



e s p a _
pour lieux réverbérants

Yannick Guédon composition, mise en espace

Géraldine Keller	soprano
Claire Bergerault	soprano
Aurélie Maisonneuve	mezzo-soprano
Jean-Baptiste Veyret-Logerias	ténor
Geoffroy Dudouit	ténor
Yannick Guédon	baryton
Jean Fürst	baryton-basse

Création au radôme de St-Nazaire, France
le 23 novembre 2018

dans le cadre du festival *Instants Fertiles*
organisé par le Centre National de Création Musicale *Athénor*

À

IANNIS XENAKIS

VÉRONIQUE CORIA & ANNIE MÉGÉ

E S P A _ , pour 7 chanteur·euse·s - performeur·euse·s, s'articule de manière centrale autour des notions d'espace et de mouvement liées au son.

Cette pièce *a capella* et sans amplification, de part son dispositif et sa conception, vise à révéler les spécificités acoustiques façonnées par l'architecture d'un lieu. Pour le dire autrement, on cherche à voir de quelle manière, grâce à une pièce musicale, on écoute un lieu.

Pour ce faire, les chanteur·euse·s interprètent non seulement une partition musicale mais également une partition de déplacements et de placements.

Ces deux partitions, très précises, engagent pour autant des modalités d'écriture et des processus qui sont assez souples pour pouvoir s'adapter à chaque espace de concert. Il y a donc un double mouvement d'adaptation au lieu et de curiosité de la réactivité du lieu par rapport aux *pré-textes* que constituent ces partitions.

PRÉSENTATION

La partition musicale s'appuie sur une forme globale qui se développe de la façon suivante :

d'un bruit blanc émergent différentes couleurs sonores qui vont se fondre très lentement et très progressivement en une seule unité – une note unique et continue qui s'atomisera finalement.

BRUIT BLANC

De manière imagée et inaudible, le bruit blanc qui initie la pièce pourrait être ce son généré par la respiration des chanteur·euse·s et des spectateur·trice·s. Les chanteur·se·s s'attachent ensuite à amplifier légèrement le son de leur respiration pour former une sorte de brume sonore flottant juste au-dessus du silence du lieu. Cette brume s'épaissira pour s'approcher progressivement d'un bruit blanc plus consistant, à même de gommer la perception de l'acoustique du lieu.

PREMIÈRE DIFFRACTION

À l'instar de la lumière blanche qui se diffracte au travers d'un prisme, différentes couleurs sonores sont générées de ce bruit blanc. Un bruit blanc contient en effet toutes les fréquences du spectre sonore audible par l'être humain, ces fréquences étant émises à la même intensité.

Ces couleurs sont prises en charge par chaque chanteur, chacun suivant son propre cheminement de timbres nourri de fricatives. Les frottements et perturbations générés par cette progression de timbres viennent encore flouter la résonance de l'espace acoustique. Puis, subtilement apparaît dans ce développement le son voisé (mise en vibration des cordes vocales), qui vient nommer une individuation plus distincte des voix. Les sons ne sont plus autant mêlés. Ils se singularisent. Ou du moins, pour l'auditeur, il devient plus facile de reconnaître et d'attribuer un son pour chaque chanteur. Ce voisement écartera progressivement les fricatives qu'il dissoudra en trois sons voisés uniquement vocaliques (sans appuis consonantiques).

RAPPROCHEMENT PERPÉTUEL

Ces trois sons sont chantés en continu grâce à des relais entre les chanteur·se·s.

La voix supérieure effectue un lent glissando descendant, la voix inférieure un lent glissando ascendant, et la voix du milieu oscille de l'une à l'autre en un mouvement légèrement plus rapide (cf. partition p.9).

Les fréquences qui s'enflent dans ces glissandos révèlent les fréquences de résonance du lieu.

Ces trois lignes se rejoindront finalement en une note fondamentale unique et continue.

L'aimantation vers cette note vise à créer l'effet d'un perpétuel rapprochement ; elle induit l'écoute du devenir de ces sons et l'attente de la possible effectuation de ce rapprochement.

Dans une précédente pièce*, j'avais travaillé sur un phénomène semblable mais qui n'aboutissait jamais. Ici, nous nous confrontons à cette "inéluçtable" jonction entre les voix. Mais cette jonction n'est pas le point d'aboutissement de la pièce, et pour reprendre les mots de Serge Leclair, il s'agit plutôt de "dégager dans [cet] événement ce qui ne se laisse pas épuiser par l'effectuation, dégager dans le devenir ce qui ne se laisse pas fixer dans un terme." (Démasquer le réel – Ed. Du Seuil)

On scrutera dès lors les multiples facettes de cette note, à l'écoute de la connexion entre les harmoniques de chaque voix.

SECONDE DIFFRACTION

De là s'opère une seconde diffraction : la diffraction de cette note unique au travers de laquelle on peut distinguer progressivement des accords d'harmoniques spécifiques. Une note chantée contient en effet une multitude d'harmoniques naturelles, plus ou moins présentes, qui façonnent le timbre de chaque chanteur·euse. L'enjeu est d'aboutir à des formes d'accords de ces harmoniques qui mettront en relief les capacités de résonances du lieu.

ATOMISATION (PASSAGE DU CONTINU AU DISCONTINU)

À la fin, une fois cette note fondamentale diffractée en de multiples harmoniques, s'opère un découpage du son dans le temps. Le découpage de cette note unique fragmente le drone continu jusqu'alors développé pour l'atomiser en d'infimes points sonores. Chaque chanteur·euse devient une sorte de marqueur du lieu en révélant l'acoustique spécifique de l'endroit où il·elle chante.

*chaque chose, créé en 2015 aux Instants Chavirés dans le cadre du festival Extension - la Muse en Circuit, Centre National de Création Musicale d'Alfortville.

NOTICE

IMPLICITES

Avancer dans les **transformations du son** le plus progressivement et le plus lentement possible.
Cette avancée se fait collectivement et conjointement par contamination, à l'écoute des autres chanteur·euse·s.

Les **tenues** de son sont longues, au confort de chaque chanteur·euse.

Après une inspiration, on redémarre toujours le son de là où on l'a quitté, avec la même qualité de timbre et la même hauteur.

Sauf indication contraire, l'**attaque du son** est toujours douce, sans coup de glotte audible.

Toujours trouver le calme dans les **inspirations**. Elles se font tranquillement de manière à ne jamais être audibles, sachant qu'il n'y a jamais d'urgence à produire du son.

À partir du moment où il n'y a pas de relais demandé explicitement, des **silences collectifs** peuvent apparaître aléatoirement.

Les **silences individuels** entre chaque son sont de durées variables et aléatoires, au senti et au besoin des chanteur·euse·s. Ils ne dépassent généralement pas plus de deux inspirations.








Pour tout processus d'**imitation**, imiter toujours le son qui vient de précéder, jamais le son originel.

NOTES SUR LA PARTITION GRAPHIQUE

Les dessins servent de support à une meilleure compréhension de la partition. Elle permet de visualiser une interprétation possible de la partition.
Pour chaque voix, il ne s'agit pas pour autant de respecter ni le nombre d'itérations, ni les durées dessinées.
C'est donc bien toujours au texte explicatif qu'il faut se référer en premier chef.

NOTICE

CODE COULEUR CHANTEUR

Soprano1	=	S1	
Soprano 2	=	S2	
Mezzo Soprano	=	MS	
Ténor 1	=	T1	
Ténor 2	=	T2	
Baryton	=	Bar	
Baryton-Basse	=	B	

NUANCES

⁽ⁱ⁾ après une nuance, exprime une intention et non le volume réel

exemple : ***f*⁽ⁱ⁾** ≠ ***f***

SIGNES


----- → = transformation progressive du timbre

S1
↓ = signe de départ ou de fin donné par la Soprano 1

DURÉE

Les temps et les durées sont donnés à titre indicatif, il n'y a pas de métrique et pas de chronomètre en jeu.

 = durée de la page indiquée en haut à droite de chaque page

 = repère temporel

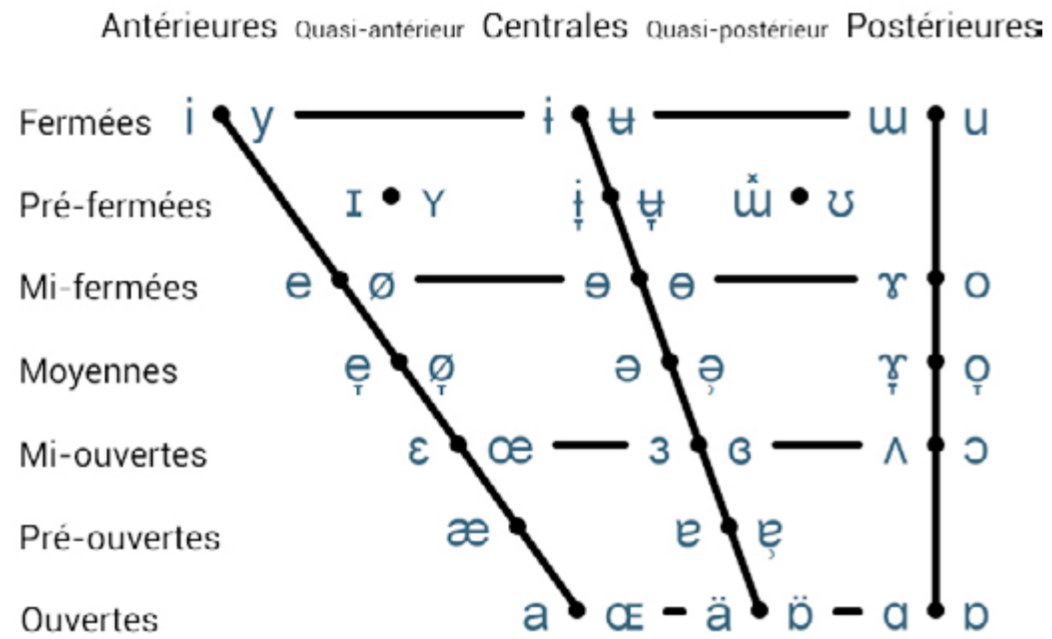
Les silences collectifs sont toujours de durées variables et aléatoires.

ALPHABET PHONÉTIQUE INTERNATIONAL (A.P.I.)

[ʒ] = j de 'jaune'

[ʃ] = ch de 'chaud'

Palettes des voyelles de l'A.P.I.



Si les symboles sont par paires, celui de gauche est étiré et celui de droite est arrondi

PRÉCISIONS EN DEHORS DE L'ALPHABET PHONÉTIQUE INTERNATIONAL

Les voyelles entre parenthèses insérées derrière une fricative, nomme la position de la langue pour définir la couleur de la fricative sans pour autant voiser le son si la consonne est sourde.

exemple : [ʃ (u)]

(←i→) = lèvres écartées pour produire le [i]

HARMONIQUES

harmo 1 = la fondamentale dans la série harmonique
harmo 4 = harmonique 4 dit aussi partiel 4

EXEMPLE DE DÉVELOPPEMENT DE LA SÉRIE HARMONIQUE À PARTIR DU LA⁻¹ JUSQU'À SA 32ÈME HARMONIQUE

THE HARMONIC SERIES 1 - 64 above "A0" (overtone row)

*notated using the Extended Helmholtz-Ellis JI Pitch Notation
microtonal accidentals designed by Marc Sabat and Wolfgang von Schweinitz, 2004*

The image displays a musical score for the harmonic series 1-64 above A0, using Extended Helmholtz-Ellis JI Pitch Notation. The score is organized into eight staves, each containing eight notes. The notes are numbered 1 through 64. Microtonal accidentals are indicated by symbols above or below the notes, and pitch notation is provided for many notes. The notes are arranged in a sequence that follows the harmonic series, with the fundamental A0 at the bottom. The notes are: 1 (A0), 2 (A1), 3 (Bb1), 4 (B1), 5 (Cb2), 6 (C2), 7 (Cb3), 8 (C3), 9 (Db3), 10 (D3), 11 (D#3), 12 (D4), 13 (E4), 14 (Eb4), 15 (E4), 16 (F4), 17 (F#4), 18 (F#4), 19 (G4), 20 (G4), 21 (Ab4), 22 (Ab4), 23 (A4), 24 (A4), 25 (Bb4), 26 (Bb4), 27 (B4), 28 (B4), 29 (Cb5), 30 (Cb5), 31 (C5), 32 (C5), 33 (Db5), 34 (Db5), 35 (D5), 36 (D5), 37 (Eb5), 38 (Eb5), 39 (E5), 40 (E5), 41 (F4), 42 (F4), 43 (F#4), 44 (F#4), 45 (G4), 46 (G4), 47 (Ab4), 48 (Ab4), 49 (A4), 50 (A4), 51 (A#4), 52 (A#4), 53 (Bb4), 54 (Bb4), 55 (B4), 56 (B4), 57 (Cb5), 58 (Cb5), 59 (C5), 60 (C5), 61 (Cb6), 62 (Cb6), 63 (C6), 64 (C6).

HARMONIQUES (SUITE 1)

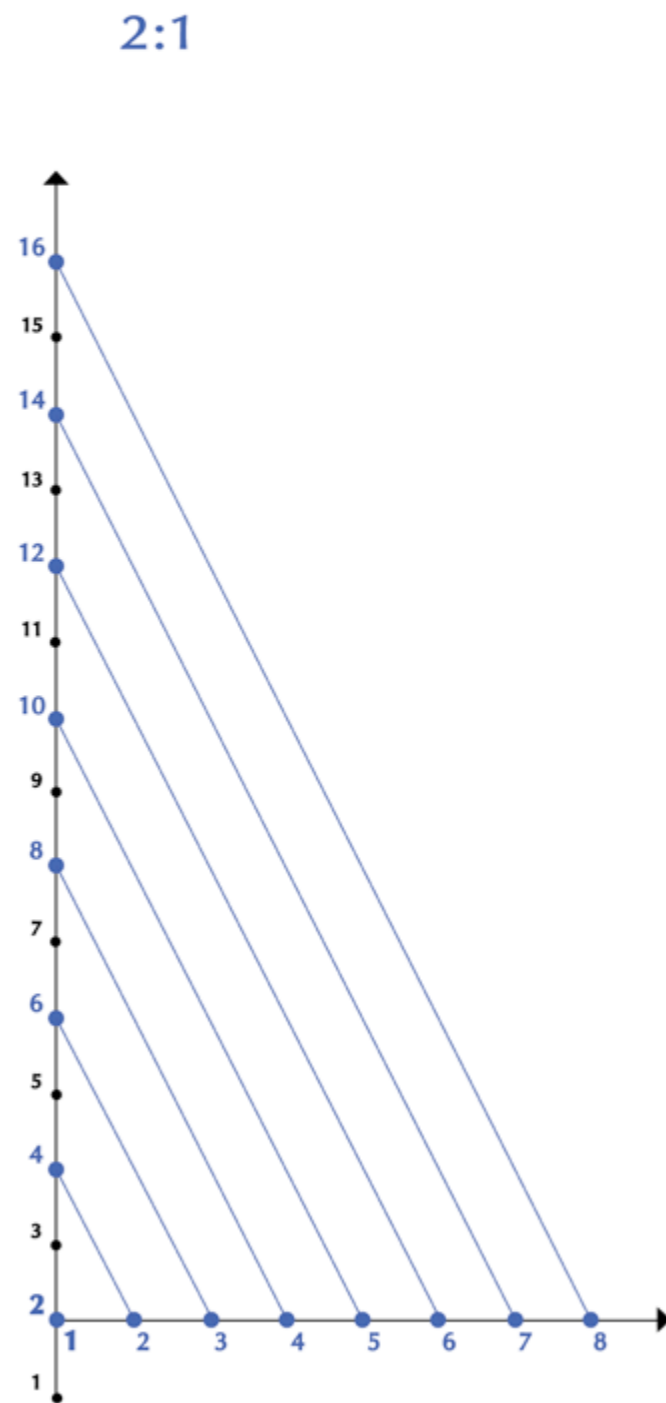
INTERVALLES DES HARMONIQUES PAR RAPPORT À LA FONDAMENTALE ET SES OCTAVES

intervalles par rapport à la fondamentale et ses octaves	8va	5J	3M	7m-	2M	#4-	6m+	7M-	2m	3m	4J-	#4+	6m-	6M	7m+	7M+
écart en cents par rapport au même intervalle en système à tempérament égal		+2	-14	-31	+4	-49	+41	-12	+5	-2	+28	+29	-27	+6	+30	+45
1																
2																
3																
4																
5																
6																
7																
8																
9																
10																
11																
12																
13																
14																
15																
16																
17																
18																
19																
20																
21																
22																
23																
24																
25																
26																
27																
28																
29																
30																
31																
32																

Les harmoniques ne sont pas produites à la manière du chant diphonique qu'on connaît par exemple chez les mongoles. Ce son-là est trop typé, trop connoté pour pouvoir être utilisé dans cette pièce. Pour éviter cette connotation, on s'attachera à une douceur dans l'émission du son, notamment dans les entrées et les fins d'expiration. Cela produit conjointement un effet de coloration du son.

HARMONIQUES (SUITE 2)

Ci-dessous sont représentées les interactions entre les harmoniques produites par les chanteurs et celles produites par les chanteuses (cf. page 13).
En ordonnées figurent les harmoniques des chanteurs et en abscisses celles des chanteuses quand elle chante la fondamentale à l'octave.

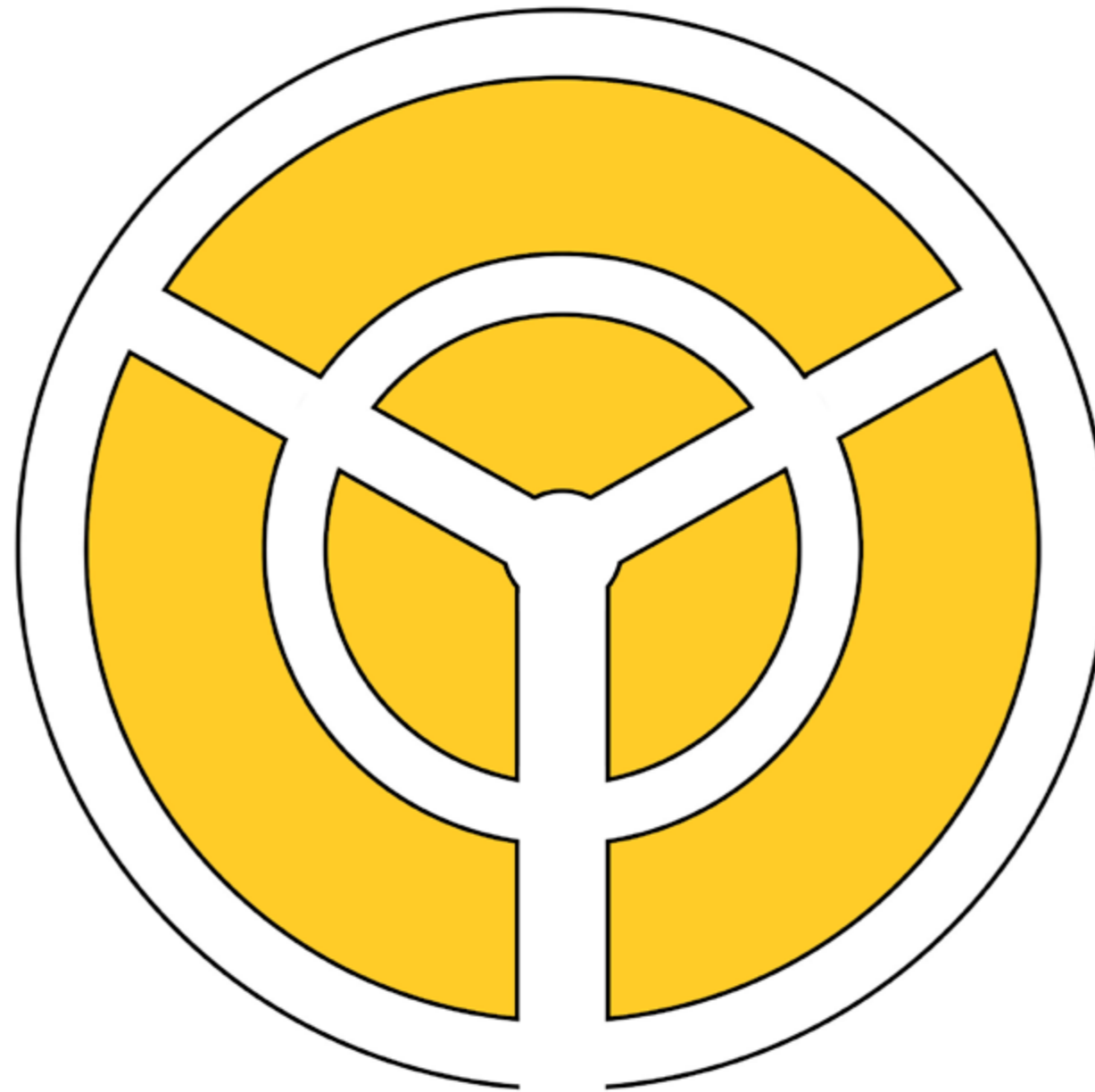


Graphique réalisé par Catherine Lamb

ACCUEIL DU PUBLIC

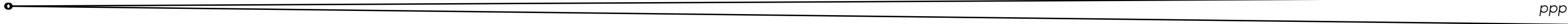
Mêlé·e·s indistinctement aux spectateur·rice·s, les sept chanteur·euse·s entrent dans l'espace du concert. Aucun indice ne révèle leur statut ; pour elles et eux, pas de présence particulière à mettre en jeu, pas de concentration spécifique, ils et elles se laissent porter par le continuum du quotidien, sensibles à l'humeur du moment.

Le schéma ci-après représente une installation générique des spectateur·rice·s. Basée sur l'installation réalisée au radôme - lieu de la première représentation de la pièce - , elle s'adapte à chaque nouvel espace de jeu.



Le public est installé dans les espaces en jaune.
Les couloirs restant en blanc sont des passages libérés pour la circulation des chanteur·euses.

PARTITION MUSICALE

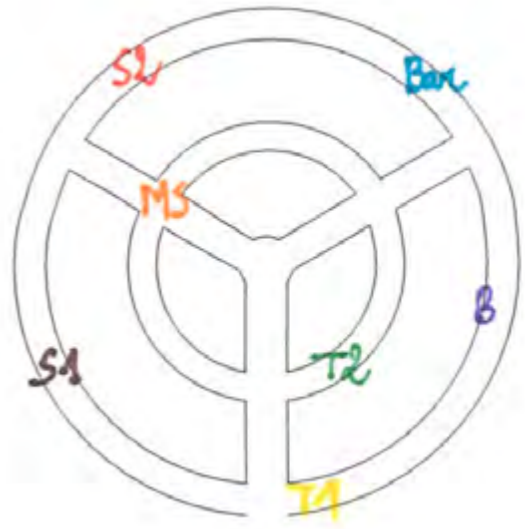
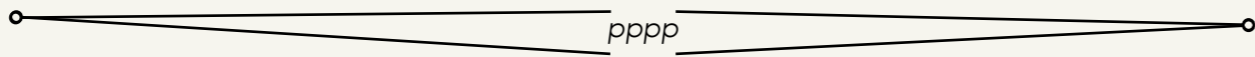


CONDENSATION

Démarrer de rien, sur un souffle, bouche à peine ouverte, dans la continuité de la respiration, une manière de présenter cette dernière normalement inaudible.

Rechercher l'homogénéité de ce son avec les autres chanteur·euse·s pour réaliser une sorte de relais d'un même souffle, tout en étant à l'écoute - paradoxalement - de ce qui apparaît dans ce son (imperfections, accidents, etc.).

Entrées et fins du son douces, del niente, al niente, comme ci-contre :



T1



ffff (i)

Ouvrir progressivement la bouche

[h(a)]

[ʃ]

[ʃ (←i→)]

avancer progressivement la langue et les lèvres pour chercher le son [ʃ]

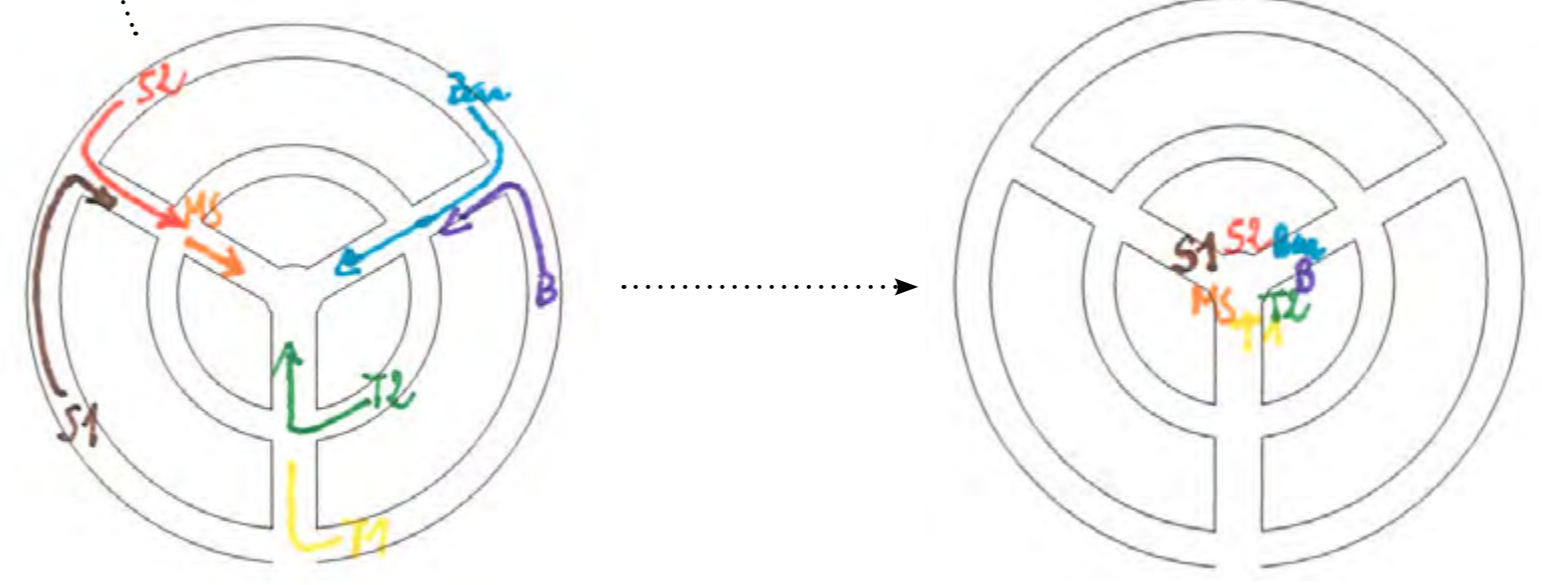
abandonner au fur et à mesure le cresc. et le decresc. dans le son

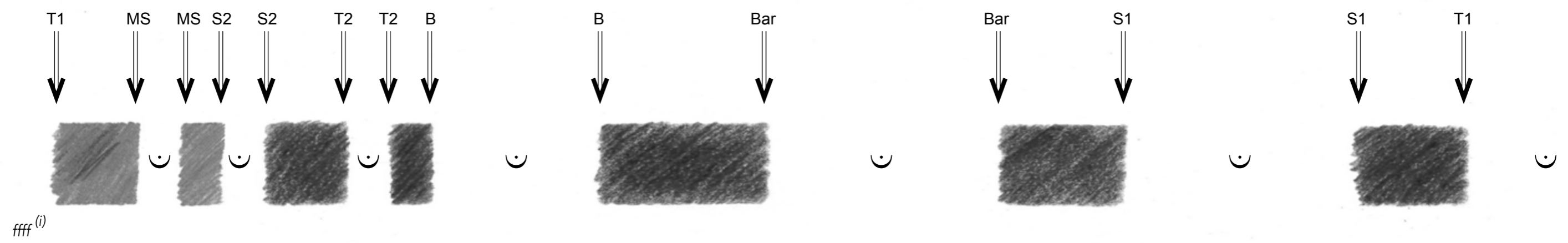
progressivement, chercher la densité d'un bruit blanc tout en se dirigeant lentement vers le centre de l'espace, chacun à sa vitesse, sans chercher une allure ni un mouvement communs

quand le bruit blanc est bien installé, un chanteur (T1) décide de l'arrêter, c'est lui qui déclenchera la première masse sonore qui suit

BRUME

La condensation se densifie et laisse place à une brume sonore plus épaisse. Pendant cette séquence, des sifflements peuvent apparaître : ne pas les empêcher, ne pas les favoriser non plus. Les sons sont toujours produits avec des entrées douces.





BRUIT BLANC

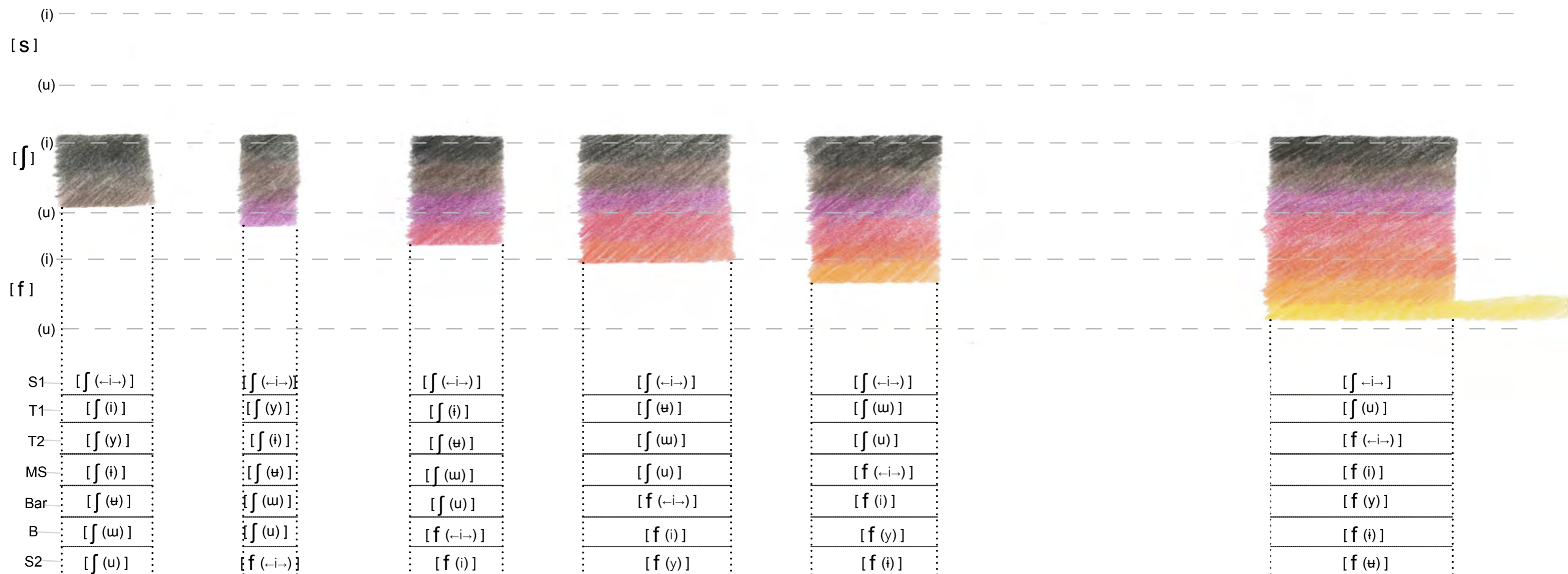
Entendre le lieu tel qu'il sonne dans la résonance d'un "bruit blanc" produit vocalement par un [∫ (-i-)]

Le son doit être tonique, homogène au niveau du volume, sans attaque marquée ni perte d'énergie à la fin du son.
 Veillez à ne pas produire de [t] final.
 Hormis pour la durée, tenter donc des itérations identiques en termes de volume et de timbre.

Les chanteur·euse·s donnent - chacun·e leur tour - un signal de départ et de fin.
 dans l'ordre : T1 / S1 / T2 / S2 / Bar / MS / B
 Chaque chanteur·euse définit la durée de ce son à l'écoute des capacités d'expiration de chacun·e.

Silences de durées variables et aléatoires.





PREMIÈRE DIFFRACTION : COLORATION DU BRUIT BLANC

Garder l'énergie du [ʃ (-i-)] au début.

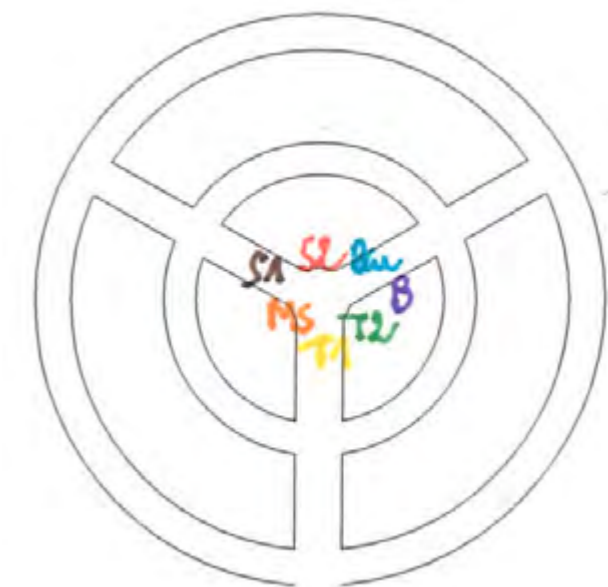
Les 7 chanteur·euse·s individualisent leurs sons pour une diffraction fine du son [ʃ (-i-)] .

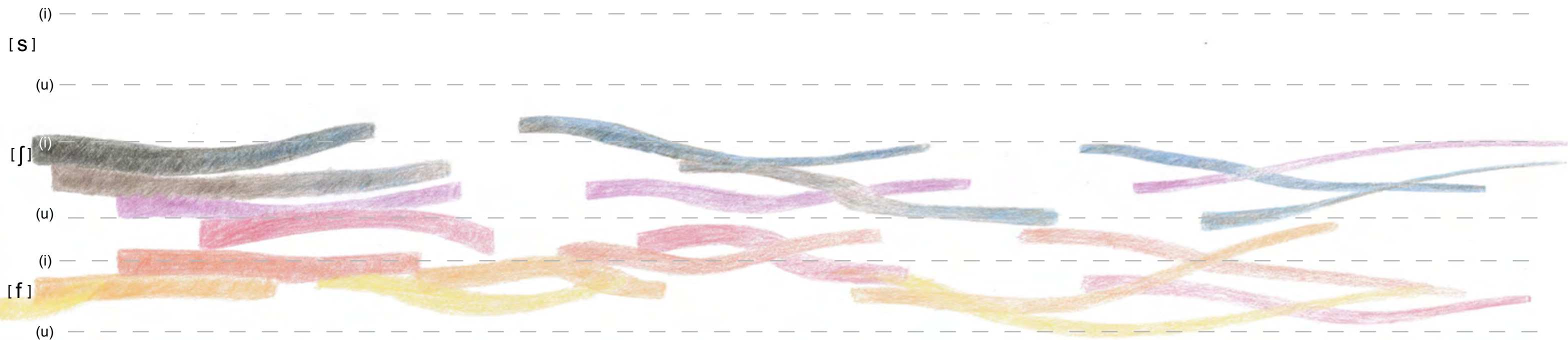
Comme précédemment :

- tenter des itérations identiques en terme de volume, de timbre et de tonicité,
- amorces et sorties du son se font avec la même énergie que le coeur du son,
- durée du son au gré de chacun des signaux des chanteurs,
- silences de durées variables.

Ordre des leaders pour les signes de départ et de fin du son : T1 / MS / S2 / T2 / B / Bar

À la fin du 6ème accord, la soprane 2 prolonge sa fricative au-delà de l'arrêt. Les autres voix reprennent ensuite leurs fricatives comme indiqué page suivante, et dans l'ordre suivant : B / Bar / MS / T2 / T2 / S1





GLISSANDOS DE FRICATIVES

Au début de cette séquence, amorcer des variations et des modifications légères des hauteurs par de très lents glissandos.

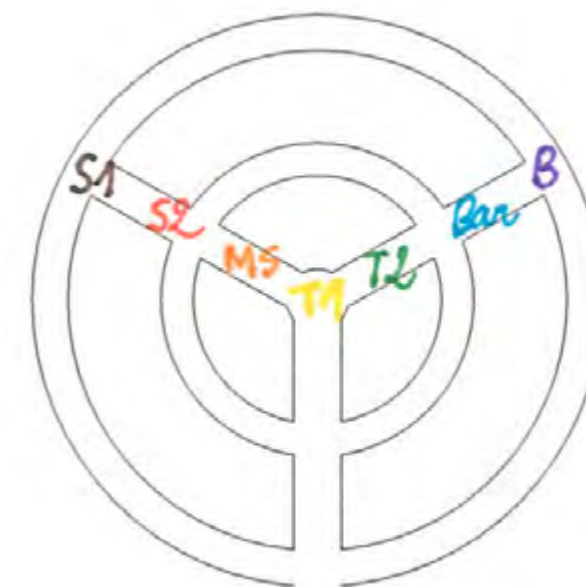
À la fin du glissando, ne jamais revenir dans la zone fréquentielle où l'on a commencé au début de l'expiration.

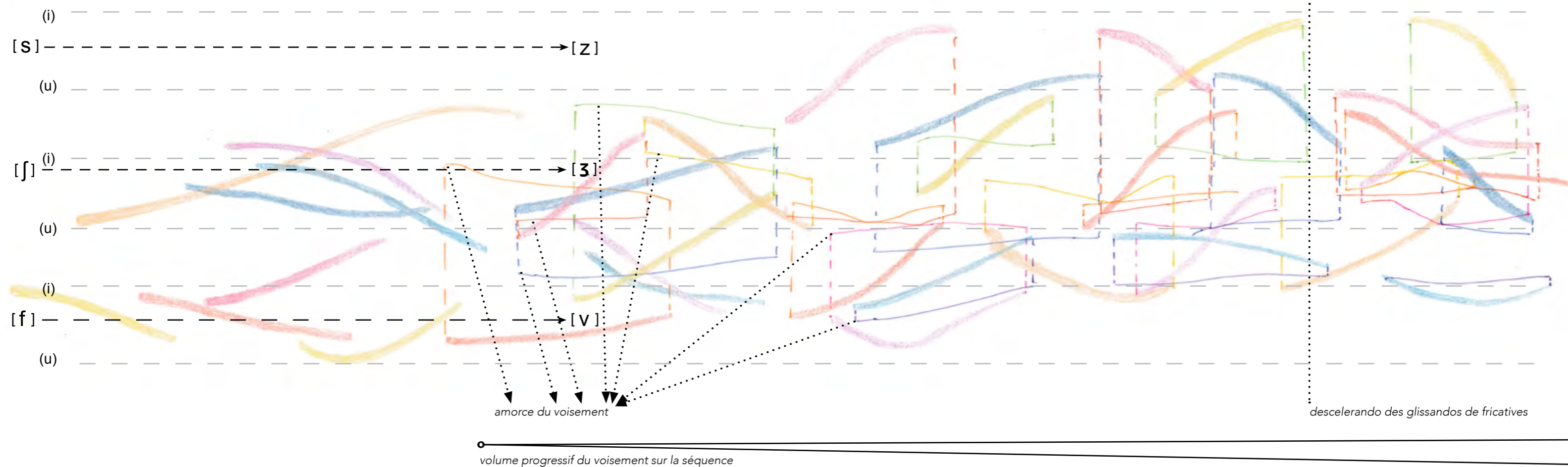
Glisser plus rapidement au fur et à mesure, pour explorer l'entière du spectre du [s] au [f] en passant par le [ʃ].

Avec toutes les combinaisons et glissements de voyelles possibles.

À certains moments, possibilité de ne changer que les voyelles ou que les consonnes.

Plus ça accélère, plus on va chercher dans les extrêmes du spectre de ces fricatives.





ÉMERGENCE DU VOISEMENT DANS LES FRICATIVES

Aller lentement vers les fricatives les plus idoines pour produire le voisement.
Ce dernier va de pair avec la transformation des consonnes sourdes en consonnes sonores (cf. A.P.I.).

L'émergence du voisement se réalise *del niente* de manière quasi-imperceptible, avec des fréquences différentes pour chaque voix, dans le registre medium-grave à grave.

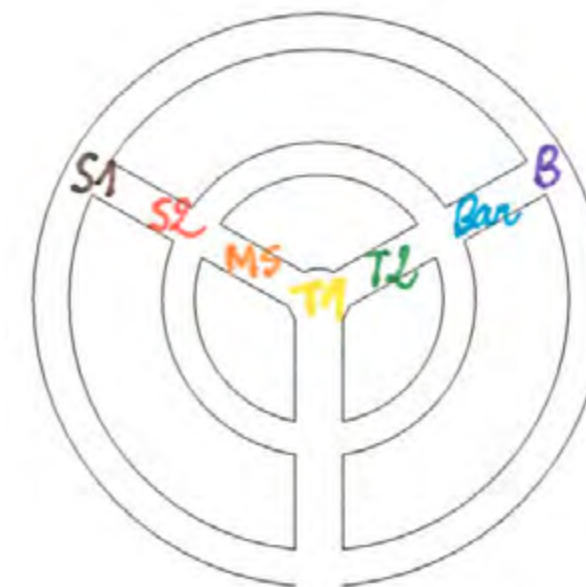
Soigner l'entrée du premier voisement, *del niente*, et déjà en mouvement léger de glissando - à peine perceptible.

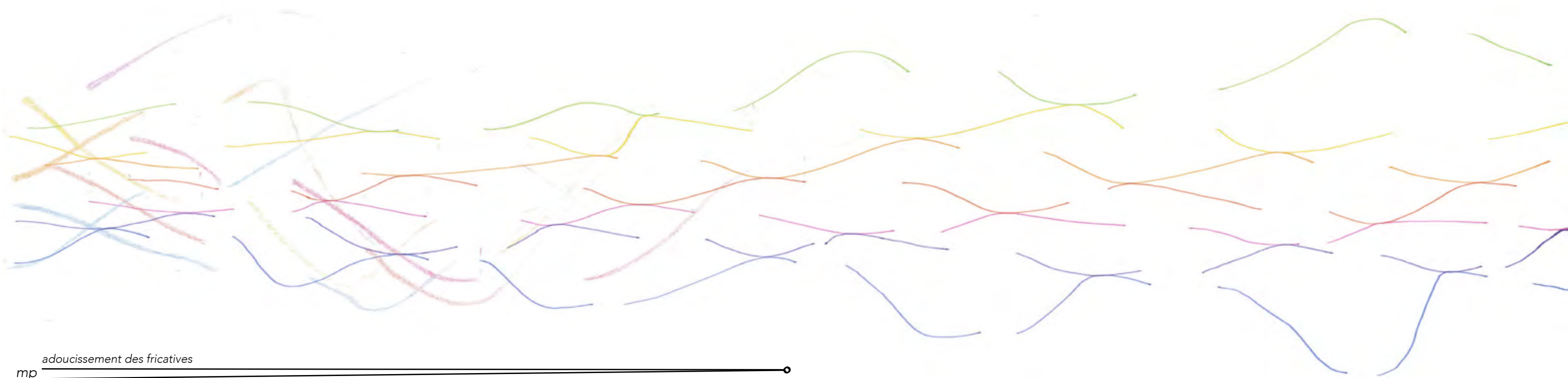
Tout en posant le voisement, continuer l'exploration des limites du spectre des fricatives et accélérer leurs glissandos.
Ces fricatives agissent dans un premier temps comme un masque, un écran au voisement.

Une fois atteint le summum de l'activité et de la vitesse des glissandos de fricatives, arriver à un équilibre entre le son voisé et les fricatives.

Amorcer ensuite un *desclerando* de ces mêmes glissandos puis un *decrecendo* de ces fricatives.

Jusqu'à l'extinction des fricatives, les voyelles restent libres induites par la production des fricatives.





adoucissement des fricatives

mp

p

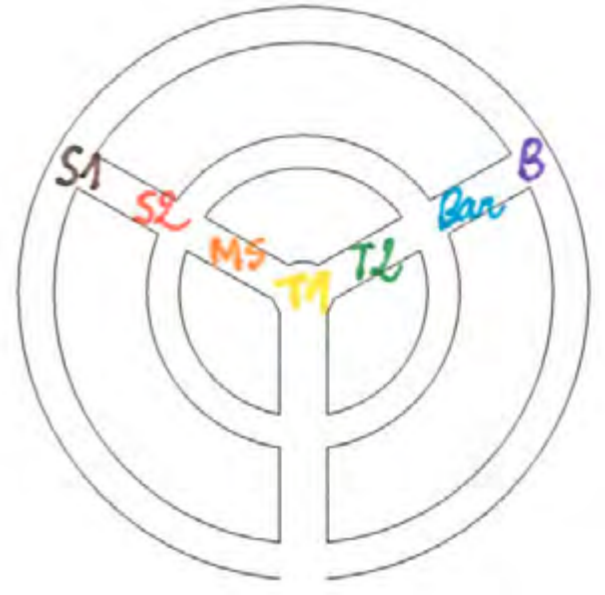
mp

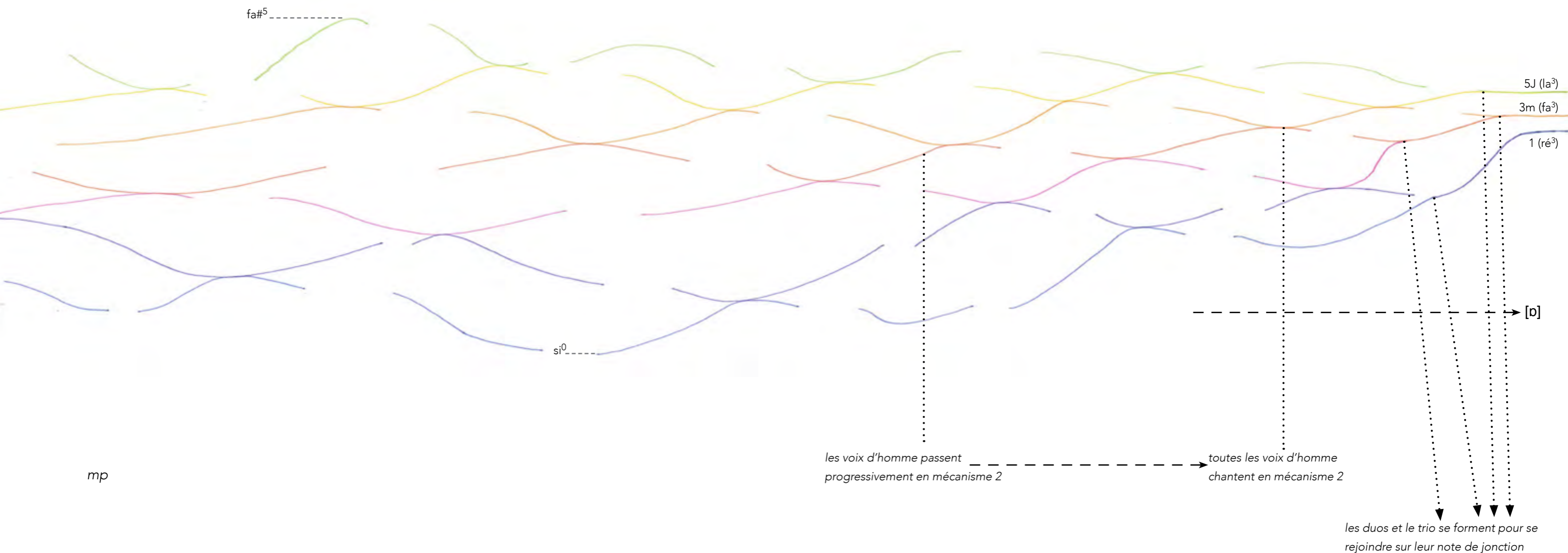
ÉPANOUISSEMENT DU VOISEMENT / HALO DE FRICATIVES

Une fois arrivé à la fin du decrescendo et du ralentissement des glissandos, lâcher progressivement les fricatives pour les faire disparaître dans le son voisé. Privilégier ce moment d'effacement en le faisant durer.

S'APPROCHER, AFFLEURER, S'ÉLOIGNER

Avant la disparition des fricatives, un jeu de "billard" se met en place dans les glissandos de sons voisés. En effet, quand deux chanteurs se retrouvent sur une fréquence identique, ils changent la direction de leur glissando. Ne pas faire durer cette jonction ; privilégier l'affleurement et la réactivité à repartir dans le glissando inverse.





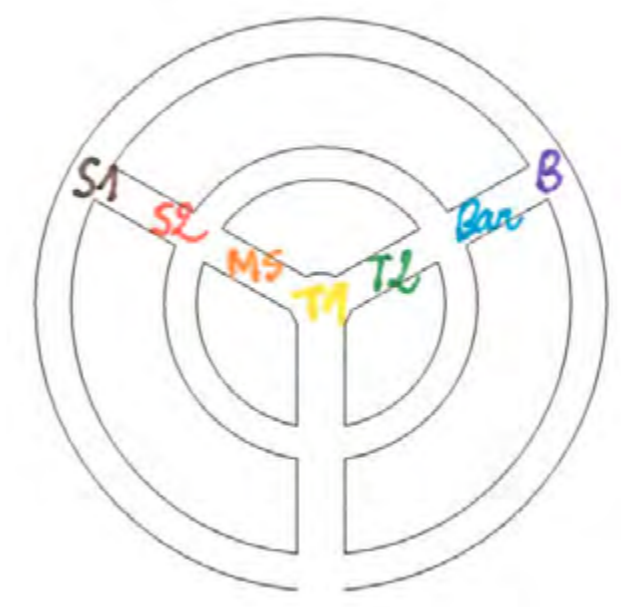
S'APPROCHER, AFFLEURER, S'ÉLOIGNER (SUITE)

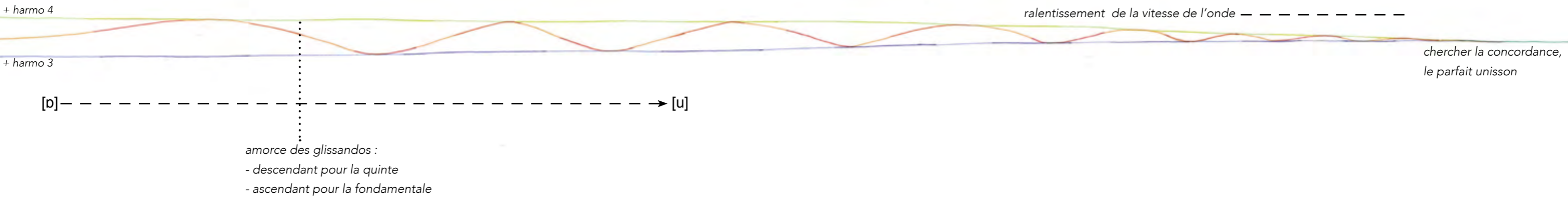
Cette séquence pourrait être considérée comme un balayage fréquentiel à la recherche des fréquences résonantes du lieu.

Reprendre la hauteur et le timbre du son sur lequel on s'est arrêté précédemment (cf. Implicites).
 Reprendre sa respiration dans le mouvement des glissandos, jamais à la fin d'une ligne descendante ou ascendante.

Tout au long de la séquence, transformation des différentes voyelles vers le son commun [p] qui permettra d'amorcer la séquence suivante.

Au fur et à mesure de la séquence, la Soprane 1 explore des glissandos qui vont de plus en plus vers l'aigu, il en va de même vers le grave pour le Baryton-Basse. Chacun demeurant toutefois dans les limites confortables de sa propre tessiture. Une fois cette **tessiture du groupe** explorée, les voix convergent progressivement - et toujours par ce jeu de "billard" - vers l'accord de quinte défini avant le concert en accord avec certaines fréquences résonantes du lieu. Cette proaression invite les voix d'homme à passer en mécanisme 2.





SE RAPPROCHER, INFINIMENT

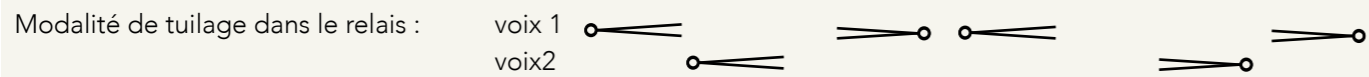
La fondamentale de l'accord est à définir avant le concert en fonction des fréquences résonantes du lieu, au plus proche d'un ré³.

Le début de cette séquence se chante sur un [p], pour trouver les harmoniques les plus graves puis se transforme subtilement en [u].

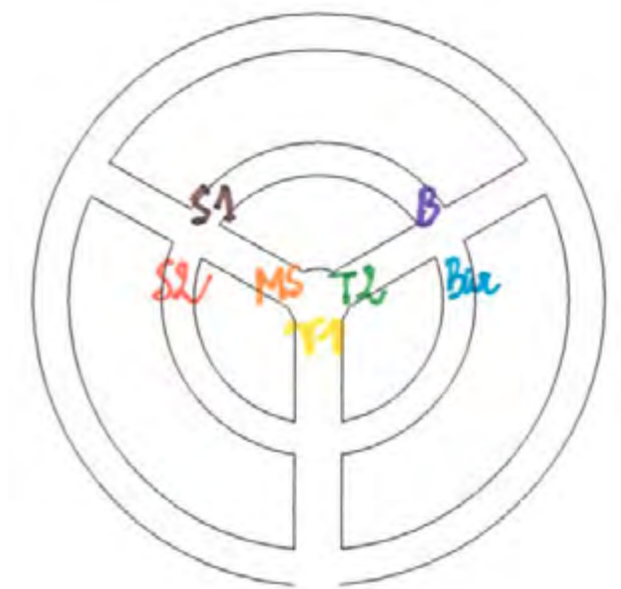
Les glissandos sont très lents, à la limite du perceptible, sauf pour l'onde du milieu réalisée par MS et Bar.

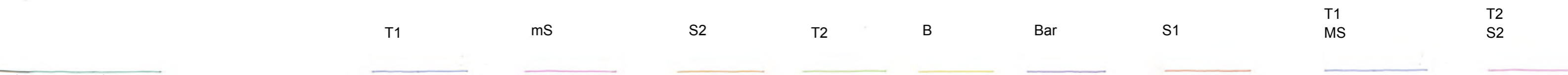
Quand la voix centrale touche la fréquence de la voix supérieure ou inférieure, elle peut se fondre dedans un petit moment. Elle en ré-émerge doucement, pour profiter des battements les plus lents.

Dans le decrescendo d'un relais, veiller à ne pas baisser la hauteur



La nuance de l'ensemble doit être suffisamment forte (mp, pas moins) pour entrer dans le son de l'autre chanteur de manière imperceptible.





silence pas trop long
chacun s'arrête quand il veut

à l'écoute de la concordance des harmoniques (pas de battement)

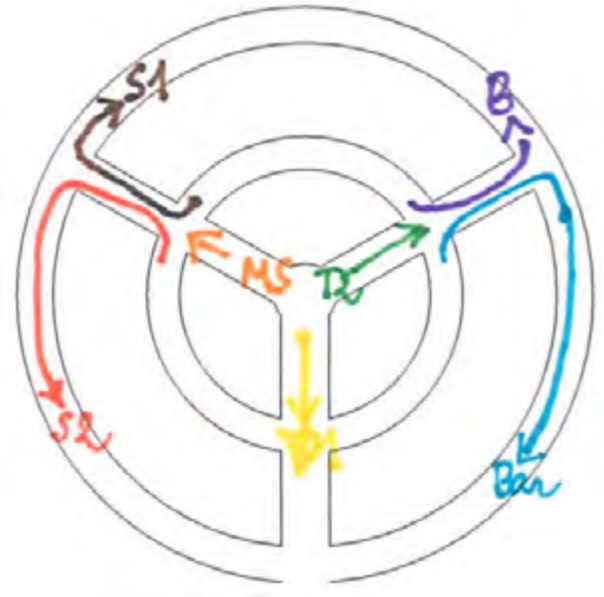
SE RAPPROCHER, INFINIMENT

Une fois que toutes les voix se sont rejointes sur la même note, écouter la concordance des harmoniques dans cet unisson.
Puis s'arrêter de chanter pour laisser place au silence, à l'écoute du lieu et des spectateurs.

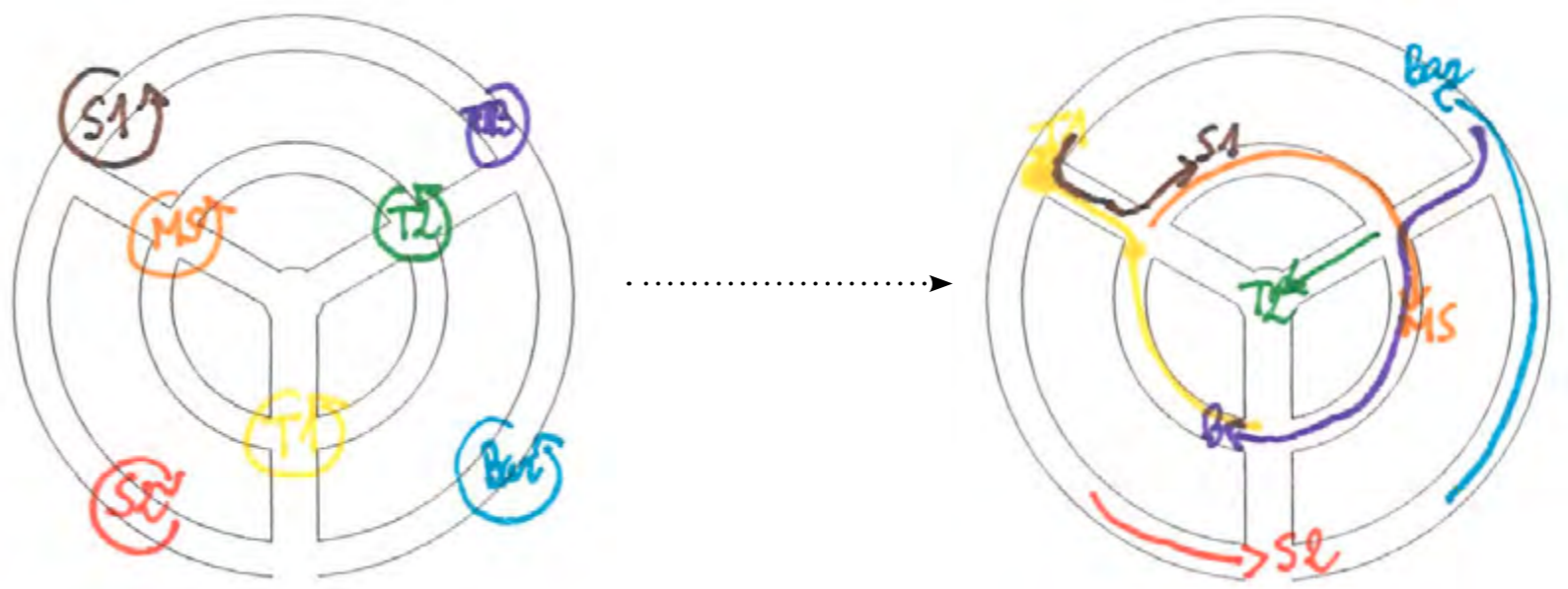
RÉVÉLATION DE L'IMITATION

La séquence qui commence alors vise à révéler les différences produites malgré les tentatives de duplication.
Au début de cette séquence, le Ténor 1 rechant la note de la même manière qu'elle a été chantée lors de la jonction qui a précédé.
Puis, chacun son tour, après un silence, imiter ce qui vient d'être fait, sauf en termes de durée et de nuance - la nuance doit rester stable.
Une fois chaque voix seule présentée, amorcer les duos, puis les trios, quatuors, quintettes, sextuors, et enfin le septuor, en suivant toujours ce processus d'imitation.
Du début de l'imitation jusqu'au début du relais non inclus : chaque chanteur tourne sur lui-même, lentement, pour révéler autrement l'acoustique du lieu.

TRANSITION VERS IMITATION



TRANSITION VERS UBIQUITÉ



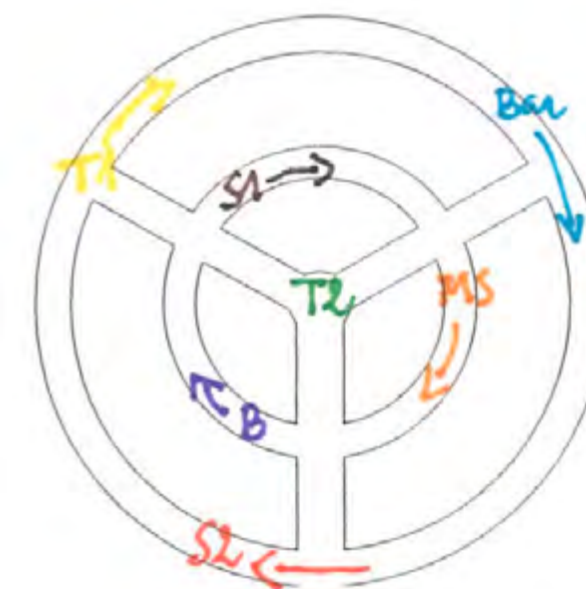
B
BarT1
S1S2
MS
T2S1
Bar
BS2
MS
T1T2
B
Bar
S1T1
MS
S2
T2B
Bar
S1
T1MS
S2
T2
B
Bar

UBIQUITÉ

Cette séquence vise à faire entendre une même note chantée simultanément à des endroits différents.

Tous les chanteurs se déplacent en même temps même si certains ne chantent pas.

La règle de déplacement tenant juste au fait que si quelqu'un s'arrête, les autres s'arrêtent. Il en va de même pour l'amorce du déplacement.



S1	B	T2
T1	Bar	B
MS	S1	Bar
S2	T1	S1
T2	MS	T1
	S2	MS
		S2

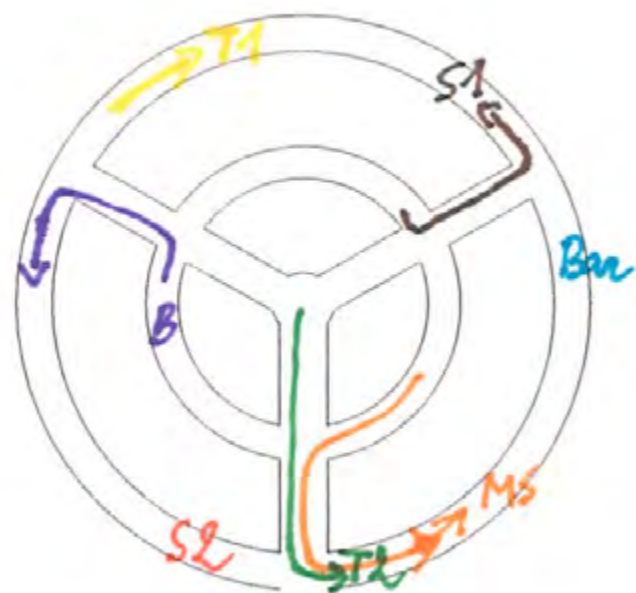
S1

RELAIS DOPPLER

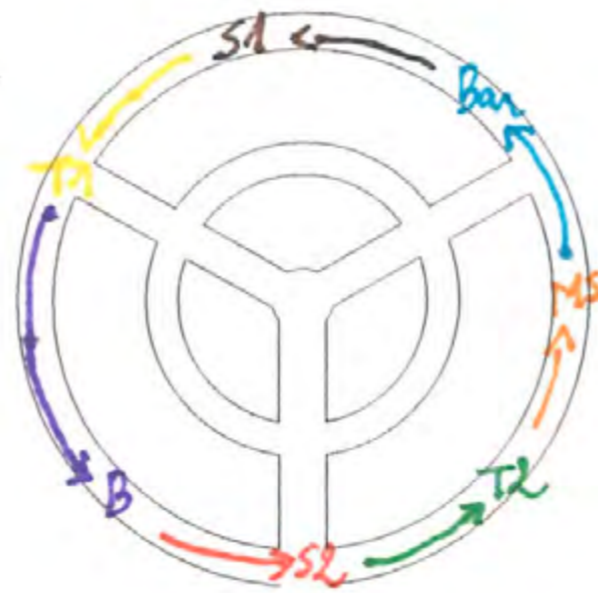
Récupérer et relayer le son de l'autre en marchant.

Une fois qu'un des chanteurs masculins a pris l'octave en dessous, les autres chanteurs prennent le relais de cette note.

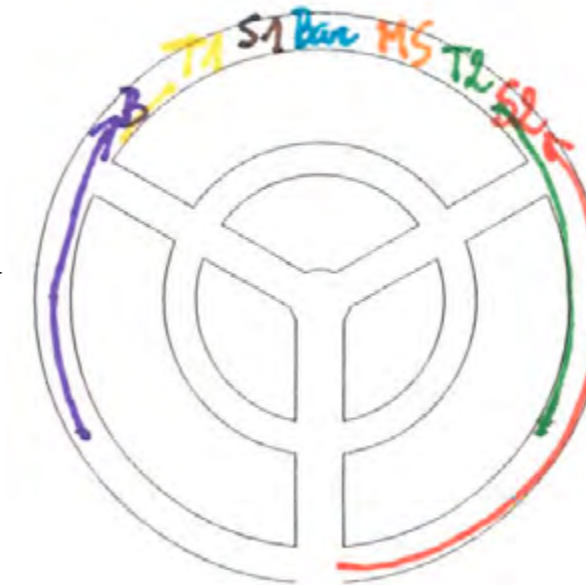
TRANSITION VERS RELAIS



RELAIS DOPPLER



RELAIS (SUITE)



à son rythme, s'asseoir au milieu des spectateurs

T2 entre une octave en dessous, pris en relais par B
chercher le [u] pour produire l'harmonique 4

entrée du Bar.

entrée du T1

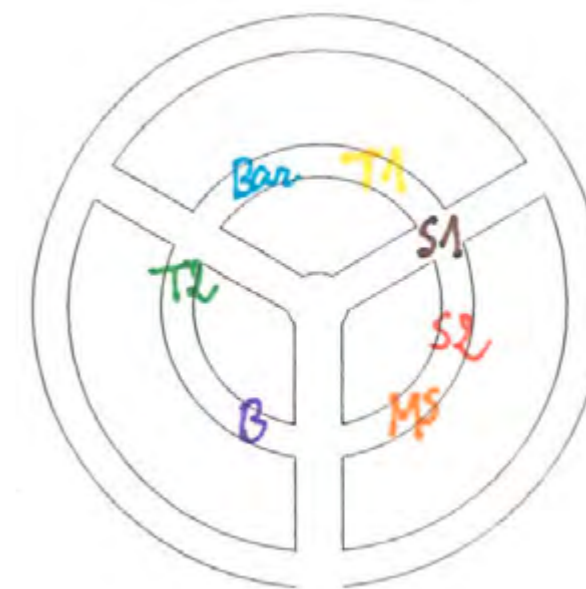
RELAIS (FIN)

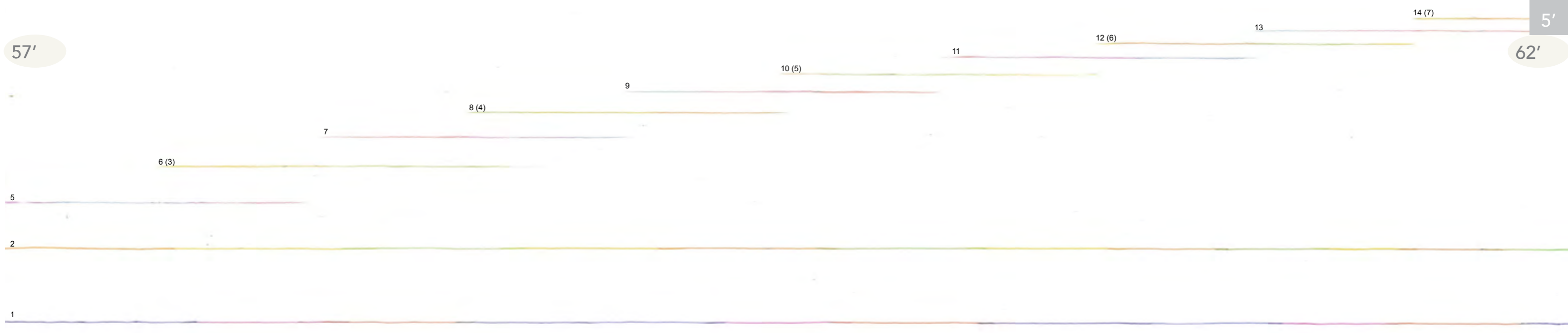


TRANSITION VERS HARMONIQUES



HARMONIQUES





ACCORDS D'HARMONIQUES

Passer, en se basant sur la série harmonique, d'une harmonique à l'autre en répétant au moins une fois chaque harmonique (ça peut être beaucoup plus).

Pour ce faire, suivre le cheminement subtil de la langue vers l'avant de la cavité buccale. Plus que penser l'harmonique, penser le mouvement, l'avancée de la langue pour modérer la transformation et le passage d'une harmonique à l'autre en une expiration.

Il n'y a donc jamais de retour à l'harmonique précédente.

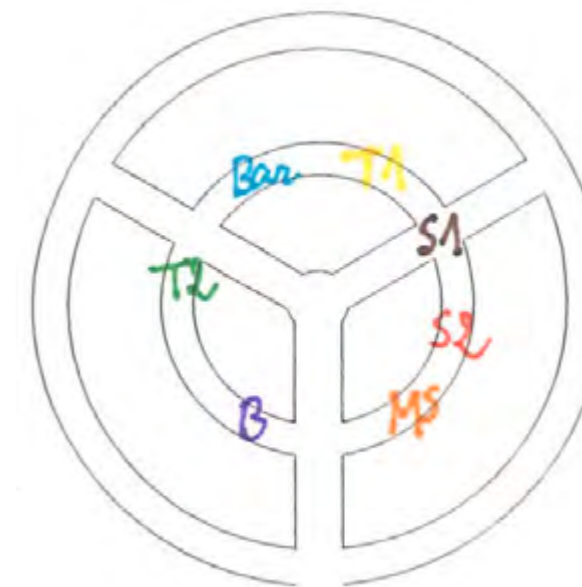
Exemple :

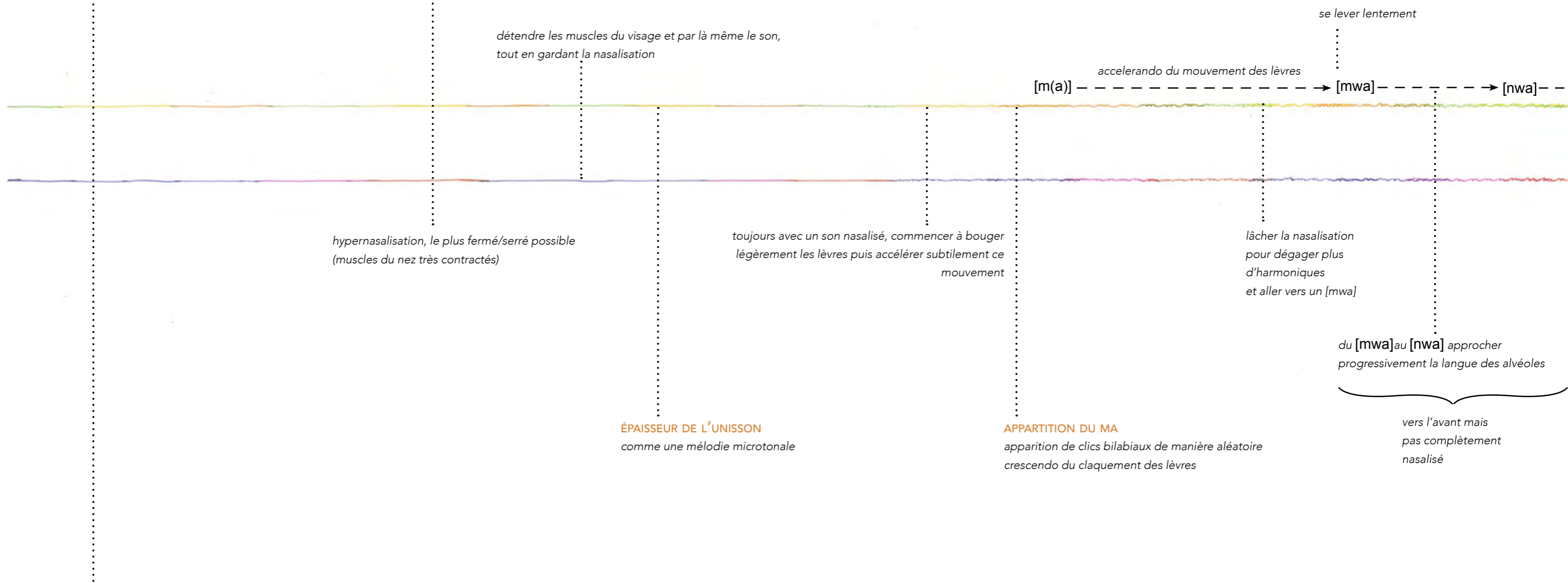
apparition harmo 4 confirmation harmo 4 passage de l'harmo 4 à la 5 confirmation de l'harmo 5 passage de l'harmo 5 à la 6

Éviter l'engorgement dans la production des harmoniques pour éviter l'imaginaire lié au chant diphonique.

Remarque :

Le chiffre entre parenthèses correspond à l'harmonique équivalente dans la série pour les voix de femmes.





détendre les muscles du visage et par là même le son, tout en gardant la nasalisation

hypernasalisation, le plus fermé/serré possible (muscles du nez très contractés)

toujours avec un son nasalisé, commencer à bouger légèrement les lèvres puis accélérer subtilement ce mouvement

accelerando du mouvement des lèvres

se lever lentement

lâcher la nasalisation pour dégager plus d'harmoniques et aller vers un [mwa]

du [mwa] au [nwa] approcher progressivement la langue des alvéoles

vers l'avant mais pas complètement nasalisé

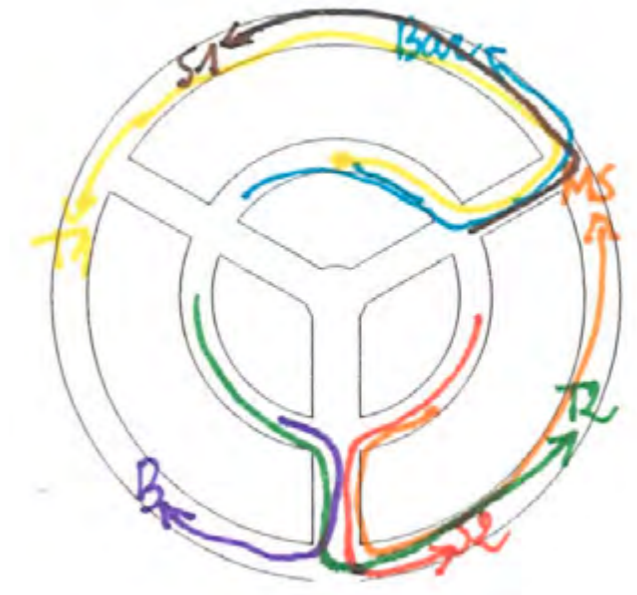
ÉPAISSEUR DE L'UNISSON
comme une mélodie microtonale

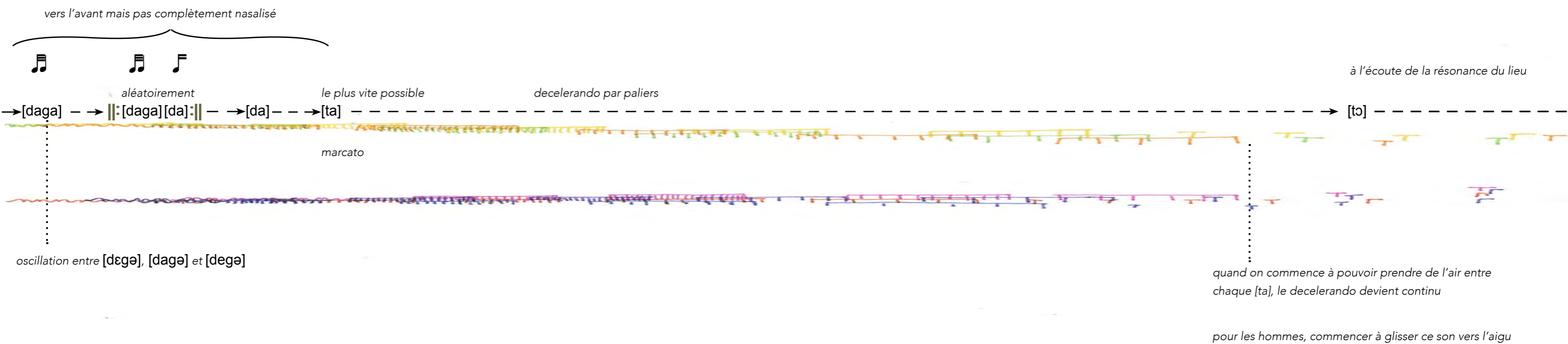
APPARTITION DU MA
apparition de clics bilabiaux de manière aléatoire crescendo du claquement des lèvres

DISPARITION DES HARMONIQUES

Sélectionner des harmoniques de plus en plus aiguës, jusqu'à la production d'un son très fermé qui fait disparaître les harmoniques. Lâcher dans le même temps l'écoute de ces harmoniques.

TRANSITION VERS TATHATA



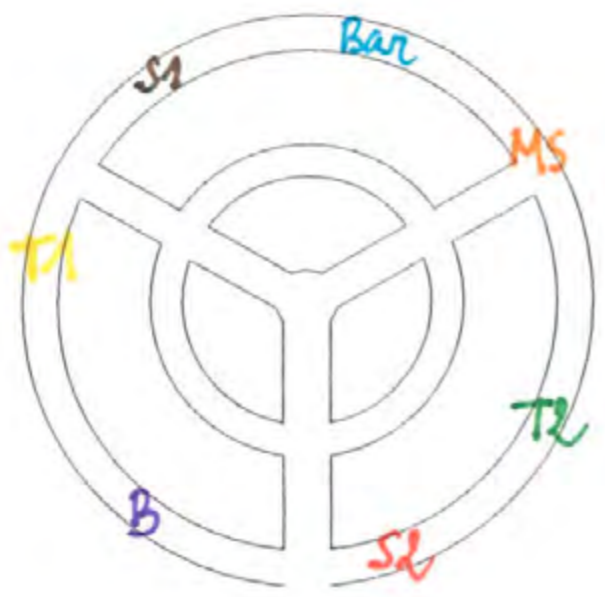


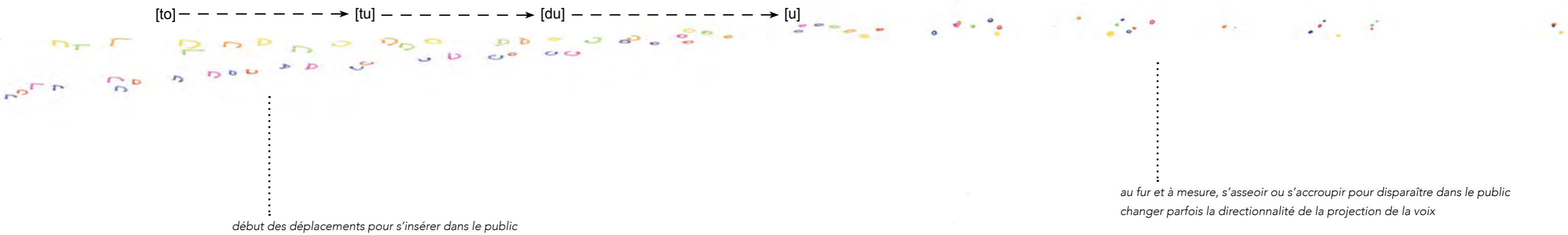
TATHATA

Tout au long de ce passage, continuer à inspirer tranquillement

Une fois le **[tatata]** déployé, décélérer par paliers aux allures différenciées pour chaque voix : éviter les homorythmies

À la fin de la décélération, par l'évolution du **[ta]** en termes de hauteur (uniquement pour les hommes) et de timbre, on met en valeur la résonance du lieu et la localisation des sources sonores





DISPERSION DU TATATA

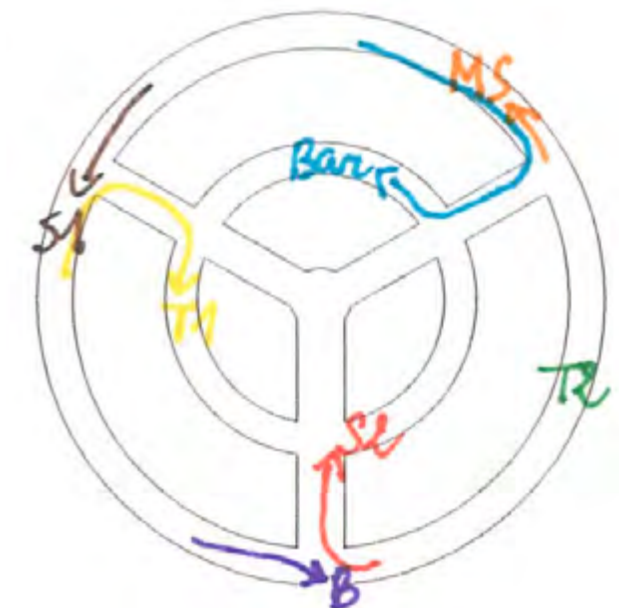
À l'écoute des fréquences résonantes du lieu.

Cheminement individuel pour la transformation du [ta] vers le [u] - à des allures différenciées - de manière à mettre en valeur la jonction sur le [u].

OTUS

Pour chacun, itérations des sons [u] aléatoires et progressivement de plus en plus éloignées les unes des autres.

Être aux aguets des autres sons.





OTUS (SUITE ET FIN)

Variations subtiles des volumes, des hauteurs et des durées (plus ou moins courtes).

Jouer plutôt sur des plans différents - proximité / éloignement - , à l'écoute des distances créées entre chacun.

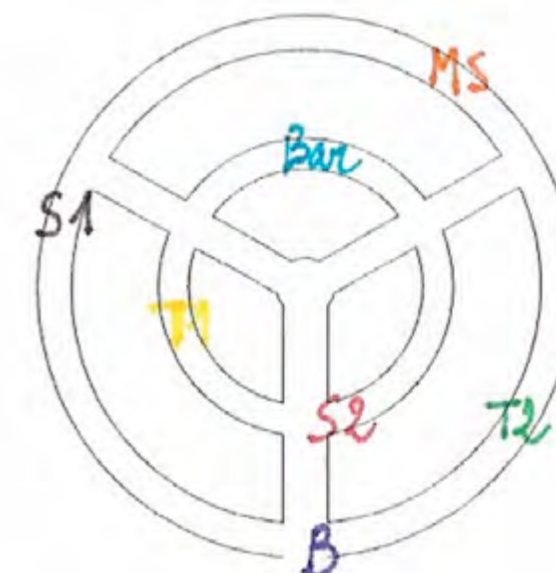
Attention à ne pas faire de decrescendo global pour la fin.

In fine, caler ses apparitions sur sa respiration, puis ajouter une inspiration ou une expiration entre chaque occurrence.

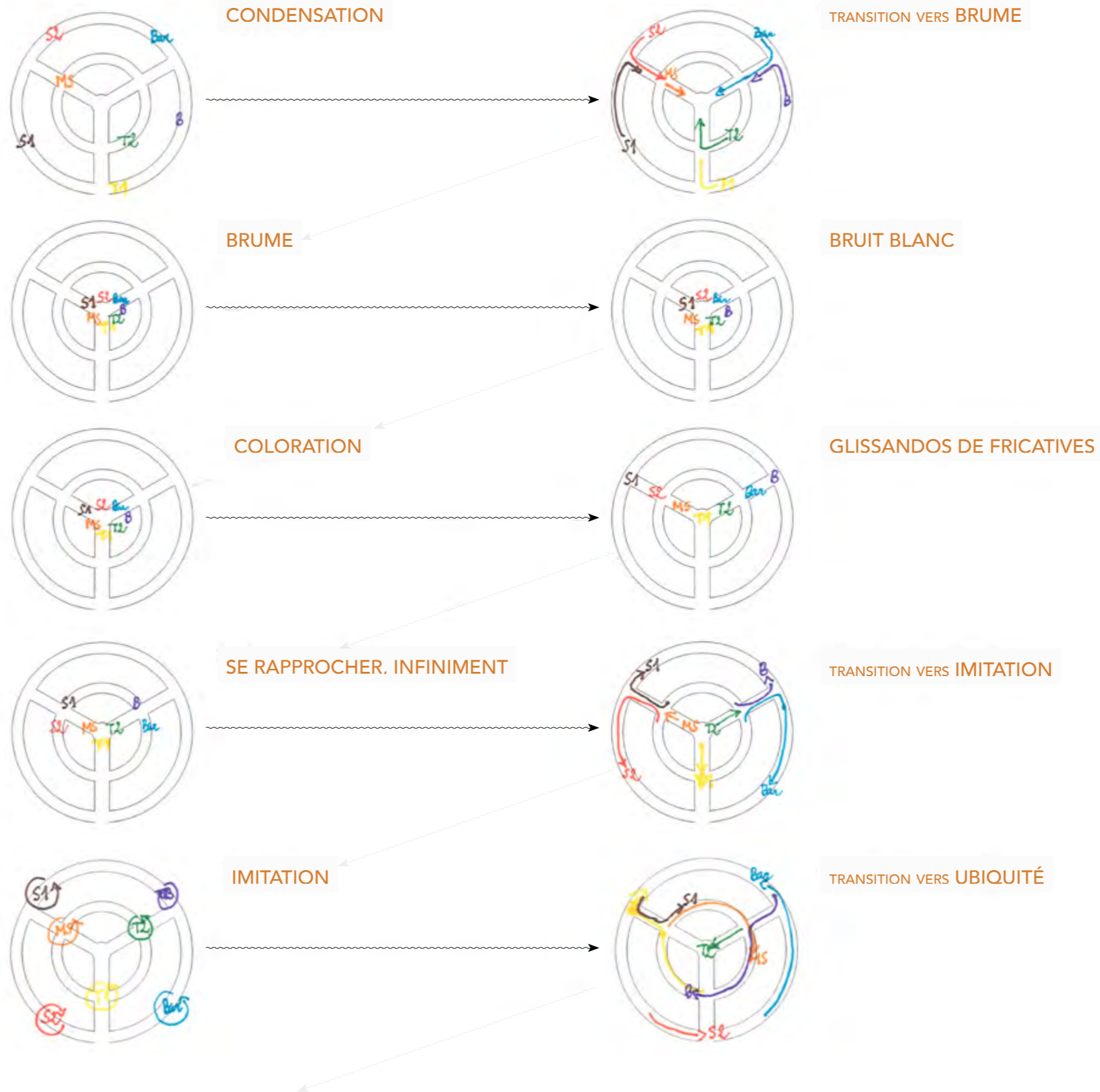
Cette séquence génère une sorte de marquage acoustique du lieu.

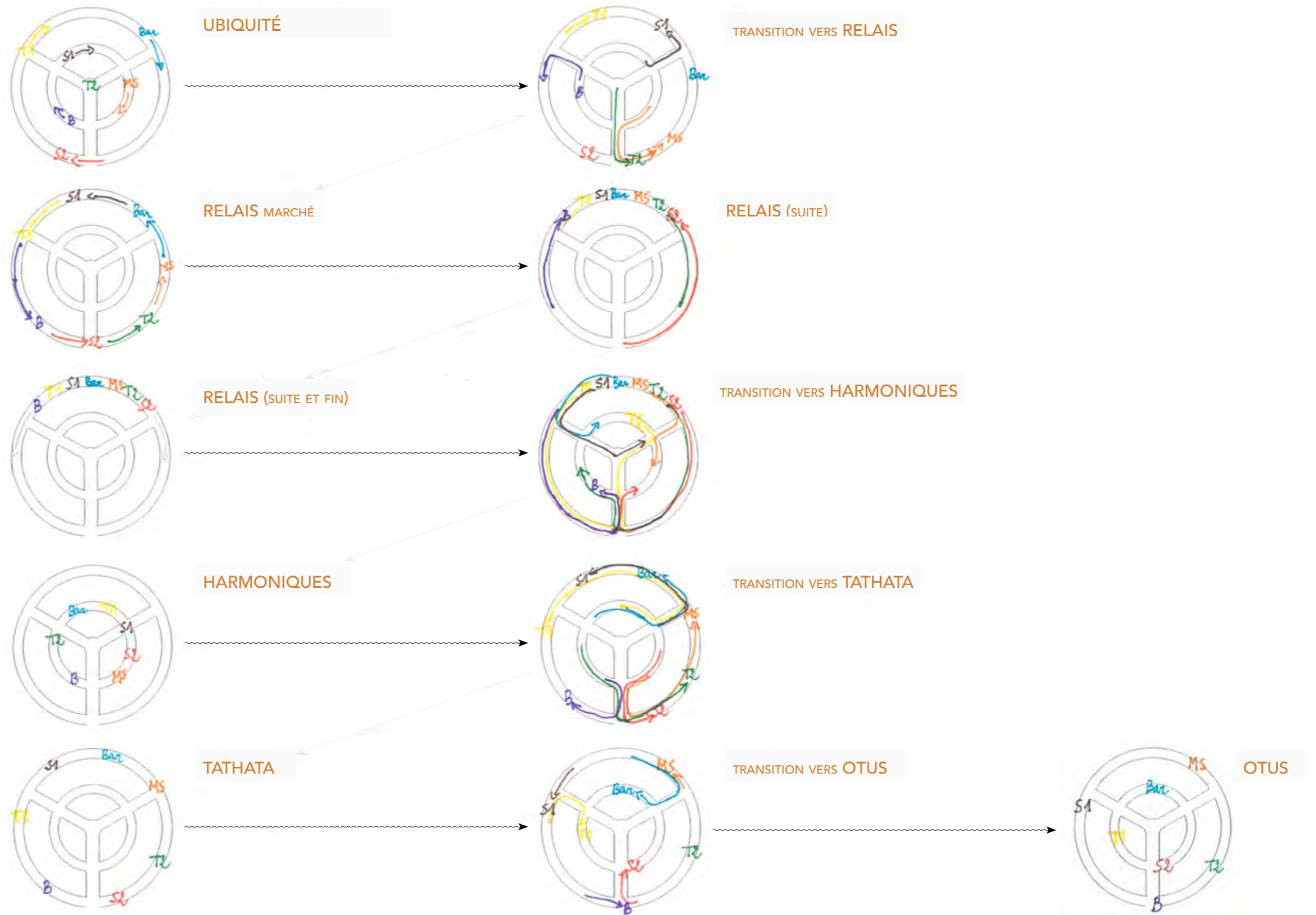
Elle est aussi une forme de retour à l'état de spectateur. C'est comme si on cherchait à se fondre dans le public.

Quand un chanteur se rend compte qu'il est seul à jouer, il chante encore deux sons avant de terminer à son tour.



PARTITION
DES PLACEMENTS
ET
DES DÉPLACEMENTS
DES CHANTEURS





Merci à Olivier Bastin, Tara d'Arquian ainsi qu'à toute l'équipe d'architectes de l'Escaut - Bruxelles -
pour leur accueil et leur accompagnement pendant l'écriture de cette partition.

Août 2018

Yannick Guédon

