



**Carnet de Bord**

Ensemble Alepn

**The Logbook**

3° Forum international des jeunes compositeurs  
3<sup>rd</sup> International Forum for Young Composers

# Ensemble Aleph

In the course of twenty years the Ensemble Aleph - based on a core collectivity of five soloists who share the same conception of the practice of art within society and of the role of the performer in the creative process - has become an acknowledged body for the creation, the study and the diffusion of contemporary art.

Its direct, 'hands on' approach to the most recent contemporary music, designed to bring about the confrontation of different - and at times opposite - aesthetics within the global context of the evolution of music, represents an important axis of research within the group.

As a on-going 'building site' and laboratory of creation, the Ensemble Aleph seeks not only to put its experience at the service of young composers in a spirit of convivial exchange, notably during the International Forum for Young Composers, but also to probe contemporary music, setting it in particular historical perspectives, with thematic programmes that include infrequently played works of the twentieth century.

With more than five hundred concerts to its credit in France (specialised festivals, regional residencies, Parisian theatres, French national theatres), in Europe (Germany, Spain, Greece, Finland, the UK, Italy, the Netherlands) and in America (Brazil, USA, Venezuela), the Ensemble Aleph has for twenty-one years championed the idea of quality musical creation that respects the aesthetic choices of its main collaborators, the composers.

The *International Forum for Young Composers*, chosen by the European Commission in 2000, 2002 and also for activities undertaken between 2004 and 2007, is the result of the continual research undertaken over the years by the players of this exceptional ensemble.

## Monica Jordan

### soprano

Piano et musicologie au conservatoire de Bucarest.

Prix d'analyse et d'esthétique au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Maîtrise d'ethnomusicologie. Études de chant avec Rita Streich, Sena Jurinac, Cathy Berberian.

Lauréate du concours international Gaudeamus de Rotterdam. Enseigne l'analyse à l'École nationale de musique de Créteil.

Interprète des classiques du xx<sup>e</sup> siècle (Berio, Scelsi, Cage, Kurtág, Kagel, Xenakis, Aperghis, Stockhausen), elle participe à la création de l'ensemble Aleph et effectue, en collaboration avec des compositeurs, des recherches dans le domaine des techniques vocales liées à l'électroacoustique et au théâtre musical.

After piano and musicology studies at the Bucharest Conservatory, Monica Jordan obtained a master's degree in ethnomusicology, and she won the prize for excellence in musical analysis and aesthetics at the Conservatoire national supérieur de musique of Paris. As a singer, she trained with Rita Streich, Sena Jurinac and Cathy Berberian.

A laureate of the Gaudeamus International Competition in Rotterdam, Jordan performs 20th century classics, including Berio, Scelsi, Cage, Kurtág, Xenakis, Aperghis and Stockhausen.

A member of the Aleph Ensemble since its inception, she continues to research vocal techniques linked to electroacoustics and music theatre.

Monica Jordan teaches musical analysis at the École nationale de musique in Créteil.

## Dominique Clément

### clarinettes (clarinets)

Clarinetiste, compositeur et enseignant, il est co-fondateur de l'ensemble Aleph en 1983. Dominique Clément a composé principalement des œuvres de musique de chambre et la musique de spectacles, mais travaille aussi régulièrement sur des projets de pièces à caractère pédagogique.

Il élabore son langage musical grâce à la lecture de poètes et de romanciers tels que Claude Simon, Georges Perec, Jean-Jacques Viton ou Jacques Roubaud.

Ses œuvres ont été jouées aux festivals Musica, Présences, Musiques en scène, Musique action, 38<sup>e</sup> Rugissants ainsi qu'en Finlande, au Brésil, aux États-Unis, en Allemagne, en Grande-Bretagne...

Il a reçu plusieurs commandes d'État pour ses œuvres (*Triptyque pour une corrida*, *Temps bleu*, *Tresette*) ainsi que des commandes des festivals de Vandœuvre-lès-Nancy, Évreux, Musicades de Lyon, Cluny.

Après avoir été professeur à l'École nationale de musique de Chalon-sur-Saône de 1979 à 2000, il enseigne actuellement au CEFEDM et au CNSM de Lyon.

A clarinetist, composer and teacher, he co-founded the Ensemble Aleph in 1983.

Dominique Clément has composed mainly chamber and stage music, though he also regularly works on pedagogical projects. His musical language developed from reading poets and novelists such as Claude Simon, Georges Perec, Jean-Jacques Viton and Jacques Roubaud.

His works have been performed at the festivals Musica, Présences, Musiques en scène, Musique action, 38<sup>e</sup> Rugissants, as well as in Finland, Brazil, USA, Germany, UK, etc. He has received several state commissions (*Triptyque pour une corrida*, *Temps bleu*, *Tresette*) in addition to commissions from the festivals of Vandœuvre-lès-Nancy, Évreux, Musicades de Lyon and Cluny.

He taught at the National music school of Chalon-sur-Saône from 1979 to 2000, and currently teaches at the CEFEDM and the Lyons Conservatory.



**Cecilia Arditto**

## **Cecilia Arditto**

**Argentine (1966)**

Cecilia Arditto a étudié la musique au Conservatoire Julián Aguirre, au CEAMC et à l'UNQUI, en Argentine, ainsi qu'au Conservatoire d'Amsterdam. Elle a pris aussi des leçons privées avec Gabriel Valverde et Mariano Etkin, tout en étudiant l'analyse musicale avec Margarita Fernández, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, etc.

Elle a composé des œuvres de théâtre musical et des partitions pour animation vidéo (y compris pour ses propres productions). Elle a reçu plusieurs prix : premier prix de composition CCRR-CEAMC en 1996, Buenos Aires No Duerme en 1998, Concurso Radio Clásica 2000, Concurso de Composición BAC-Arditti String Quartet 2000, Beca Antorchas 2002, Premio Fondo Nacional de las Artes 2002. Sa musique a été jouée lors de festivals internationaux : Buenos Aires No Duerme (Argentine) ; Forum Internacional de Música Contemporánea (Tambuco, Mexique) ; université de Buffalo ; MATA Festival (New York) ; Conférence internationale de composition Boswil (Suisse) ; YO! Festival international d'opéra (Utrecht), etc.

Elle est co-fondatrice de L.V., une association pour jeunes compositeurs qui joue de la musique latino-américaine, dont des créations d'œuvres de ces jeunes compositeurs.

Cecilia Arditto studied music at the Conservatorio Julián Aguirre, CEAMC and UNQUI in Argentina and at the Amsterdam Conservatory. She also took private lessons with Gabriel Valverde and Mariano Etkin and studied musical analysis with Margarita Fernández, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, etc.

She has composed music-theatre works and music for video animation (including her own productions). She has received several prizes: First Prize for composition CCRR-CEAMC 1996, 'Buenos Aires No Duerme' 1998, Concurso Radio Clásica 2000, Concurso de Composición BAC-Arditti String Quartet 2000, Beca Antorchas 2002, Premio Fondo Nacional de las Artes 2002. Her music has been performed at international festivals, including 'Buenos Aires No Duerme', Argentina; Forum Internacional de Música Contemporánea (Tambuco) Mexico; Buffalo University; MATA Festival, NY; Boswil International Composition Seminar, Switzerland; YO! International Opera Festival, Utrecht, etc.

She is a co-founder of L.V., a young composers association which performs Latin-American music and features premieres of music by young composers.



# Casi Cerca

The image shows two pages of handwritten musical notation for the piece 'Casi Cerca'. The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts for trumpet, violin, cello, piano, percussion, and wine glasses. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *ff*), and performance instructions. The first page is numbered 15 and the second page is numbered 20. The handwriting is in black ink on white paper.

## Casi cerca

voix, trompette, violon, violoncelle, piano,  
percussion et verres

Cette pièce est fondée sur l'idée de la suggestion plutôt que de la révélation. La musique fonctionne à l'extrême limite de la perception ; les événements sont sentis plutôt que clairement perçus, le contour l'emporte sur le détail, la respiration de la musique est chuchotée. L'échelle étroite des dynamiques, le timbre instrumental restreint et le flou des combinaisons rythmiques visent à créer une musique qui, pour prendre une métaphore photographique, ne fait pas tout à fait « le point ».

Il s'agit de masquer une mélodie, *le melos* étant plus important que la mélodie elle-même. *Casi cerca* (presque près) se rapporte à quelque chose qu'il est possible de percevoir mais impossible de toucher. Le mot « casi » (presque) est la ligne de démarcation entre ces deux dimensions de distance et de proximité.

## Casi cerca

voice, trumpet, violin, cello, piano, percussion and wine glasses

This piece is based on the idea of suggestion rather than revelation. The music operates at the outer limits of perception; events are sensed rather than clearly perceived, contour prevails over detail, the respiration of the music is whispered. The narrow dynamic range, the restricted instrumental timbre and the blurred effect of the rhythmical combinations aim at creating music that is slightly 'out of focus'. Melodies are masked, *the melos* being more important than the melody itself. 'Casi cerca' (almost close) is related to something possible to perceive but impossible to touch. The word 'casi' (almost) is the thin dividing line that keeps these two dimensions of distance and closeness apart.

# La grammaire des interstices

## Entretien avec Cecilia Arditto

*Auriez-vous la gentillesse, pour commencer cet entretien, de me dicter l'introduction que vous avez lue lors de votre conférence au Moulin d'Andé ?*

Volontiers. J'y disais : « Il y a d'abord la condition matérielle de la musique, qui est représentée par les lois physiques du son. Le son constitue pour moi un matériau comme le sont la pierre, l'herbe, l'eau, un matériau qui s'étend dans l'espace avec son poids, sa couleur, sa vitesse. Puis, il y a l'existence temporelle de la musique, qui constitue la condition nécessaire de son existence. Toute musique se déroule dans le temps, mais il existe certaines musiques, comme la mienne, qui mettent l'accent sur la relation dialectique entre temps et matériau – lequel inclut le silence. J'ai toujours été saisie par la sensualité du son, je l'ai toujours aimée. Les possibilités infinies des instruments constituent une source d'inspiration et de recherche. Cependant, l'exploration du son ne serait qu'une catégorie vide, une idée anecdotique si elle n'était pas liée à l'idée de grammaire musicale. Voilà donc une introduction à ma recherche : une intense exploration du monde des timbres – principalement des instruments acoustiques et de la voix humaine –, subordonnée à une profonde préoccupation pour l'idée de forme. La forme, pour moi, n'est donnée que par quelques éléments, des petits points. Ils peuvent être peu nombreux ; la complexité n'est pas une question de quantité. »

*Vous dissociez donc les plans du matériau et de la forme. Aussi, on pourrait parler d'abord du premier, puisque c'est votre point de départ, même si vous insistez sur le fait qu'on ne peut s'en contenter. Vous avez une relation particulière avec le son, dites-vous, avec le matériau et, sans doute plus généralement, avec la matérialité : « J'ai toujours été saisie par la sensualité du son, je l'ai toujours aimée », écrivez-vous. Dans la conférence, vous avez ensuite ajouté que vous vous intéressez à l'idée d'une certaine fragilité du son. Est-ce de là que découle votre intérêt pour la microtonalité ? Música invisible (2003) utilise des 1/32<sup>e</sup> de ton.*

La microtonalité n'est pas un but pour moi, mais un moyen, un moyen pour définir les sons que j'ai en moi. Dans la pièce pour flûte que vous citez, j'ai utilisé cette extrême division du ton non pas d'après un système théorique, mais à partir des doigtés de la flûte : ses micro-intervalles découlent des propriétés de la flûte. On ne peut d'ailleurs pas les utiliser partout, mais seulement sur certaines notes. J'ai voulu créer un *espace très réduit* pour la musique, un espace que l'on n'entend presque pas au début, et que l'on commence à entendre progressivement à travers une écoute attentive. C'est pourquoi le temps est nécessaire.

*En écoutant pour la première fois votre musique, j'ai pensé à Scelsi. Mais il y a une différence fondamentale : ce dernier part d'un espace très réduit pour le creuser, pour s'immerger en lui, alors que vous, vous l'étendez. Cette notion est-elle liée à l'idée de fragilité ?*

Je m'intéresse à des sons pas totalement achevés, se situant au milieu d'un processus, délimitant des situations sonores qui ne sont pas totalement là...

*... des situations virtuelles ?...*

Ce sont des situations sonores que l'auditeur doit compléter avec son imagination, avec sa perception ou ses émotions ; ou d'avec lesquelles il peut prendre ses distances... Elles sont liées à l'idée de fragilité, au fait que tout n'est pas totalement clarifié.

*Quels compositeurs offrent de telles situations sonores ?*

Je citerais en exemple certaines pièces de Luigi Nono, notamment son quatuor *Fragmente - Stille, an Diotima*, où la condition de fragilité des cordes est extrême. Dans cette œuvre, il y a également toutes les références au silence. En l'écoutant, on ne sait pas où se situent exactement les limites, où le son commence et où il s'arrête. C'est un peu comme une *terra incognita*, on ne sait pas exactement ce qui s'y passe, et l'on accorde continuellement un nouveau sens à la musique, à chaque écoute.

*Vous aimez les situations sonores mystérieuses.*

Oui.

*J'ai parlé précédemment de situations « virtuelles » en pensant à Nono qui, dans un très bel entretien avec Massimo Cacciari, explique son intérêt pour la notion d'espace.*

Avec Nono, les situations virtuelles sont en rapport avec l'idée d'une écoute *active*, une idée qui me plaît beaucoup. En musique, nous avons le compositeur, mais nous avons également l'interprète, qui doit prendre de nombreuses décisions tout en cherchant à comprendre la philosophie de la pièce qu'il joue ; et puis, il y a l'auditeur, qui s'implique activement. Nous avons donc plusieurs aspects chez Nono : l'idée de la forme qui procède par fragments, l'utilisation des silences et des longues pauses, le travail avec les timbres qui donne également naissance à une terre ouverte...

*Vous parlez de « terre ouverte » ou de terra incognita, idées qui me semblent recouper la métaphore d'une extension dans l'espace que vous évoquiez précédemment. Pouvez-vous fournir une image concrète d'une telle terre ?*

Lors d'un voyage en Bolivie, j'ai passé quatre jours à traverser en voiture le désert salé de Salar de Uyuni. Le sol était entièrement blanc. On ne pouvait pas le distinguer du ciel. Dans un tel espace, il n'y avait pas de routes, pas de références, pas de connotations : on avait le sentiment d'être avec soi-même. C'est une expérience saisissante.

*Pour revenir à l'idée de fragilité du son, j'éprouve également en écoutant votre musique de la douceur, une impression qui découle peut-être du fait que vous aimez les pianissimi. Vous a-t-on déjà fait cette remarque ?*

Je ne crois pas, mais il y a peut-être de la douceur dans ma musique... Cependant, je travaille souvent avec les extrêmes.

*Avez-vous écrit des pièces utilisant beaucoup de fortissimi ?*

Oui, mais il est vrai qu'elles ne sont pas nombreuses ! En parlant d'extrêmes, je voulais dire que, lorsque j'utilise des nuances douces, je tends toujours vers les *piannissimi* et que, pour les nuances fortes, je vais vers les *fortissimi*. J'écris actuellement un opéra de chambre où certains des chanteurs jouent avec ces contrastes. Cette prédilection pour les extrêmes provient sans doute du fait que je n'aime pas l'idée de développement, l'idée d'une évolution qui va d'un point à un autre. Je travaille avec des blocs juxtaposés pour créer une continuité de type linéaire, mais non narrative. Par ailleurs, le matériau musical est plus intéressant dans les extrêmes. Si l'on prend une trompette, le « milieu » sonne traditionnel, la connotation du son est « trompette », alors que, dans les extrêmes, le son devient mystérieux ; si on le mélange à d'autres instruments, l'auditeur n'arrive pas à le reconnaître. Je trouve donc que les instruments ont plus – ou ont moins ! – de personnalité dans les extrêmes.

*C'est peut-être parce que vous cherchez des sons insolites – où la personnalité classique de l'instrument s'estompe pour éventuellement générer une nouvelle personnalité – que vous collaborez fréquemment avec les instrumentistes ?*

J'aime travailler avec l'*imagination* des musiciens. Le concept de son que possède en lui un compositeur a tendance à être abstrait. Pour les musiciens, il est ancré dans le corps. C'est pourquoi la collaboration avec eux est toujours intéressante. Pour moi, l'instrument est en quelque sorte un *prétexte* pour le son. Je pense ici à la conception de Lachenmann à propos de l'*aura* du son instrumental : il suffit de jouer une seule note au piano pour que tout un univers de connotations surgisse, ce n'est pas un son neutre. Je m'efforce de me situer par-delà la littérature traditionnelle des instruments. Venant d'Amérique latine, et plus particulièrement de Buenos Aires où nous avons une tradition européenne mais légèrement transformée, lorsque je suis en Europe, je peux plus facilement prendre mes distances. C'est une situation très intéressante : pouvoir prendre plus facilement ses distances avec la tradition, c'est avoir plus de liberté. Parfois, on a cette liberté, mais on n'a pas de racines – c'est le revers de la médaille.

*Pour aborder à présent le second aspect de votre travail, c'est-à-dire la forme et tout ce qui se situe au-delà du son, j'aimerais, si vous le voulez bien, partir de la conclusion de votre conférence. Pouvez-vous me la lire, je vous prie ?*

« Tout ce que j'ai dit ici est plus qu'une description de ma musique ; c'est en fait la présentation d'une utopie, une musique qui tend vers une totale abstraction, une musique qui transcende l'aspect

physique de son médium privilégié, le son, allant au-delà de la matière et de la temporalité. Le discours musical jaillit des *interstices* de l'espace, du temps ou du son. Les œuvres musicales transcendent les différentes interprétations et leur historicité, elles transcendent les intentions des compositeurs. La musique résonne dans un moment historique, mais aussi dans les catégories les plus intimes d'un être humain : elle résonne dans des lieux que l'on ne peut pas saisir, que l'on ne peut que suggérer, que l'on ne peut que deviner à travers un fin réseau de relations. La musique, ce n'est ni les notes ni les instruments, ce n'est pas non plus le temps. Elle constitue un objet impossible à définir, qui donne naissance à une multiplicité de perspectives simultanées. L'essence d'une œuvre musicale est donnée par l'auditeur. Cette essence propulse la musique dans une condition plus abstraite. »

*Merci. Pouvez-vous expliquer l'idée de « multiplicité de perspectives simultanées » ?*

Auparavant, je souhaiterais élucider les concepts de forme et de grammaire, en relation avec la question du temps. J'éprouve actuellement le besoin d'écrire des pièces longues. *Casi cerca*, que joue l'ensemble Aleph, est très brève, elle développe le concept de temps de manière embryonnaire. *Música invisible*, ma pièce pour flûte, est plus représentative de l'idée d'une extension dans le temps. L'œuvre est donnée dans le temps à travers un enchaînement de sections qui deviennent de plus en plus longues selon des proportions mathématiques. Un autre aspect de mon travail consiste à classer les sons selon des critères tels que le poids ou la couleur. J'ai établi cette classification pour trouver une relation entre l'expansion de la ligne temporelle et la matérialité du son : la ligne temporelle se présente comme une extension, une dilatation du matériau dans le temps. On obtient ainsi une relation entre forme et matériau. Par exemple, je ne peux pas placer au début de la pièce l'état du matériau que l'on trouve à la fin. Mais il y a également les qualités grammaticales de la musique. Par exemple, dans une pièce, certaines notes se répètent et structurent le temps...

*... comme une ponctuation.*

Oui. Il existe également des éléments récurrents, qui modulent le temps musical...

*... comme une articulation...*

Oui.

*Et quant à l'idée de multiplicité ?*

Elle relève plus de l'utopie que d'une idée que je serais déjà parvenue à réaliser. On peut penser au quatuor de Nono dont nous parlions précédemment. On peut analyser une première ligne, l'évolution des hauteurs par exemple : on obtient une manière d'écouter la pièce. Puis, on peut suivre la ligne des pauses et de la structure, qui donne une seconde idée de l'œuvre. On peut également analyser les diverses techniques de la Renaissance qu'utilise Nono (inversion, récurrence, etc.) : on écoute encore autrement la pièce. Toutes ces perspectives sont superposées, elles sont présentes simultanément, ponctuées par de longues pauses. Cette œuvre consiste en la superposition d'angles de vue différents. Le résultat est une matière sonore qui, dans son évolution temporelle, est fluide, jamais totalement définie. Voilà ce que j'ai trouvé chez Nono : le résultat sonore n'est jamais totalement donné, on peut sans cesse le recomposer, on l'écoute de différentes manières.

*Je pense que je commence à comprendre ce qui vous intéresse. Vous souhaitez composer une musique suffisamment fluide pour que l'auditeur puisse l'interpréter sans cesse. Simultanément, si vous insistez sur la notion de grammaire, c'est parce que cette fluidité en doit pas découler d'une matière amorphe – avec ce type de matériau, les rêves de l'auditeur glisseraient vers le fantôme.*

Plusieurs choses traversent la musique : les sentiments, les pensées, les sensations, tout cela en perpétuel mouvement. Je ne peux pas dire : « C'est ainsi ! » Je ne peux donc pas vous répondre. Ce que je cherche, je l'ai trouvé en écrivant de la musique. En cherchant à l'expliquer, je commets peut-être des contresens ; ou bien je prononce des mots qui relèvent de l'utopie, auquel cas la partition ne leur correspond pas...

# The Grammar of the interstice

## Interview with Cecilia Arditto

*Would you be so kind as to start this interview by reading the introduction you gave to your talk in the Moulin d'Andé?*

Willingly. "First, there is the material condition of music, which is represented by the physical laws of sound. Sound constitutes for me a material like stone, grass, water, a material that is extensive in space, with its own weight, colour, speed. Also, there is the temporal condition of music, which constitutes the necessary condition of its existence. All music is made within time, but there are some kinds of music, such as my own, that emphasize the dialectical relationship between time and material - which includes silence. I have always been struck by the sensuality of sound, I have always loved it. The infinite possibilities of instruments constitute a source of inspiration and research. However, the exploration of sound would just be an empty category, a cosmetic idea, if it were not tied to the idea of musical grammar. Here, then, is an introduction to my research: intense exploration of the world of tone-colour - principally of acoustic instruments and the human voice - subordinated to a profound preoccupation with the idea of form. For me form is conferred only by a few elements, by small points. They could be few in number and minimalist; complexity is not a matter of quantity."

*So you dissociate material and form. Let's begin with the former, as it's your starting point, even though you insist on the fact that we need more than that. You say you have a special relationship with sound, with material, and no doubt, more generally, with materiality: "I have always been struck by the sensuality of sound, I have always loved it". In your talk, you went on to say that you were interested in the idea of a certain fragility of sound. Is it from this that stems your interest in microtonality? Música invisible (2003) uses the 1/32nd of a tone.*

Microtonality is not an end in itself, it is the means for defining the sounds that I have within me. In the piece for flute you mention, I used this extreme division of the tone because I wanted to create a *much reduced space* for music, a space that is barely audible at first, but which then begins to make itself heard progressively through attentive listening, and for this time is required.

*In listening to your music for the first time, I thought of Scelsi. Yet there is a fundamental difference: he started from a highly reduced space in order to dig deeper, to immerse himself in it, whereas you, you lengthen it. Is this notion linked to the idea of fragility?*

I am interested in sounds that are not entirely complete, that lie in the middle of a process, that delimit sound situations that are not totally there...

*... virtual situations?*

They are sound situations that the listener must complete with his imagination, with his perception or his emotion; or he must be able to keep away from them... They are linked to the idea of fragility by virtue of the fact that not everything is completely clear.

*Which composers present such sound situations?*

As examples I would mention some of Luigi Nono's pieces, notably his quartet *Fragmente - Stille, an Diotima*, in which the condition of fragility of the strings is extreme. In this work you also have all the references to silence. In listening to it, you do not know exactly where the limits are, where sound starts and stops. It is a bit like a *terra incognita*, you do not know exactly what is going on, and you are continually giving new meaning to the music as you listen back and forth.

*You like mysterious sound situations.*

Yes.

*When I spoke earlier about 'virtual' situations I was thinking of Nono who, in a very fine interview with Massimo Cacciari, explained his interest in the notion of space.*

With Nono 'virtual' situations are related to the idea of active listening, something I like very much.



In music there is the composer but there is also the performer, who must take many decisions as he tries to understand the philosophy of the piece he is playing; and then there is the listener, who is actively involved. So we have several aspects with Nono, that create an open land...

*You speak of 'open land' or terra incognita, ideas that seem to support the metaphor of extension in space that you mentioned earlier. Could you provide a concrete image of such a land?*

During a journey to Bolivia I spent four days crossing the salt desert of Salar de Uyuni in a car. The ground was entirely white. You could not distinguish it from the sky. In such a space there are no roads, no references, no connotations: you feel you are with yourself. It is a thrilling experience.

*To return to the idea of the fragility of sound, when I listen to your music I also feel gentleness, an impression that comes perhaps from the fact that you like pianissimi. Has anyone already made this remark to you?*

I do not think so, but there is perhaps gentleness in my music... However, I often work with extremes.

*Have you written pieces that use a lot of fortissimi?*

Yes, but it is true there are not many! In speaking of extremes, I would like to say that, when I use soft dynamics, I always incline towards *pianissimi* and that, for strong dynamics, I incline towards *fortissimi*. I am currently writing a chamber opera in which certain singers play with these contrasts. This predilection for extremes no doubt comes from the fact that I do not like the idea of development, the idea of an evolution that progresses from one point to another. I work with juxtaposed blocs in order to create a linear continuity, but not a narrative. If you take a trumpet, the middle register sounds traditional, the sound connotation is 'trumpet', whereas, in the extremes, sound becomes mysterious; if you blend it with other instruments the listener is not able to recognise it. Consequently I find that instruments have more – or they have less! – personality in the extremes.

*It is perhaps because you are looking for unusual sounds – in which the classic personality of the instrument is blurred, possibly generating a new personality – that you frequently collaborate with instrumentalists?*

I love working with musicians' imaginations. The concept of sound that a composer has within him tends to be abstract. For musicians, it is rooted in the body. That is why collaborating with them is always interesting. For me the instrument is in a sense a *pretext* for sound. I am thinking here of Lachenmann's conception of the *aura* of instrumental sound: it is enough to play a single note on the piano for a whole world of connotations to arise, it is not just a neutral sound. I make a point of placing myself beyond the traditional repertory of an instrument. Coming from Latin America, and especially from Buenos Aires, where we have a strong European tradition, though it has been somewhat transformed, I can more easily keep my distance when I am in Europe. It is a very interesting situation: to be able to keep one's distance from tradition is to have more freedom. Sometimes you have this liberty but you don't have any roots: it's the other side of the coin.

*To discuss now the second aspect of your work, that is to say form and all that lies beyond sound, I should like, if I may, to start from the last part of your talk. Would you kindly read it, please?*

"Everything I have said here is more than a description of my music; it is in fact the presentation of a utopia, music that tends towards total abstraction, music that transcends the physical aspect of its privileged medium, sound, going beyond matter and temporality. The musical discourse springs up from the *interstices* of space, of time or of sound. Musical works transcend the various performances and their historicity, they transcend the composer's intentions. Music resonates at a historical moment, but also in the most intimate categories of a human being: it resonates in places you cannot grasp, that can only be suggested, that can only be guessed at through a delicate network of relationships. Music is neither notes nor instruments, nor is it time. It constitutes an object that is impossible to define, that gives rise to a multiplicity of simultaneous perspectives. The essence of a musical work is given by the listener. This essence propulses the music into a more abstract condition."

*Thank you. Could you explain the idea of 'multiplicity of simultaneous perspectives'?*

First I should like to clarify the concepts of form and grammar in relation to the question of time.

At present I feel the necessity to write long pieces. *Casi cerca*, which is played by the Ensemble Aleph, is very short, it develops the concept of time in an embryonic manner. *Música invisible*, my flute piece, is more representative of the idea of extension in time. In it I work with the idea of expansion. The work is situated in time through a sequence of sections that become longer and longer in a mathematical progression. Another aspect of my work consists of classifying sounds by criteria such as weight or colour. I established this classification in order to find a relationship between the expansion of the temporal line and the materiality of the sound: the temporal line is like an extension, a dilation of the material in time. In this way you obtain a relationship between form and material. For example, I cannot place at the start of the piece the material in the state it is in at the end. Yet there are also the grammatical qualities of the music. For instance, in one piece, certain notes are repeated, structuring time...

*... like punctuation...*

Yes. There are also recurring elements that modulate musical time...

*...as articulation...*

Yes.

*And what about the idea of multiplicity?*

It is a utopia rather than an idea that I have already managed to realise. Take the Nono quartet which we spoke of earlier. You can analyse one line, the evolution of the pitches, for example: you obtain a way of listening to the piece. Then, you can follow the line of the pauses and the structure, which gives a second idea of the work. You can also analyse the various techniques of the Renaissance that Nono uses (inversion, recurrence, etc.): you listen to the piece in yet another way. All these perspectives are superimposed, they are presented simultaneously and punctuated by long pauses. This work consists of the superimposition of different view points. The result gives a sound matter that, in its temporal evolution, is fluid, never completely realised. That is what I find in Nono: the resultant sound is never completely given, you can recompose it endlessly, you listen to it in different ways.

*I think I'm beginning to understand what interest you. You want to compose music that is sufficiently fluid for the listener to be able to interpret it continuously. At the same time, if you emphasize the notion of grammar, it is because this fluidity must not flow from amorphous matter - with such material the listener's dreams would slide into fantasms.*

I think music has to do with several things at the same time: feelings, thoughts, perceptions that are always changing. I cannot say, "That's how it is!". So I cannot answer your question. It is when I write music that I find what I am looking for.