

# EL CEMENTIRI MARÍ

Poema simfònic per a Recitant, Cor i Orquestra simfònica  
Symphonic Poem for Narrator, Chorus and Symphony Orchestra  
Poema sinfónico para Recitador, Coro y Orquesta sinfónica

Prefaci / Preface / Prefacio .....	3-5
Partitura .....	7
Poemes / Poems / Poemas .....	131
Biografia / Biography / Biografía .....	134-135

## Xavier Benguerel

text / texto

Paul Valéry

traducció / translation / traducción

Xavier Benguerel i Llobet

Reg. B.3829

EDITORIAL DE MÚSICA  
**BOILEAU**



**All rights reserved**

És il·legal la reproducció total o parcial d'aquesta publicació, així com la seva transmissió per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, magnètic, digital, per fotocòpia, enregistrament o altres mètodes sense permís previ dels titulars del copyright.

*It is against the law to totally or partially reproduce this publication or to transfer it by any means, whether electronically, mechanically, magnetically, digitally, by photocopy, recording or by any other methods, without the prior consent of the owners of the copyright.*

Es ilegal la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, magnético, digital, por fotocopia, grabación u otros métodos sin permiso previo de los titulares del copyright.

© Copyright 2015 by XAVIER BENGUEREL I GODÓ

© Copyright 2015 Derechos de edición en exclusiva para todos los países / *Exclusive publishing rights for all countries* / Drets d'edició en exclusiva per a tots els països: Editorial de Música BOILEAU, S.L.

c/ Provença, 287 - 08037 Barcelona (Spain)

Tels.: (34) 932 155 334 - (34) 934 877 456

Fax: (34) 934 872 080

boileau@boileau-music.com

www.boileau-music.com

Grafia musical e impressió / *Musical notation and printing* / Grafia musical i impressió: E.M. BOILEAU, S.L.

D.L. B.21730-2015

I.S.M.N. 979-0-3503-3676-8

Primera edició: novembre 2015 / *First Edition: november 2015* / *Primera edición: noviembre 2015*

Reg: B.3829

En cas que l'obra es difongui per qualsevol mitjà de reproducció mecànica o de comunicació pública, serà obligatori el pagament d'una quantitat per utilització de material. Tots els drets de qualsevol tipus relacionats amb aquesta obra i qualsevol part d'aquesta obra estan estrictament reservats, incloent-hi –sense estar-hi, però, limitats– el dret per a l'escena, ràdio, televisió, cinema, reproducció mecànica, traducció, impressió i venda. La comunicació pública d'aquesta obra, de forma completa o parcial, està subjecta a l'autorització corresponent de l'editor. La còpia total d'aquesta obra o de parts separades d'aquesta obra és il·legal i punible de conformitat amb les disposicions de la Llei de la Propietat Intel·lectual vigent. L'ús de còpies, incloent-hi arranjaments i orquestracions diferents de les publicades per l'Editor, està prohibit.

Els materials d'orquestra estan a disposició en lloguer.

In the event of the work is broadcasted by any mass media or public communication, to be payed in concept of use of material. All the rights of any type related with this work and any part of this work are strictly reserved, including –without being, however, limited– the rights for the scene, radio, television, cinema, mechanical reproduction, translation, printing and sale. The public communication of this work, in a complete or partial way, is subject to the corresponding authorization of the publisher. The total copy of this work or of parts being sorted out from this work is illegal and punishable in accordance with the dispositions of the Law of the valid Copyright. The use of copies, including arrangements and orchestrations different of the ones published by the Publisher there, is prohibited.

The orchestra materials are available on hire.

En caso de que la obra sea difundida por cualquier medio de reproducción mecánica o de comunicación pública, será obligatorio el pago de una cantidad en concepto de utilización de material. Todos los derechos de cualquier tipo relacionados con esta obra y cualquier parte de ella están estrictamente reservados, incluyendo –sin estar, sin embargo, limitados– los

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti (Sib)  
2 Fagotti

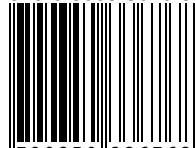
Corni (Fa) I-II-III  
Trombe (Do) I-II  
Tromboni I-II

Timpani  
Percussione  
Piatto sospeso, Gong,  
Triangolo, Wood block,  
Vibrafono, Claves,  
Tom-tom

Coro misto

Violini I  
Violini II  
Viole  
Celli  
Contrabbassi

979-0-3503-3676-8



9 790350 336768

## Prefaci

Si alcem la vista retrospectivament cap al que ha estat la trajectòria compositiva de Xavier Benguerel (Barcelona, 1931) des de principis dels anys vuitanta del segle passat, ens adonarem que amb l'òpera de cambrà *Spleen* (1984) comença una nova etapa caracteritzada per una creixent atracció per les grans formes, la depuració d'un llenguatge musical cada cop més deslliurat de models i escoles, la recerca d'un major impacte dramàtic, expressiu i comunicatiu, així com una gran heterogeneïtat pel que fa als seus estímuls, pretexts o motius, com podem veure en obres de tanta envergadura i diversitat com ara el *Llibre vermell* (1988), el *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (1989), el *Te Deum* (1993) dedicat a Josep M. Subirachs, el Concert per a piano (2004), l'òpera *Jo, Dalí* (2011) o el cicle sobre *Les flors del mal* per a soprano, baríton, cor de nens i orquestra.

Bé doncs, a aquesta rastellera d'obres insignes ara n'hi hem d'afegir una altra de ben particular: *El cementiri marí* per a recitant, orquestra i cor. Es tracta de l'obra homònima de Paul Valéry (1871-1945), publicada el 1920, de la qual el pare del nostre compositor, el novel·lista Xavier Benguerel i Llobet (1905-1990), en va arribar a publicar cinc versions (!) en el decurs de la seva trajectòria. Per tant, estem parlant d'un poema present en la vida del compositor des del temps de la seva joventut a Santiago de Xile, que és on va editar-se'n la primera versió amb il·lustracions de Carles Fontserè.

Tot i llargament cobejat, no va ser fins al 2014 que Xavier Benguerel no va lliurar-se al repte d'enfrontar-se a aquest poema major del segle XX: no sols l'obra més important i coneguda de Valéry, sinó un dels poemes lírics més ambiciosos, complexos i suggerents que mai s'hagin escrit, la bibliografia de la qual resulta fins i tot abassegador. Es tracta d'un poema format per 24 estrofes de sis versos decasíl·làbics (un ritme tot sigui dit de passada, "molt poc freqüent des de les cançons de gesta de l'Edat Mitjana, des de Marot i Ronsard (...), el decasíl·lab, tal com aquests darrers el practicaren, amb cesura i accent a la quarta síl·laba", com precisa un dels seus principals exegetes, Gustave Cohen). O, en paraules de l'autor, "una figura rítmica buida, o bé plena de síl·labes vanes, que durant algun temps va obsessionar-me".

A l'empara significativa d'uns versos de Píndar ("O mon âme, n'aspire pas a la vie immortelle/mais épuise le champ du possible", en traducció d'Aimé Puech), Valéry desenvolupa una intensa meditació metafísica sobre el cos i l'ànima, la mortalitat i la immortalitat, el temps i la consciència, la vida i la mort. Potser un dels aspectes més rellevants d'aquest "monòleg del jo" -tal com va definir-lo el propi autor- no és sinó la forma dramàtica que revesteix mitjançant quatre hipotètics actes articulats de la següent manera per estrofes: 1-4 (presència hipnòtica del mar estàtic); 5-9 (aparició de la consciència en el temps); 9-19 (meditació sobre la mort i rebuig de la immortalitat de l'ànima), i, per últim, 19-24 (clar cantament per la vida, el moviment del cos, la creació poètica, l'acció: "Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!", diu justament el vers més conegut del poema).

Serveixi aquesta mínima seqüenciació mésament com un ajut a l'hora de relacionar-nos-hi, sense mai no oblidar què deia el seu autor: "En l'univers líric, cada moment ha de consumir una indefinible aliança del sensible i del significatiu. El resultat és que la composició, en certa manera contínua, no pot de cap manera parapar-se en altre temps que el de l'execució. No existeix un temps per al "fons", un temps per a la "forma"; i la composició, en aquest gènere, no tan sols s'oposa al desordre o a la desproporció, sinó a la *descomposició*. Si el sentit i el so (o si el fons i la forma) es poden dissociar fàcilment, el poema es *descompon*".

Diria que és justament bo i partir d'un ple acord amb Valéry -pel que fa sobretot al sentit de la composició i a la indistricable conjunció entre so i sentit- que Benguerel ha emprès la transformació d'aquest poema en una obra musical: "el fet, és com si l'obra retornés a la seva condició primigènia, atès -com ens diu Gustave Cohen- que el poema "fou completament concebut com una mena de simfonia, les melòdiques frases de la qual ressonaven en el seu interior, no es encara de paraules, semblants a un marc sonor que enquadra imatges flotants".

Davant del repte d'haver de musicar un text tan llarg com dens, el compositor opta per donar-li el màxim protagonisme: n'aiella cada estrofa -llegida en la traducció del seu pare si l'obra es fa a Catalunya, però en l'original francès en qualsevol altra ocasió-, per tal que ressoni en l'oient i engendri alhora una resposta musical, tan discreta com eficaç i reveladora: així, cada estrofa refulgeix per ella mateixa mentre que just després la música -d'una orquestra amb tractament cambrístic per tal d'acoblar-se al *to* del poema i no trair-ne l'essència- ens prepara per a la següent, amb aportacions puntuals d'un cor (ah Debussy!) tractat com un instrument més.

Per a Benguerel, doncs, és tan indispensable preservar la intel·ligibilitat del text com l'arquitectura musical de l'obra amb l'únic objectiu que paraula i so, és a dir, poema i música, formin un tot indissociable i perfectament amalgamat. Només així aquesta obra aconsegueix el seu triple objectiu concèntric: donar vida simfònica a un dels més grans poemes del s.XX, homenatjar la figura del qui va convertir-se en un dels seus màxims intèrprets, i, *last but not least* plasmar tota l'admiració del nostre compositor per la poesia i la música franceses d'aquell període.

## Preface

Looking back on the direction Xavier Berenguerel (Barcelona, 1931) has taken in his compositions since the early 1980s, it becomes apparent that his chamber opera *Spleen* (1984) marks the beginning of a new period, characterized by a move towards increasingly large-scale works; a purging of his musical language, which developed in an independent direction from established models and schools; a striving for greater dramatic, expressive and communicative impact; and a great variety of stimulæ, subject matter and motives. We can observe these traits in the diversity and scale of such works as *Llibre Vermell [Red Book]* (1988), *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu [Requiem in memory of Salvador Espriu]* (1989), *Te Deum* (1993) dedicated to Josep M. Subirachs, the *Concerto para piano* (2004), the opera *Yo, Dalí [I, Dalí]* (2011) and the song cycle based on *Les Fleurs du Mal* for soprano, baritone, children's chorus and orchestra.

Another work from this period, *El cementiri marí [The graveyard by the sea]*, for reader, choir and orchestra, is particularly unique. It is based on Paul Valéry's (1871-1945) 1920 poem by the same name, of which Berenguerel's father, novelist Xavier Berenguerel y Llobet (1905-1990) published five (!) separate translations in the course of his career. The poem had thus been a presence in Berenguerel's life since his youth (which he spent in Santiago, Chile), when his father's first edition, with illustrations by Carles Fontserè, was published.

Although he had long intended to compose a setting for this major 20th-century poem, it was only in 2014 that Berenguerel undertook the challenge. *The graveyard by the sea* is not only the most important and best-known work by Valéry; it is also one of the most ambitious, complex, and evocative lyric poems ever written, and has inspired an overwhelming amount of literary criticism. The poem consists of 24 six-line stanzas in decasyllabic verse. This was, incidentally, an "extremely rarely used meter since the Medieval *chansons de geste*, Marot, and Ronsard [...], decasyllables, as used by the latter, [had] a caesura and accent on the fourth syllable," according to leading scholar Gustave Cohen. Or, in Valéry's words, it is "an empty rhythmic figure, or rather one full of empty syllables, with which I was obsessed for a time."

Following an evocative quote from Pindar («O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle/mais épuise le champ du possible»<sup>1</sup>, in Aimé Puech's translation), Valéry undertakes an intense metaphysical reflection on body and soul, mortality and immortality, time and awareness of life and death. Perhaps one of the most striking aspects of this "monologue of the self" (to use Valéry's term) is its dramatic unfolding over four hypothetical acts in the following groupings of stanzas: 1-4 (the hypnotic presence of the unmoving sea), 5-9 (the emergence of awareness in time), 9-19 (reflection on death and rejection of immortality of the soul) and, lastly, 19-24 (a decisive choice in favor of life, bodily movement, poetic creation and action: "le vent se lève !... il faut tenter de vivre !" <sup>2</sup> in the best-known line of the poem).

May this brief outline help us relate to Valéry, as we bear his words in mind. In the universe of poetry, every moment must consummate an indefinable union between feeling and meaning. Because of this, in a certain continuous manner, the composition cannot hide itself away in any moment but that of its execution. There is no separate time for the "form" and another for the "content"; in the lyric genre, composition is not merely opposed to disorder or disproportion, but to de-composition. If sense and sound (or form and content) can be easily dissociated, the poem breaks down."

I would say it is imminently fitting – and in full accord with Valéry (especially as regards the meaning of composition and the inseparable union of sound and sense) that Benguerel has undertaken to set this poem to music. In fact, it is as if the work were returning to its original state: in the words of Gustave Cohen, the poem "was entirely conceived of as a kind of symphony, whose melodious phrases resounded within it, denuded of words, like a sound structure that framed floating images."

Benguerel has responded to the challenge of setting this text, as long as it is dense, by giving it total prominence. Performed in his father's translation in Catalonia and in the original French elsewhere, each stanza is read separately, in order to allow it to resonate with the listener while engendering a musical response that is both discreet and effectively revealing. Thus each stanza is allowed to shine on its own, while the music (in chamber orchestra format to match the tone and essence of the poem) comes in to prepare us for the next, with occasional input from a choir, which (ah, Debussy!) is treated as another instrument among the rest.

For Benguerel, then, it is equally as essential to preserve the text's intelligibility as the musical structure of the piece. The end goal is to use word and sound (poem and music) to form an inseparable, perfectly amalgamated whole. This is how the work fulfills its three-faceted objective: to breathe symphonic life into one of the greatest poems of the 20<sup>th</sup> century, to pay tribute to one of the poem's greatest interpreters and, last but not least, to capture the composer's profound admiration for early 20<sup>th</sup>-century French poetry and music.

Àlex SUSANNA

## Prefacio

Si alzamos la vista retrospectivamente hacia lo que ha sido la trayectoria compositiva de Xavier Benguerel (Barcelona, 1931) desde principios de los años ochenta del siglo pasado, nos daremos cuenta de que con la ópera de cámara *Spleen* (1984) comienza una nueva etapa caracterizada por una creciente atracción por las grandes formas, la depuración de un lenguaje musical cada vez más liberado de modelos y escuelas, la búsqueda de un mayor impacto dramático, expresivo y comunicativo, así como una gran heterogeneidad en cuanto a sus estímulos, pretextos o motivos, como podemos ver en obras de tal envergadura y diversidad como en *Llibre vermell* (1988), *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (1989), *Te Deum* (1993) dedicado a Josep M. Subirachs, el *Concierto para piano* (2004), la ópera *Yo, Dalí* (2011) o el ciclo sobre *Las flores del mal* para soprano, barítono, coro de niños y orquesta.

Así pues, a esta ristra de obras insignes, ahora hay que añadirle otra muy particular: *El cementiri marí* [El cementerio marino] para recitante, orquesta y coro. Se trata de la obra homónima de Paul Valéry (1871-1945), publicada en 1920, de la que el padre de nuestro compositor, el novelista Xavier Benguerel y Llobet (1905-1990), llegó a publicar cinco versiones (!) en el transcurso de su trayectoria. Por lo tanto, estamos hablando de un poema presente en la vida del compositor desde el tiempo de su juventud en Santiago de Chile, que tuvo lugar la primera edición con ilustraciones de Carles Fontserè.

Aunque largamente codiciado, no fue hasta el 2014 que Xavier Benguerel no se entregó al reto de enfrentarse a este poema mayor del siglo xx: no sólo la obra más importante y conocida de Valéry, sino uno de los poemas líricos más ambiciosos, complejos y sugerentes que jamás se hayan escrito, la bibliografía del cual resulta incluso arrolladora. Se trata de un poema formado por 24 estrofas de seis versos decasílabos (un ritmo, sea dicho de paso, «muy poco frecuente desde las canciones de gesta de la Edad Media, desde Marot y Ronsard (...), el decasílabo, tal como estos últimos el practicaron, con cesura y acento en la cuarta sílaba», como precisa uno de sus principales exégetas, Gustave Cohen). O, en palabras del autor, «una figura rítmica vacía o más bien llena de sílabas vanas, que durante algún tiempo me obsesionó».

Al amparo significativo de unos versos de Píndaro («O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle/mais épulse le champ du possible», en traducción de Aimé Puech), Valéry desgrana una intensa meditación metafísica sobre el cuerpo y el alma, la mortalidad y la inmortalidad, el tiempo y la conciencia, la vida y la muerte. Quizás uno de los aspectos más relevantes de este «monólogo del yo» —así es como lo definió el propio autor— no es sino la forma dramática que reviste mediante cuatro actos hipotéticos articulados por estrofas de la siguiente manera: 1-4 (presencia hipnótica del mar estático); 5-9 (aparición de la conciencia en el tiempo); 9-19 (meditación sobre la muerte y rechazo de la inmortalidad del alma), y, por último, 19-24 (claro decantamiento por la vida, el movimiento del cuerpo, la creación poética, la acción: «Le vent se levante! ... Il faut tente de vivre!», dice justamente el verso más conocido del poema).

Sirva esta mínima secuenciación meramente como una ayuda para relacionarnos con él, sin nunca olvidar lo que decía su autor: «En el universo físico, cada momento tiene que consumir una indefinible alianza de lo sensible y lo significativo. El resultado es que la composición, en cierto modo continuo, no puede de ninguna manera parapetarse en otro tiempo que el de la ejecución. No existe un tiempo para el 'fondo' y un tiempo para la 'forma'; y la composición, en este género, no sólo se opone al desorden o a la desproporción, sino a la descomposición. Si el sentido y el sonido (o si el fondo y la forma) se pueden disociar fácilmente, el poema se descompone».

Diría que es justamente bueno y partiendo de un acuerdo pleno con Valéry —sobre todo en cuanto al sentido de la composición y en la inseparable conjunción entre sonido y sentido— que Benguerel haya emprendido la transformación de este poema en una obra musical: de hecho, es como si la obra retornara a su condición primigenia, dado que —como nos dice Gustave Cohen— el poema «fue completamente concebido como una especie de sinfonía, las melódicas frases de la cual resonaban en su interior, todavía desnudas de palabras, semejantes a un marco sonoro que encuadrara imágenes flotantes».

Ante el reto de tener que musicar un texto tan largo como denso, el compositor opta por darle el máximo protagonismo y aísla cada una de sus estrofas —leídas en la traducción de su padre si la obra se interpreta en Cataluña, pero en el original francés en cualquier otra ocasión—, para que resuenen en el oyente y engendren a la vez una respuesta musical, tan discreta como eficaz y reveladora: así, cada estrofa refulge por sí misma mientras que justo después la música —de una orquesta con tratamiento camerístico para acoplarse al tono del poema y no traicionar su esencia— nos prepara para la siguiente, con aportaciones puntuales de un coro (¡ah, Debussy!) tratado como un instrumento más.

Para Benguerel, pues, es tan indispensable preservar la inteligibilidad del texto como la arquitectura musical de la obra con el único objetivo de que palabra y sonido, es decir, poema y música, formen un todo indisoluble y perfectamente amalgamado. Sólo así esta obra cumple su triple objetivo concéntrico: dar vida sinfónica a uno de los más grandes poemas del siglo xx, homenajear la figura de quien fue uno de sus mayores intérpretes, y, *last but not least* plasmar toda la admiración de nuestro compositor por la poesía y la música francesas de aquel periodo.

Sample

per a Àlex Susanna

# EL CEMENTIRI MARÍ

text/texto:  
**Paul Valéry**  
(1871-1945)

**Xavier Benguerel**  
(1931)

traducció/translation/traducción:  
**Xavier Benguerel i Llobet**

1  $\text{♩} = \text{ca } 58$

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Sib

2 Fagotti

Corni I

Corni II-III

2 Trombe in Do

2 Tromboni

Timpani

Percussione I

Percussione II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

français

Recitante

català

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
entre les pins palpite, entre les tombes;  
vendi le juste y compose de feux

Aquest teulat, que els blancs coloms invita  
entre tombes i entre pins palpita,  
Migdia el just hi campan amb focs breus

la mer, la mer, toujours recommencée

o récompense après une pensée

la mar, la mar, que sempre recomença!

Després d'un pensament, oh recompensa,

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

div. sul pont.  $\text{♩} = \text{ca } 58$

punta d'arco ord.

*ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

*sempre ppp* *sempre ppp* *sempre ppp* *sempre ppp*

7

2 Fl.

2 Ob.

Cl. I

Cl. II

2 Fg.

Corno I

Corno II-III

2 Trombi

2 Tbn.

Timp.

Perc. I

Perc. II

S.

Alt.

T.

B.

Rec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp* *f*

*mp* *f*

*mf*

*mp*

*mp* *f*

*mp* *f*

*mf*

*mp* *f*

*mf*

*pizz.* *mf*

*mp* *f*

qu'un long regard sur le calme des dieux!  
un llarg esguard sobre el repos dels déus!



13 **1a** ♩ = ca 92

2 Fl. *a 2*  
2 Ob. *ppp* *mp*  
Cl. I *ppp* *mp*  
Cl. II *ppp* *mp*  
Fg. I *mp*  
Fg. II *mp*  
Corno I  
Corno II-III  
2 Trombi  
2 Tbn. *a 2* *ppp* *mp*  
Timp.  
Perc. I *ord.* *ppp*  
Perc. II *Tiangolo* *Gong* *f* *ppp*  
S.  
Alt.  
T.  
B.  
Rec.  
Vln. I *unis.* *pizz.* *mp* *mf*  
Vln. II *unis.* *pizz.* *p* *mp* *mf*  
Vla.  
Vc. *arco* *ppp* *mp* *mp* *sul pont.* *ppp* *sul pont.*  
Cb. *ppp* *mp* *mp* *ppp*

2

19

♩ = ca 104

2 Fl.

2 Ob.

Cl. I

Cl. II

2 Fg.

Corno I

Corno II-III

2 Trombi

2 Tbn.

Timp.

Perc. I

Perc. II

S.

Alt.

T.

B.

Rec.

Quel pur treball de fins celers consume  
maint diauant d'imperceptible écume,  
et quelle paix semble se concevoir!

Quin pur treball de fins llamps es tunc,  
mant damunt d'imperceptible escuma,  
i quina pau sembla formar-se ensems!

Quand sur l'abîme un soleil se repose,  
ouvrages purs d'une éternelle

Quan damunt de l'abisme un sol fa pausa,  
obres perfectes d'una eterna

2

♩ = ca 104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

pizz.

*mp*

*p* *espressivo*

24

2 Fl.

2 Ob.

Cl. I

Cl. II

2 Fg.

Corno I

Corno II-III

2 Trombi

2 Tbn.

Timp.

Perc. I

Perc. II

S.

Alt.

T.

B.

Rec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cause. le temps scintille et le songe est savoir.  
causa el somni és coneixença i brilla el temps.

pp

pizz.  
pp

ppp  
pizz.  
pp

29 (2a) ♩ = ca 84

2 Fl. I. *p* 3 *p* II. *p*

2 Ob. I. *mp* 3

Cl. I.

Cl. II. *pp*

2 Fg. *p*

Corno I. *p*

Corno II-III. 3<sup>a</sup> senza sord. *p*

2 Trombi. sord. *pp* *p*

2 Tbn. sord. *pp* *pp*

Timp. *pp* *p*

Perc. I. Gong *pp* *p*

Perc. II.

S.

Alt.

T.

B.

Rec. 4/8

Vln. I. arco *pp* *p*

Vln. II. arco *pp* *p*

Vla. arco *pp* *p*

Vc. div. *pp* *p*

Cb. arco *pp* *pp* *p*

36

Fl. I *mp mf f* *mp* 3 3 3

Fl. II *mp mf f* *p*

2 Ob. II. *mp mf f*

2 Cl. *mp mf f fp < mp >* *p*

2 Fg. *mp mf f fp < mp >* *p* I.

Corno I *mp mf f fp < mp >*

Corno II-III *mp mf f fp < mp >*

2 Trombi *senza sord. senza sord. sord. p senza sord. senza sord.*

2 Tbn. *mp mf f senza sord.*

Timp.

Perc. I

Perc. II

S.

Alt.

T.

B.

Rec.

Vln. I *sul pont p*

Vln. II *pizz. pp*

Vla. *pizz. pp div. arco pp*

Vc. *unis. sul pont p pp div. unis. ppp*

Cb. *pizz. pp arco pp ppp*

*pp pp ppp*

43 **3** (♩ = ca 84)

2 Fl. *frullati*

2 Ob.

2 Cl. *mf* *f*

2 Fg. *f* I.

Corno I *mf* *f*

Corno II-III *mf* *f*

2 Trombi *frullati* *mf* *f*

2 Tbn. *mf* *f*

Timp.

Perc. I Gong  
bachetta di Triangolo *mf* *f*

Perc. II Triangolo *mf* *f*

S.

Alt.

T.

B.

Rec. **3** (♩ = ca 84)  
(sul pont)  
Stable tensor, temple simple à Minerve, masse de calme,  
Tresor constant, temple simple a Minerva, massa de calma,

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *mf* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

*arco (sul pont)*

*unis. pizz.*

*pizz.*

46 rall.

2 Fl. *pp* *mp*

2 Ob. *pp* *mp*

2 Cl. *f* *pp* *mp*

2 Fg. *f*

Corno I *sord.* *pp*

Corno II-III

2 Trombi *sord.* *sord.* *pp* *mp*

2 Tbn. *frullati* *f*

Timp. *f*

Perc. I Gong  
bachetta di Triangolo *f*

Perc. II Triangolo *f*

S.

Alt.

T.

B.

Rec. et visible réserve, eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi tant de sommeil sous une voile de flamme,  
i visible reserva aigua soberga, ull que en tu has conservat tanta de son sota un vel del solstici,

Vln. I *arco* *pp* *rall.*

Vln. II *arco* *pp*

Vla. *arco* *pp*

Vc. *arco* *pp*

Cb.

49 *a tempo*

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl.

2 Fg.

Corno I

Corno II-III

2 Trombi

2 Tbn.

Timp.

Perc. I

Perc. II  
Tom-toms

S.

Alt.

T.

B.

Rec.  
o meu silenci! . . .  
oh el meu silenci! . . .  
*a tempo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.



54 *poco accel.* *tpo.* (3a) ♩ = ca 100

2 Fl. *mf*

2 Ob. *mf*

2 Cl. *mf*

2 Fg. *mf*

Corno I *senza sord.* *ff*

Corno II-III *ff*

2 Trombi *senza sord.* *ff*

2 Tbn. *senza sord.* *ff*

Timp.

Perc. I

Perc. II *mf* *f*

S.

Alt.

T.

B.

Rec. Édifice sans l'âme, mais comble d'or aux mille tuiles, toit!  
En l'anima edificii, mes cobert d'or de mil teules, teulat!

*poco accel.* *tpo.* (3a) ♩ = ca 100

Vln. I *ff* *pp*

Vln. II *ff* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

61 I. 4 ♩ = ca 80

2 Fl. *mp* *ppp* *f*

2 Ob. *ppp* *f*

2 Cl. *ppp* *f*

Fg. I *ppp* *f*

Fg. II *ppp* *f*

Corno I *ppp* *f*

Corno II-III *ppp* *f*

2 Trombi *ppp* *f*

2 Tbn. *ppp* *f*

Timp. *p*

Perc. I Gong *ppp*

Perc. II Vibrafono *ff*

S. *ppp*

Alt. *ppp*

T. *ppp*

B. *ppp*

Rec. Temple du Temps,  
Temple del Temps,

Vln. I *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vln. II *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vla. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Ve. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Cb. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

div. unis. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

♩ = ca 80

69

2 Fl. *p* I. a 2

2 Ob.

2 Cl.

2 Fg.

Corno I

Corno II-III

2 Trombi *sord.* *p*

2 Tbn. *sord.* I. *p*

Timp.

Perc. I *Piatti* *Gong* *p*

Perc. II

S.

Alt. *pp* A →

T.

B.

Rec. *mp*  
qu'un seul soupir résume, à ce point pur e monte tout entouré de mon regard marin;  
et m'accoutume à ce point pur e monte tout entouré de mon regard marin;  
que un seul soupir condensa, pujo a rest pur e dret i el meu esguard em circunda arreu;  
en avinent en avinent i el meu esguard em circunda arreu;  
marí marí

Vln. I *ppp* *p*

Vln. II *pp* *p*  
unis.

Vla. *pp* *p*  
unis.

Vc. *pp* *p*  
pizz. div.

Cb. *mp* *p*  
arco

75

2 Fl. *pp*

2 Ob.

2 Cl.

2 Fg. *p < mp* *pp*

Corno I *p < mp* *pp*

Corno II-III *pp*

2 Trombi

2 Tbn. I. *pp*

Timp.

Perc. I

Perc. II *Vibrafono* *pp*

S. *pp*

Alt. *pp*

T.

B.

Rec.	et comme aux dieux mon tal com als déus la meva	offrande suprême, summa ofrena	la scintillation seraine sème la fulguració sembra, serena,	sur l'altitude un dédain souverain. sobre l'altura un sobirà menyspreu.
------	--	-----------------------------------	---	--

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Ve. *pp*

Cb. *p*