques années (*modules cycliques*), l'œuvre développe un travail détaillé de ce qu'on pourrait bien désigner par *composition de profils*, et cela avec l'interpolation des contours mélodiques élaborés, à leur tour, à partir des *permutations symétriques* de Messiaen, lesquelles sont employées pourtant pas aux structures rythmiques, mais aux notes. Dans *TransFormantes II*, j'élabore pour la première fois ce qu'on peut donc désigner par *interpolation de profils*, ici dans son sens spécifique : un profil déterminé d'intervalles est introduit entre deux autres, tout en assumant l'harmonie du premier et le contour dynamique des intervalles du second.

Pour moi la constitution d'un matériau de départ se démontre nécessaire dans la mesure où celui-ci est imprégné de *directionnalité*. Élaborer un matériau musical signifie déjà, dans ce sens, *composer*, tout en entrevoyant la trajectoire des textures qui constitueront la composition, et cela même lors qu'on travaille avec des ressources électroacoustiques. Les *figures* – pour emprunter un terme si cher à Brian Ferneyhough – provenant du contexte de la propre écriture acquièrent, toutefois, une importance cruciale, en assumant la fonction d'une essentielle mise en détail et d'un artisanat de ce qu'on avait déjà prévu en partie avec l'élaboration préalable du matériau musical, dont la prévision se passe pas d'une façon prédéterministe (comme auparavant avec la pensée sérielle), mais, au contraire, d'une façon phénoménologique, c'est-à-dire tout en considérant, en première et dernière instance, l'écoute.

C'est dans ce sens que *TransFormantes II* s'avère être une œuvre de la poétique *maximaliste*, dans laquelle la rigueur de l'écriture reflète les réseaux multiples des processus qui vont des structures les plus subliminales jusqu'aux les plus manifestes – comme d'ailleurs dans chaque composition qui se veut *complexe*.

*TransFormantes II* a été écrite en 1995 sous commande de la Fondation Royaumont (autour de Paris), à l'occasion des cours d'été avec Brian Ferneyhough et, dans cette année, Michael Jarrell, pour lequel j'ai été sélectionné et lauréat avec cette commande, adressée à l'Ensemble Recherche de Freiburg.

## Introdução

Em *TransFormantes II*, transponho o fenômeno acústico do *formante*, enquanto região de contraste que se torna responsável pela caracterização dos timbres, para a forma musical: nas diversas seções que compõem a obra, um gesto “perturbador” e instável, que chamo de *transformante*, tende a usurpar o lugar de uma textura essencialmente estática. Progressivamente, o que era instável rouba a cena, e o estático assume a função de diferenciação da textura agora dinâmica. Nesse processo, o clarinete, a princípio soando distante no espaço, tende a se amalgamar e se fundir nas sonoridades do piano, resultando no último gesto, em que o clarinetista toca dentro da caixa de ressonância do piano, e este empresta àquele seu potencial ressonante.

Em *TransFormantes II*, podemos observar várias características constitutivas de minhas preocupações em composição: o emprego simultâneo de diferentes métodos de proliferação de intervalos (meus *módulos cíclicos* aliados, aqui, às *permutações simétricas* de Olivier Messiaen – aplicadas, contudo, à dimensão harmônica e não rítmica); a composição de *perfis* ou contornos dinâmicos dos intervalos; a tendência às articulações minuciosas de uma certa densidade diacrônica; a coexistência de direcionalidades múltiplas, em vários níveis da textura musical, através dos quais distintos processos de transformação ocorrem em dimensões temporais bem diferenciadas (possibilitando várias “leituras” possíveis do material musical); a existência da função referencial no nível do próprio material estrutural de base (construído a partir da interseção de dois *módulos cíclicos* baseados em dois acordes de obras orquestrais de Luciano Berio), sem que se faça uso explícito e literal de citações; a transposição do fenômeno acústico do *formante*, enquanto região de contraste que se torna responsável pela caracterização dos timbres, do eixo sincrônico dos componentes harmônicos ao eixo diacrônico dos momentos sucessivos que constituem a forma musical (enquanto protuberâncias da forma e, nesse sentido, fazendo referência a uma antiga composição: *TransFormantes I*, de 1983, para orquestra de cordas e piano); a concepção do tempo musical enquanto *duração*; e, enfim, a reflexão estrutural em torno do fenômeno do espaço acústico (o clarinetista percorrendo um caminho em direção ao piano ao longo da obra).

Construída com base em uma das técnicas harmônicas que desenvolvo há anos (*módulos cíclicos*), a obra desenvolve um detalhado trabalho do que poderíamos designar por *composição de perfis*, com a interpolação de contornos melódicos elaborados, por sua vez, a partir das *permutações simétricas* de Messiaen aplicadas não ao ritmos, mas antes às notas musicais. Em *TransFormantes II* elaboro pela primeira vez o que pode ser designado por *interpolação de perfis*, aqui em sentido específico: um determinado perfil intervalar introjeta-se em meio a outros dois, assumindo a harmonia (notas) do anterior e o contorno dinâmico dos intervalos do seguinte.

Para mim, a constituição de um material anterior à composição em si faz-se necessária à elaboração da obra desde que esteja impregnada de *direcionalidade*. Elaborar um material já significa, pois, *compor*, entrevendo a trajetória das texturas que constituirão a obra, e isto mesmo quando se trabalha com recursos eletroacústicos. As *figuras* – para empregarmos um termo tão caro a Brian Ferneyhough – provenientes do contexto da própria escritura adquirem, todavia, uma importância crucial, assumindo a função de um essencial detalhamento e artesanato daquilo já previsto em parte pelo material musical pré-elaborado, previsão esta que se dá não de forma pré-determinista (como desejava outrora o pensamento serial), mas antes de forma *fenomenológica*, pertinente em primeira e última instância aos ouvidos.

*TransFormantes II* insere-se, pois, nos quadros de uma poética *maximalista*, na qual o rigor da escritura reflete as múltiplas redes processuais que vão das estruturas subliminares e latentes às mais manifestas – como aliás em toda composição que se queira, de alguma forma, *complexa*.

*TransFormantes II* foi escrita em 1995 sob encomenda da Fondation Royaumont nas cercanias de Paris, por ocasião dos cursos de verão com Brian Ferneyhough e, naquele ano, Michael Jarrell, para o qual fui selecionado e premiado com esta encomenda, direcionada ao Ensemble Recherche de Freiburg.

## Sur la partition / Sobre a partitura / Sulla partitura / Über die Partitur

ATTENTION! → Les accidents ne sont valides que pour une seule note, à l'exception d'une répétition de la même fréquence (de la même note). Si par exemple un Ré apparaît après deux notes Si  $\flat$ , alors un troisième Si  $\flat$  après ce Ré doit porter nécessairement un  $\flat$ , car du contraire cela signifiera un Si  $\sharp$ !

ATENÇÃO! → Os acidentes são válidos apenas para uma nota, com exceção de quanto se tratar de repetição da mesma frequência (da mesma nota). Se por exemplo um Ré for escrito após duas notas Si  $\flat$ , um terceiro Si  $\flat$  após este Ré precisa portar um  $\flat$ , pois do contrário significará um Si  $\sharp$ !

ATTENZIONE! → Gli accidenti sono validi soltanto per le note prima delle quali sono scritti, ad eccezione di si trattare di una ripetizione della stessa frequenza (esattamente della stessa nota). Se per esempio un Re è scritto dopo due Si  $\flat$ , una terza nota Si  $\flat$  dopo il Re deve portare un  $\flat$ , perché al contrario significherebbe un Si  $\sharp$ !

ACHTUNG! Versetzungszeichen gelten ausschließlich für die Note, vor der sie stehen, es sei denn, es handelt sich um genaue Tonhöhwiederholung derselben Frequenz. Würde z.B. eine D nach zwei B entstehen, muss eine dritte Note B nach dem D ein  $\flat$  betragen, sonst bedeutet das ein H!



- = articulation la plus rapide possible de la note indiquée pour la durée indiquée, *staccatissimo*.
- = repetição da nota indicada o mais rápido possível durante toda a duração indicada, porém sempre de modo muito articulado, *staccatissimo*.
- = nota molto articolata ed eseguita il più presto possibile nella durata indicata, *staccatissimo*.
- = sehr artikulierte und möglichst schnelle Wiederholung der angegebenen Note für die entsprechende Dauer, *staccatissimo*.

The image shows a musical score for a piano. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a chord of four notes (F4, A4, C5, E5) with a forte dynamic marking 'f' and an accent mark '>'. The bass staff contains a chord of four notes (B2, D3, F3, A2) with a forte dynamic marking 'f'. Below the bass staff, there is a diamond-shaped symbol with the word 'Ped. sostenuto' written below it, and a horizontal line extending to the right, indicating the duration of the sostenuto pedal.

Ped. sostenuto = au piano signifie accord *staccato*, après lequel on doit enfoncer les mêmes touches sans pour autant les jouer une autre fois ; avant l'accord on doit enfoncer les notes respectives avec la troisième pédale dans le tempo indiqué.

= no piano significa acorde *staccato* depois do qual se deve abaixar as mesmas teclas sem fazer soar as cordas uma outra vez; antes do acorde, deve-se abaixar as teclas respectivas e acionar o pedal tonal no tempo indicado.

= nel pianoforte significa accordo *staccato*, dopo il quale si deve premere le stesse tastiere senza farle suonare un'altra volta; prima dell'accordo si deve premere le note rispettive senza suonarle e premere il pedale sostenuto nel tempo indicato.

= am Klavier bedeutet Akkord in *staccato*, nach dem man unmittelbar dieselben Tasten niederdrückt, ohne die entsprechenden Saiten wieder anzutasten; vorher soll man im angezeigten Tempo (Pause) das *Pedale Sostenuto* mit den entsprechenden Tasten niederdrücken.

The image shows a musical score for a piano. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a chord of four notes (F#4, A4, C5, E5) with a fortissimo dynamic marking 'ffz'. The bass staff contains a chord of four notes (B2, D3, F3, A2) with a fortissimo dynamic marking 'ffz'. Below the bass staff, there is a diamond-shaped symbol with the word 'Ped.' written below it, and a horizontal line extending to the right, indicating the duration of the sostenuto pedal.

Ped. = au piano signifie accord *martellato*, après lequel on doit enfoncer immédiatement la pédale pour que les résonances des notes deviennent audibles.

= no piano significa acorde *martellato* depois do qual se deve acionar imediatamente o pedal para realçar a ressonância de suas notas.

= nel pianoforte significa accordo *martellato*, dopo il quale si deve premere il pedale immediatamente affinché sia rialzata la risonanza dell'accordo.

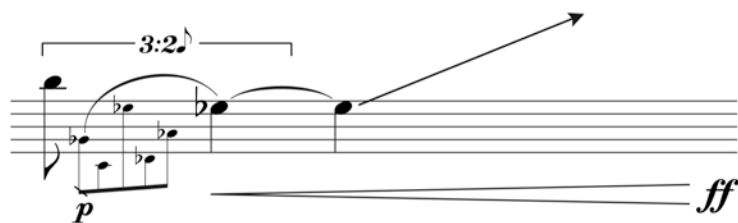
= am Klavier bedeutet Akkord in *martellato*, nach dem man unmittelbar das Pedal niederdrückt, um die Resonanz der entsprechenden Noten hervorzuheben.



- = à la clarinette signifie coup de langue (effet "pizzicato").
- = no clarinete significa golpe de língua (efeito "pizzicato").
- = nel clarinetto significa colpo di lingua (effetto "pizzicato").
- = an der Klarinette bedeutet Zungenschlag („Pizzicato-Effekt“).



- = à la clarinette signifie "bisbigliando" avec au minimum deux doigtés différentes pour la note indiquée pendant la durée indiquée, legato.
- = no clarinete significa "bisbigliando" com ao menos dois dedilhados distintos para a mesma nota durante a duração indicada, legato.
- = nel clarinetto significa "pizzicato" con almeno due posizioni distinte per la stessa nota durante la durata indicata, legato.
- = an der Klarinette bedeutet „bisbigliando“ mit mindestens 2 unterschiedlichen Fingersätzen für dieselbe Note in der entsprechenden Dauer, legato.



- = à la clarinette signifie "campana in alto": le clarinettiste doit enlever avec un geste rapide son instrument en haut en jouant la note indiquée et le maintenir en haut pendant la durée respective, comme s'il s'agissait d'une « trompette ».
- = no clarinete significa "campana in alto": o clarinetista deve suspender, com um gesto rápido, a campana do instrumento, mantendo-a suspensa durante a duração da nota, como se se tratasse de um "trompete".
- = nel clarinetto significa "campana in alto": Lo strumentista deve rialzare con un gesto rapido il suo strumento mentre suona la nota rispettiva con la sua rispettiva durata, come se si trattasse di una "tromba".
- = an der Klarinette bedeutet „campana in alto“: Der Instrumentalist soll an der angegebenen Note mit einer Gestik das Instrument nach oben ziehen, während er die entsprechende Note mit der für diese Gestik hingewiesenen Dauer spielt, als ob es sich um eine „Trompete“ handeln würde.

♩ = 76

Pno

= mélange entre notation traditionnelle et proportionnelle. Les notes liées par un trait doivent être liées. Les notes écrites avec notation proportionnelle doivent durer jusqu'à l'apparition de la prochaine note de la même espèce.

= mistura de notação tradicional com proporcional. As notas conectadas por um traço devem ser ligadas. As notas escritas com notação tradicional devem perdurar até a próxima da mesma espécie.

= mistura di notazione normale e proporzionale. Le note collegate da un tratto devono esser legate. Le note scritte con la notazione proporzionale devono perdurare fino all'apparizione dell'altra di questa specie.

= Mischung von normaler und proportionaler Schriftart. Man soll die miteinander verbundenen Noten *legato* binden, so dass diese verkettet werden. Die mit proportionaler Schriftart geschriebenen Noten werden also gehalten, bis sie in die nächste ihrer Art verbunden werden.

#### INSTRUCTIONS POUR LES DEPLACEMENTS DU CLARINETTISTE DANS L'ESPACE DU CONCERT

Le clarinettiste doit jouer toute l'œuvre sans jamais s'asseoir. Pendant toute la composition, il doit réaliser un parcours sur scène à travers 7 positions :

- Position 1 = au début, le clarinettiste joue son instrument le plus loin du piano ;
- Position 2 = se dirige vers la Position 3, où il jouera comme dans la pratique normale de la musique de chambre, au côté du piano ;
- Position 3 = joue au côté du piano, mais avec une distance entre 2 mètres et 2,5 mètres ;
- Position 4 = se dirige vers la Position 5 ;
- Position 5 = joue au côté du piano, mais très proche du pianiste. Le clarinettiste joue cette partie *pour* le pianiste, tout en poussant son instrument vers le pianiste ;
- Position 6 = se dirige vers la Position 7 ;
- Position 7 = joue *dans* le piano de façon à produire des considérables résonances dans la caisse de résonance du piano ; le clarinettiste doit rester dans cette position jusqu'à la fin de l'œuvre et de la dernière résonance.

## INSTRUÇÕES PARA OS DESLOCAMENTOS DO CLARINETISTA NO ESPAÇO DE CONCERTO

O clarinetista deve tocar toda a obra sem jamais sentar-se. Durante toda a duração da composição, ele realiza um percurso sobre o palco através de 7 posições:

- Posição 1 = ao início, o clarinetista toca seu instrumento o mais distante possível do piano;
- Posição 2 = dirige-se à Posição 3, onde tocará como na prática normal da música de câmara, ao lado do piano;
- Posição 3 = toca ao lado do piano, porém com uma distância entre 2 metros e 2,5 metros;
- Posição 4 = dirige-se à Posição 5;
- Posição 5 = toca ao lado do piano, porém muito próximo do pianista. O clarinetista toca esta parte *para* o pianista, impulsionando seu instrumento em sua direção;
- Posição 6 = dirige-se à Posição 7;
- Posição 7 = toca *dentro* do piano, fazendo com que suas notas causem uma considerável ressonância do piano; permanece nesta posição até o término da obra e até o fim da última ressonância.

## ISTRUZIONE PER LA MOBILITÀ DEL CLARINETTISTA NELLO SPAZIO DEL CONCERTO

Il clarinetista deve suonare tutta la composizione senza mai sedersi. Durante la durata del brano, lui deve fare un percorso sulla scena attraverso 7 posizioni:

- Posizione 1 = all'inizio, lo strumentista suona il suo strumento il più distante possibile del pianoforte;
- Posizione 2 = incamminasi verso la Posizione 3, dove suonerà, come nella pratica normale della musica di camera, a lato del pianoforte;
- Posizione 3 = suona a lato del pianoforte, però con una distanza tra 2 e 2 ½ metri;
- Posizione 4 = incamminasi verso la Posizione 5;
- Posizione 5 = suona a lato del pianoforte, però abbastanza vicino al pianista. Il clarinetista suona questa parte *per* il pianista, spingendo il suo strumento verso lui;
- Posizione 6 = incamminasi verso la Posizione 7;
- Posizione 7 = suona *dentro* il pianoforte, facendo sì che le sue note causino una considerevole risonanza dal pianoforte; rimane lì fino alla fine del suono e della composizione.

## HINWEISE FÜR DIE WECHSLUNG DER POSITIONEN IM RAUM FÜR DEN KLARINETTISTEN

Der Klarinetist soll das ganze Stück aufgestanden spielen und darf sich keineswegs hinsetzen. Er macht eigentlich einen Weg auf der Bühne, der sich aus 7 Positionen besteht:

- Position 1 = am Beginn soll der Instrumentalist soweit wie möglich vom Klavier spielen;
- Position 2 = richtet sich zur Position 3, wo er üblicherweise wie in der normalen Kammermusikpraxis neben dem Klavier spielen wird;
- Position 3 = spielt neben dem Klavier, aber mit einem gewissen Abstand – etwa 2 bis 2 ½ Meter vom Klavier entfernt;
- Position 4 = richtet sich zur Position 5;
- Position 5 = spielt neben dem Klavier, aber ziemlich nah bezüglich des Klavierspielers. Er spielt diesen Teil *für* den Klavierspieler und richtet sein Instrument zu ihm;
- Position 6 = bewegt sich in Richtung zur Position 7;
- Position 7 = spielt *drinnen* am Klavier, und zwar so, dass die Noten der Klarinette ziemlich viele Resonanz aus dem Klavier anregen; bleibt da stehen bis das Ausklingen der Resonanz und das Ende des Werkes.

Flo Menezes

Royaumont, septembre / setembro de 1995  
(révision/revisão: São Paulo, juin / junho de 2007)



# TransFormantes II

Flo Menezes

**A** position 1

5/4 ♩ = 84

Clarinette in B

Piano

*ppp* sempre\*  
sempre una corda, molto articolato e staccato

\* La dynamique *ppp* à la clarinette doit correspondre au même niveau sonore du *ppp* au piano, et ainsi de suite pour les autres dynamiques.

0'00"

Cl.

Pno

0'11"

**B**

Cl.  $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5:4}{4}$   $\frac{5:4}{4}$

Poco rall.\* ..... ♩ = 80

Pno

0'19" 0'26" 0'29"

\* *Toujours* sans interférence sur l'itération la plus rapide possible, mais seulement sur la durée globale.

Cl. 10  $\frac{11}{16}$   $\frac{12:8}{16}$   $\frac{12:8}{16}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{6}{4}$

position 2

rall. .... a tempo senza Fr.

Pno

*sempre molto secco!*

**C**

Cl. 13  $\frac{6}{4}$  (staccato)  $\frac{5}{4}$   $\frac{12:8}{4}$

rallentando, senza decresc.\*  
 \* Rallentando d'articulation répétée, mais toujours *staccato*.

Pno  $\frac{5:4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{12:8}{4}$

sempre tre corde

0'38"

*mf* *pp*

Cl. 15  $\frac{6:4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{6}{4}$

rall. ---- a tempo

*f* *mf* *pp* *pp* bisbigliando

Pno  $\frac{10:8}{4}$   $\frac{5:4}{4}$   $\frac{3:2}{4}$   $\frac{3:2}{4}$   $\frac{6:4}{4}$   $\frac{6:4}{4}$   $\frac{3}{4}$

*p* *mf* *p* *pp* *pp* *p* *p* *p*

senza cresc.

0'49,5"

*p* *mf* *pp*

**D**

6 (♩ = 80)

Cl. 18

4

5

4

arrive à position 3

12:8

mf p

mf

(♩ = 80)

Pno

p

pp

3

10:8

0'58"

Tempi indépendants

rall. ----- a tempo (legato)

(sempre staccato)

12:8

21

16

9

8

poco rall. -----

ppp pp

Cl. 20

12:8

f

p

5:4

5:4

3:2

3:2

6:4

6:4

rall. ----- a tempo

p

mf

pp

Pno

mp

f

molto

pp

1'09"

(senza cresc.)

Cl. 22 **9** **8** **6** ( $\text{♩} = 80$ ) **11** **8** **5** **4**

mf bisbigl. f senza Fr. mf pp sfz f mf p

Pno  $\text{♩} = 80$  p mf f una corda tre corde ppp p poco mf poco f mp subito molto

Red. sostenuto 1'19"

8<sup>sub</sup> molto fff violent

Cl. 25 **5** **4** **11** **8** (normal) **3** **4** **2** **4**

>pp ppp pp immobile bisbigl.

Pno >pp p p (senza cresc.) p mf pp p mf f sfz

1'28,5"

6:4 6:4 5:4 3 rall. ----- a tempo

8<sup>sub</sup> Red.

**F**

28  $\frac{2}{4}$  ( $\text{♩} = 80$ )  $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{16}$   $\frac{2}{4}$

Cl.  $pp$   $f$   $sfz$   $molto$   $pp$

Pno  $\text{♩} = 80$   $pp$   $p$   $f$   $p$   $pp$

1'38,5"

32  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{16}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{10:8}{16}$   $\frac{10:8}{16}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{7}{8}$

Cl.  $p$   $f$   $mf$   $p$   $pp$   $f$   $p$   $bisbigl.$   $p$   $poco$   $mf$

Pno  $p$   $p$   $mf$   $p$   $mf$   $p$   $sfz$   $pp$   $una corda$   $f$   $(tre corde)$   $sostenuto$

1'47"

Tempi indipendenti\* (senza rall.) rall. ----- a tempo

\* L'indépendance chronologique des *rallentandi* signifie l'indépendance des *tempi* pour la réalisation des figures.

**G**

Cl. 37  $\frac{7}{8}$  ( $\text{♩} = 80$ )  $\frac{4}{4}$

Pno ( $\text{♩} = 80$ )

1'59,5"

*pp* *ff* *f* *sfz* *pp* *p* *f* *ff* *molto* *p* *f* *subito* *p*

$\frac{9:8\flat}{16}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{10:8\flat}{16}$   $\frac{10:8\flat}{16}$   $\frac{3:2\flat}{16}$   $\frac{9:8\flat}{8}$   $\frac{11}{8}$

Cl. 40  $\frac{11}{8}$   $\frac{5:4\flat}{8}$   $\frac{5:4\flat}{8}$   $\frac{5:4\flat}{8}$   $\frac{5:4\flat}{8}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5:4\flat}{8}$   $\frac{6}{4}$

Pno  $\frac{3:2\flat}{8}$   $\frac{10:8\flat}{8}$   $\frac{9:8\flat}{8}$   $\frac{7:4\flat}{8}$   $\frac{5:4\flat}{8}$   $\frac{6:4\flat}{8}$   $\frac{3}{8}$  *attacca*

2'08"

*p* *pp* *p* *pp* *f subito* *ff* *p* *f* *sfz* *mf* *bisbigl.* *mf* *pp* *sfz* *mf*

*pp* *pp* *mf* *f* *ff* *molto* *pp* *p* *sfz* *pp* *f*

rall. ----- accel. ----- a tempo

rall. ----- accel. ----- a tempo

*Ped.* *sostenuto*

**H**

43  $\frac{6}{4}$  ♩ = 69

Cl.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5:4}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{6:4}{16}$   $\frac{3}{4}$

Pno  $\frac{10:8}{8}$   $\frac{10:8}{8}$   $\frac{10:8}{8}$   $\frac{3:2}{8}$

*pp* *p* *mf* *pp* *f* *p* *f* *pp*

2'20"

46  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

Cl.  $\frac{6:4}{8}$   $\frac{9:8}{8}$   $\frac{7:4}{8}$

Pno  $\frac{12:8}{8}$   $\frac{9:8}{8}$   $\frac{5:4}{8}$   $\frac{7:4}{8}$

*ppp* *sfzp* *mf* *pp* *ff subito* *p* *f* *pp* *ff* *sfz*

bisbigl.

X Red. →

2'29"



48

Cl.  $\frac{5}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{16}$

*p* *bisbigl.* *mf* *p* *f* *sfz* *poco* *mf* *ff*

Pno *ff* *f* *mf* *pp* *legatissimo* *molto* *sfz* *pp* *subito* *mf*

*ped.* *pp* *ped. sostenuto*

2'42"

52

Cl.  $\frac{5}{16}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{9}{16}$   $\frac{4}{4}$

*p* *f* *ppp*

Pno *fff* *molto* *p* *f* *p* *ppp*

2'48,5"

Cl. 55  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 120$

Piano:  $\text{Ped. sostenuto}$ ,  $\text{una corda}$ ,  $\text{Ped.}$

Dynamic markings: *pp*, *molto ff*, *mf*, *p*, *f*, *pp*

Time signature changes:  $\frac{3:2}$ ,  $\frac{9:8}$ ,  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{3:2}$

Cl. 58  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 108$

Piano:  $\text{Ped. (sosten.)}$

Dynamic markings: *mf*, *pp*, *mf*, *sfz*, *p*, *ff*, *f*, *poco*, *pp*, *f*, *pp subito*, *molto ff*, *mf*, *sfz*, *ff (senza pedale)*

Time signature changes:  $\frac{3:2}$ ,  $\frac{5:4}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{10:8}$ ,  $\frac{5:4}$ ,  $\frac{7}{16}$

Performance instructions: *legatissimo*, *sempre molto legato*

Section marker: **J**

Time stamps: 2'57", 3'05"

Cl. 60  $\frac{7}{16}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{5}{4}$

Pno

*f* *p* *pp*

*ff* *sfz* *ppp subito* *mf* *p*

Ped. (sosten.)

3'14"

Cl. 62  $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{4}$

Pno

*p* *f* *pp subito* *p* *pp*

*ff* *pp* *p* *mf* *f* *sfz* *mf* *p* *pp*

Ped.  $\uparrow$  sostenuto  $\downarrow$

3'25"

K

4/4 ♩ = 104

64  $\frac{3}{4}$

Cl. *ppp* *pp* *poco* *p* *pp* *mf*

Pno *p* *una corda* *molto* *fffz* *ppp* *pp* *f* *p* *f* *pp* *f*

*il più legato possibile - jouer legato dans la mesure des possibilités, séparément pour chaque main*

$\frac{3:2}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{6:4}{}$   $\frac{6:4}{}$   $\frac{3:2}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{6:4}{}$

$\frac{5:4}{}$   $\frac{10:8}{}$

$\frac{3:2}{}$  Fr.

$\frac{3:2}{}$  Fr.

3'38"

66  $\frac{7}{8}$   $\frac{2}{4}$

Cl. *ff* *molto* *ppp* *ff* *sffz* *pp subito*

Pno *sfz* *ff* *molto* *pp* *molto* *ff* *pp* *mf* *ff* *pp* *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

*ff* *sostenuto*

$\frac{11:8}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{11:8}{}$   $\frac{7:4}{}$   $\frac{8va}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{12:8}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{6:4}{}$   $\frac{5:4}{}$   $\frac{6:4}{}$

3'45"

68  $\frac{2}{4}$   $\frac{5}{4}$

Cl.  $p$  *molto* *sfz*  $f$  *molto* *ppp* *molto* *ff*

Pno  $f$   $f$  *sfz* *fff* *molto* *mf* *mf*  $f$   $p$  *sfz subito*  $\times$  Ped.

Ped. (sosten.) 3'52"

70  $\frac{4}{4}$

Cl.  $p$   $pp$   $ppp$

Pno  $f$  *pp subito* *molto* *sfz* *fff*  $f$   $pp$   $p$   $ff$  *sostenuto* Ped.

Ped. (sosten.) 4'03"

L

72 7/8 = 92 9/8 9/8 4/4

Cl. *pp* *ff* *poco*

Pno *p* *f* *poco* *mf* *mf* *sfz* *ff* *poco* *f*

4'13" *Ped.* (sosten.) *Ped.*

74 3/4 3/2 3/2 4/4

Cl. *mf* *f* *molto pp* *p* *pp* *pp* *pp* *p* *p* *p* *pp*

Pno *pp* *ff* *pp* *p* *poco* *mf* *p* *p* *p* *p* *p* *pp*

4'22" *Ped.* (sosten.) *una corda* *Ped.* (tre corde)

76 **4/4**

Cl. *mf* *sfz* *sfz* *pp* *pp* *f*

Pno *mf* *sfz* *f* *f* *fff* *f* *pp* *f* *pp* *pp* *una corda*

**4'32"**

**7/8** (harm.) (norm.)

**4/4**

78 **4/4**

Cl. *p* *ff* *molto* *pp* *ff* *poco* *f*

Pno *ff* *molto* *ppp* *molto* *ff* *molto* *ppp* *f* *ff* *pp* *sfz*

**4'42"**

**7/8**

**3/4**

(tre corde)

*Fr.*

*X Ped.*

M

80  $\frac{3}{4}$  ♩ = 84

Cl. *pp* *ppp* *f* *ff* *poco* *f* *f*

Pno *pp* *mf* *f* *ff* *sffz* *ff* *pp* *ppp*

4'52"

Ped. sostenuto

82  $\frac{3}{4}$  → §

Cl. *pp* *f* *(senza decresc.)* *p* *p* *ff*

Pno *ppp* *ff* *f* *p* *p* *f* *ff*

5'02"

Ped. (sosten.)



84

Cl.

*ff* *molto* *pp* *subito* *ff* *fff* *molto* *pp* *ppp* *synchrono* *p* *pp*

10:8 5:4 6:4 2 4 4

Pno

*mf* *pp* *p* *ppp* *mf* *il più legato possibile*

Ped. Ped.(sosten.)

5'12"

86

Cl.

*p* *f* *molto* *pp* *molto rall.* *pp*

3:2 3 4 4

Pno

*ppp* *subito* *p* *pp* *molto* *f* *molto* *pp* *ppp*

12:8 3:2 5:4 7:4

Ped. (sosten.) subito Ped.

5'21"

88

Cl.  $\frac{4}{4}$  a tempo (harm.)

Pno a tempo  $\frac{3}{2}$

$\frac{11}{16}$

$\frac{7}{4}$

$\frac{4}{4}$

*pp* *p* *ff* *p* *pp* *ff*

*pp* una corda *sfz* *p* *f* *mf* *p* *ff* *pp*

$\times$  Ped.

5'30"

90

Cl.  $\frac{4}{4}$

Pno  $\frac{4}{4}$

$\frac{5}{4}$   $\frac{10}{8}$   $\frac{5}{4}$

$\frac{6}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{4}{6}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{5}{4}$

*sfz* *ff* *gliss.* *tr* *(ff)* *sfz* *ppp subito* *molto* *sfz* *Fr.* *poco a poco*

*f* *f* *p* *mf* *f* *sfz* *ff* *sfz* *ff* *sfz* *pp*

*f* *p* *mf* *f* *sfz* *ff* *sfz* *pp*

$\times$  Ped. sostenuto

5'40"



Subito più lento  
♩ = 69

Cl. 96

2/4 3/4 4/4 2/4

*mf* *mf f* *p* *pp* *mf* *f*

12:8 5:4 3:2

Pno

Subito più lento  
♩ = 69

3:2 3:2 5:4 3 5:4 3:2 5:4

*pp* *p* *pp* *f* *mf* *sfz*

Ped. (sosten.) Ped. sostenuto

6'08" 6'11,5"

Cl. 99

2/4 7/8 5/8 4/4

*>mf* *f* *p* *pp* *f* *pp* *mf* *sfzp*

9:8 6:4 6:4

*f* *pp* *f* *pp* *mf* *sfzp*

*molto* *molto* *subito* *poco*

*sincrone* *sincrone*

Pno

3 5:4 5:4 3

*p* *sfz* *f* *pp* *f* *mf* *pp*

*f* *f* *p* *pp* *mf* *pp*

Ped. (sosten.) Ped. sostenuto

6'27" 6'37,5"

103

Cl.

Pno

**P**  
Lo stesso tempo  
3 (♩ = 69)  
4

*pp* *molto* *ff* *p* *ff* *pp* *subito* *f* *subito* *p* *p*

*ff* *f* *ff* *p* *sfz* *p* *mf* *pp*

*tr* *tr*

*Ped.* *Ped. (sosten.)*

\* Cette indication dynamique n'est valable que pour la note indiquée.

6'51,5"

105

Cl.

Pno

campana in alto

6:4 7:4 3:2 7:4 3:2 7:4 2/4 9:8

*mf* *ff* *f* *ff* *mf* *p* *pp* *molto* *ff* *f* *p* *f* *sffz* *p* *f* *ff* *ff* *molto* *mf*

*tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

*p* *ff* *pp* *sfz* *pp* *sfz* *f* *mf* *PPP*

7'02"

Q

*♩ = 60 molto legato\**

Cl. *pp sempre* *sempre legatissimo* *pp* *poco cresc..* *simile* *p*

Pno *pp sempre* *staccato, molto articolato (exceptionnellement)* *sempre legatissimo* *poco cresc..* *simile* *p*

\* Le legato doit être considéré aussi et principalement *entre les deux instruments!*

7'11"



R

Cl. *poco a poco accel.. legato individuale* *f* *f*

Pno *poco a poco accel..* *legato individuale* *f*

7'23"

7'33"

Molto più mosso

Cl. 114 *ff* *fff* *attacca*

Pno *ff* *fff* *attacca*

10:8<sup>b</sup> 6:4<sup>b</sup> 3 2 6:4<sup>b</sup> 12:8<sup>b</sup>

*staccato!*

7'42"

S position 6 → ca. 7" position 7 (dans le piano)

Cl. 117 *fff* le plus rapide possible *fff* con tutta la forza *fff* con tutta la forza

Pno *fff* *fff* *fff* *fff*

8<sup>va</sup> 8<sup>ub</sup> *fff* *fffz*

*Laisser vibrer jusqu'à l'extinction totale de tous les sons résonants!*

7'46" 7'56" ca. 9'

\*\* Tourner l'instrument vers les cordes graves du piano et rester dans le piano jusqu'à l'extinction totale des sons résonants.

\* Maintenir la pédale enfoncée jusqu'à la fin de l'œuvre!