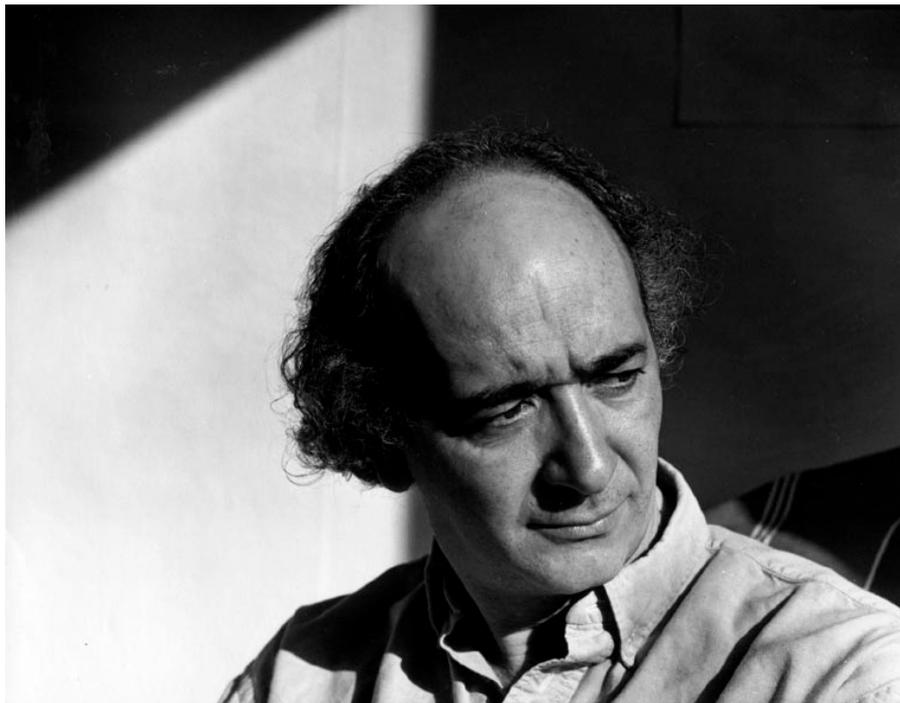


Julio Estrada

Entretien pour *Epsilon électrons libres* sur Radio Libertaire, et pour le magazine *Revue & corrigée* (2000)

Par Jean-Baptiste Favory & Pierre Couprie



L'œuvre encore trop méconnue du compositeur mexicain Julio Estrada échappe à toute définition simpliste car il s'agit de la mise en forme des fantasmes sonores du compositeur au moyen d'artefacts compositionnels complexes. Entre nature et culture, Estrada a choisi la voie de la liberté totale, le "saut dans l'abîme" comme il aime à le dire. Il plonge au cœur des choses de la vie, au sein même de ses trépidations. Sa musique ; Pleine de craquements et de fils entrelacés, fait crier la matière. Elle donne à entendre non plus une addition de timbres qui cherchent une harmonie établie au préalable mais un désordre furieux, déstabilisant et cependant totalement contrôlé...

Pour l'histoire, Julio Estrada est né en 1943 à Mexico, il commence à composer dès l'âge de 17 ans tout en suivant des cours au conservatoire. De 1965 à 1968, il bénéficie d'une bourse d'étude et suit les cours de Messiaen et Nadia Boulanger. Débute alors sa carrière de compositeur avec de fréquents voyages entre le

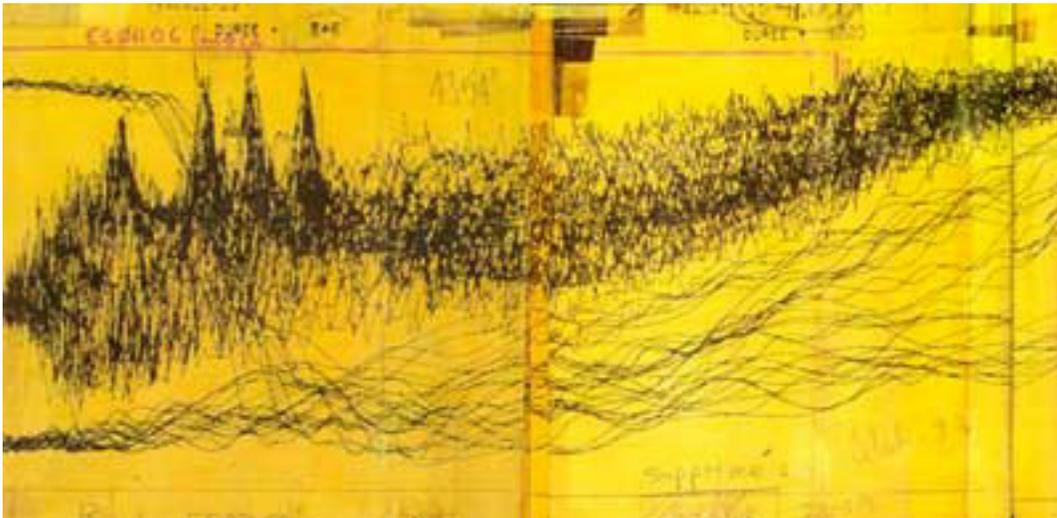
Mexique, la France, L'Allemagne et les Etats-Unis pour suivre ses créations et donner des cours de composition. De passage chez Xenakis, il délaissera progressivement un style hérité des traditions musicales Européennes telles qu'elles sont enseignées dans les conservatoires pour élaborer une écriture graphique qui utilise la quasi-totalité des paramètres du son et du rythme. Il a dirigé le CEMAMu fondé par Xenakis durant l'année 2001.



PC : Avant de parler de tes conceptions musicales, il faudrait rappeler ce qu'est l'UPIC, et comment tu as été amené à travailler avec.

JE : C'est une machine qu'a conçu Xenakis dans les années 50. Mais il a attendu une vingtaine d'années pour la réaliser concrètement. C'est un ordinateur qui permet de dessiner, de passer par le graphique, pour composer de la musique électronique. Xenakis a composé la première pièce en 1978 et moi je suis arrivé pour composer en 1980. J'avais déjà une pièce écrite 4 ans auparavant pour l'orchestre et qui ressemblait beaucoup à ce que j'allais faire avec l'UPIC, mais personne ne voulait la jouer. Ce n'était pas la première fois, j'ai écrit beaucoup de pièces que personne n'a voulu jouer. Il y a beaucoup de résistance en générale pour les musiques qui demandent beaucoup aux interprètes.

En 1980, j'étais à Paris et j'ai parlé avec Xenakis en disant que je voulais me servir de cette machine pour créer une musique dont j'avais besoin. Cette expérience m'a complètement révolutionné : écrire une musique dans laquelle rien n'est figé ! Quand tu as un clavier, tu as des touches et tu fais de la combinatoire. Quand tu arrives dans un espace libre où tu peux t'envoler, tu n'es plus dans la cage. A ce moment-là, toute l'intuition commence à travailler. J'attendais justement ça, ce contact avec quelque chose de direct dans lequel je pouvais tout transformer, tout créer. Et j'ai écrit une pièce qui était même conçue un peu à contre-courant de l'utilisation habituelle de la machine.



Du point de vue technique c'était très accessible pour moi, mais, pour mettre les choses ensemble, c'était très compliqué. J'étais au début très découragé par Xenakis, qui me disait : " mais qu'est-ce que tu fais ici ? des bêtises ? tu nous fais perdre du temps... ". Alors, pendant un mois je n'ai dormi que 2 heures par jour en composant entre minuit et 7 heures du matin. Pendant la journée, je donnais

des cours. Cette expérience m'a transformé, m'a vraiment modifié et m'a fait comprendre pourquoi j'ai autant détesté le conservatoire. Parce qu'au fond, le conservatoire c'était une façon de se soumettre à un ordre religieux, dogmatique, stupide et surtout très autoritaire. Je me rendais compte alors que j'étais musicien dans la liberté et que l'on n'est pas musicien *grâce* au conservatoire mais que l'on est musicien *malgré* le conservatoire. Je ne sais pas si ceux qui connaissent mon travail pensent que je suis musicien ou pas, mais ce n'est pas important pour moi. J'ai compris que j'étais le musicien qui fait ça. J'ai compris que, pour moi, il était plus important d'entendre le vent frapper contre les murs quand j'étais petit qu'entendre des berceuses ou des chansons classiques de formes traditionnelles. J'ai alors découvert que j'avais un rapport plus profond avec la nature qu'avec la culture.

PC : C'est paradoxal parce que tu n'as composé qu'une seule pièce sur la machine UPIC.

JE : ... oui, mais c'était un processus de libération, un processus libertaire qui m'a fait prendre des décisions compositionnelles par des intuitions dont je ne connaissais pas à l'avance le résultat sonore. Pour moi, composer c'est regarder l'abîme, c'est regarder un vide, m'y jeter et avoir la grâce d'y faire des pirouettes, des mouvements pour m'envoler. Si je ne m'en sors pas bien, ça veut dire que je ne sais pas composer. Quand on dit *composer*, normalement c'est descendre une petite échelle, monter une autre, aller ici, à côté, se cacher dans cette porte... enfin c'est plutôt un labyrinthe. Il entre en jeu des choix combinatoires, des choses importantes et complexes bien sûr mais qui ne te pousse pas vraiment dans l'être primaire que tu es... et moi j'aime bien ça. Pour la première fois, j'ai découvert qui j'étais, qui je voulais être et aussi comment j'avais été détourné de mes intentions initiales par mon éducation.

JBF : Tu as d'ailleurs eu une éducation musicale relativement classique au départ non ?

JE : écoute, je suis membre de la "boulangerie", j'ai étudié avec Nadia Boulanger que j'ai beaucoup respecté, beaucoup aimé. Je lui dois même 3 ans de bourse. Elle aimait le côté soumis de mon caractère, qui acceptait les règles du jeu. Elle aimait bien me créer des problèmes comme : " est-ce que tu entends ça, ces notes-là ? " Oui, c'est à cette époque que j'ai développé mon oreille absolue et j'ai beaucoup appris avec elle. J'étais beaucoup plus dans le côté humain pour approcher la musique que dans la musique elle-même. Je prenais des cours en parallèle avec quelqu'un d'autre qui était beaucoup plus strict qu'elle du point de vue de l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint mais elle, c'était vraiment quelqu'un de très humain. Je crois que les *gringos* ont bien apprécié de ce côté-là.

JBF : Tu as donc aussi étudié en France.

JE : Oui. mais d'abord au Mexique avec quelqu'un de très important pour moi : Julian Orbon, Un compositeur cubain d'origine espagnol qui faisait partie du groupe *Origine*, et qui était partisan de la révolution cubaine. Il venait d'une famille espagnole catholique très conservatrice. Moi, je viens d'une famille républicaine espagnole. Mon père était militaire. C'est à lui qu'est dédiée la pièce " *Eua'on* " - *S'envoler dans le lointain*, ce qui en Nahuatl signifie la mort -. Quand j'ai rencontré Julian Orbon, c'était un catholique conservateur mais aussi absolument loyal avec lui-même, quelqu'un de vrai. J'ai commencé à étudier profondément la musique avec lui. Il m'a montré le chemin très finement, très soigneusement pour que je comprenne ce que je voulais faire à partir des modèles du passé. Mais après lui, j'ai été chassé du conservatoire par monsieur Carlos Chaves que

j'appelle *Don Corleone*. Il était l'un de ceux qui avaient détruit la vie de *Sylvestre Revueltas*, le Mozart mexicain de la première moitié du siècle juste après la révolution de 1910. Carlos Chavez c'était une espèce de dictateur, un type de pouvoir, disons une sorte de Pierre Lachaise - que vous avez ici à l'*Instituto de Ricerca et de Castrati Anti-Musicali*. C'est un lieu dans lequel on fait croire aux gens qu'ils pourront avoir du pouvoir et après on les chasse. Ils sont dominés par un psychologue qui a été battu par lui-même. Un grand musicien mais un petit compositeur qui, face à ces propres limites à voulu créer des échecs parmi les jeunes... voilà, il faut le dire quand même. Oui j'ai étudié en France mais avec Messiaen... qui était un curé très raffiné, mais un curé, disons comme les catholiques libéraux... mais pas libérés ! . C'était un sage, il connaissait énormément de choses et en un sens, c'était pour moi la répétition de Julian Orbone. Quelqu'un qui avait une vue profonde de la musique du passé et dont le regard illustrait une manière de comprendre, d'approcher la musique, de la concevoir même d'une façon tellement organisée, tellement sensitive, tellement fine dans ses observations qu'il s'agissait des cours les plus extraordinaires auxquelles j'ai assisté dans ma vie. C'était une émotion extraordinaire d'entendre Messiaen faire l'analyse du *Prélude à l'après midi d'un faune* : Il expliquait par exemple comment la flûte est très lente au début puis se précipite... Enfin, il avait un sens de la poétique et de la physique pour expliquer la musique, ce qui est un don.

52(A) (=53(B) Yei) 3

JBF : A Mexico, outre ton activité de compositeur, tu es professeur à l'Université, tu t'occupe de...

JE : ...le Mexique possède une institution extraordinaire, c'est l'université. L'université dans laquelle il vient d'y avoir une grève longue d'un an pour des motifs politiques³. Il y a une énorme séparation entre un état qui est une dictature présidentielle et une société qui veut être assez indépendante. J'y travaille, c'est un des lieux libres dans lequel on peut enseigner, on peut faire de la recherche et parfois même faire de la diffusion de musique contemporaine. J'ai travaillé à cette diffusion jusqu'au moment où cela ne m'a plus intéressé, car je suis principalement chercheur. Mes recherches couvrent plusieurs champs : d'un côté l'esthétique, d'un autre l'histoire et la philosophie de l'histoire de la musique du Mexique, ce qui est important pour donner une interprétation, ouvrir des chemins, montrer des voies qui participent à une nouvelle culture. Il s'agissait pour moi de montrer des racines qui sont beaucoup plus importantes que celles que l'on peut chercher en France comme c'était mon cas quand j'étais étudiant - je voulais avoir plus de racines en France qu'au Mexique - Du point de vue théorique, j'ai fait des recherches liées aux mathématiques et à l'informatique. N'étant pas mathématicien moi-même, j'ai cependant découvert que j'avais certaines compétences miraculeuses dans ce domaine. Si je passe par les notes, ça va, je peux comprendre cette discipline.

PC : c'est le symbole qui remplace...

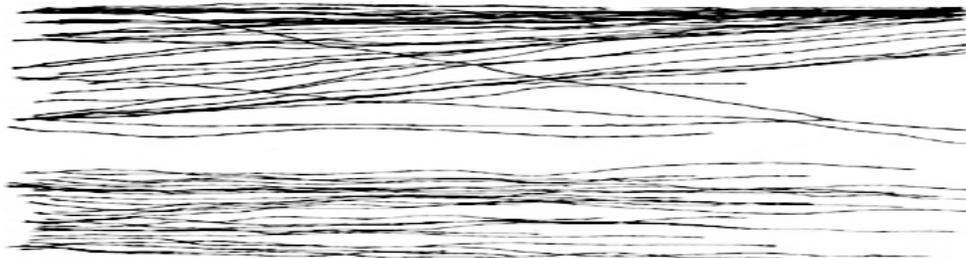
JE : ...les chiffres oui, d'après certains mathématiciens, je suis un imbécile, pour d'autres je suis un autre type d'imbécile qui fait des opérations qui sont dans un domaine des maths assez nouveau. Il semble qu'il y a une vingtaine d'années, on ait découvert des structures que l'on appelle combinaédres. Ce sont des volumes abstraits qui ressemblent aux cristaux mais qui sont le résultat de la combinatoire. Alors j'ai créé des théories avec ça, j'ai aussi créé des théories à partir de la physique. Je me suis posé la question sur le continuum qui existe entre les rythmes et les sons. Les rythmes deviennent fréquences si on les accélère et inversement, les sons que l'on ralentit aboutissent à des ponctuations temporelles. C'est comme ce rapport existant entre le temps et l'espace qu'a bien démontré Einstein.

PC : c'est quelque chose qu'avait déjà développé Stockhausen...

JE : oui mais Stocky il n'a jamais composé là-dessus, le bon Stocky l'a appliqué dans sa musique électroacoustique et pas dans sa musique instrumentale qui est très conservatrice. C'est quelqu'un qui a des capacités formidables, géniales, extraordinaires mais qui ne les a jamais vraiment mis en pratique...

Le premier, qui eut l'idée d'un continuum *rythmes-sons* c'est Henry Cowell: américain communiste accusé d'homosexualité afin de le mettre en prison pendant plusieurs années. Il a été détruit personnellement et psychologiquement par son emprisonnement. Il y eut un autre compositeur américain : Conlon Nancarrow, le plus grand compositeur du Mexique de la deuxième partie du vingtième siècle. Il est venu en Europe pour lutter contre les Franquistes pendant la guerre civile espagnole dans la brigade Lincoln. En arrivant aux Etats-Unis, on lui a retiré son passeport et il a décidé de partir en 1940. Il avait deux choix : aller au Canada qui était très froid ou aller au Mexique qui était mieux... Il est parti au Mexique, mais là, il ne trouva pas d'interprètes pour sa musique. Une musique complexe, très riche du point de vue de la pluralité des temps. Il s'est alors intéressé aux machines et c'est sur le piano mécanique, dans une solitude totale, qu'il a créé pendant plus de 50 ans l'une des œuvres les plus importantes du vingtième siècle. Ligeti a dit de lui il y a 20 ans : " Le grand compositeur du siècle c'est Nancarrow ". Il avait certainement raison.

JBF : Cette polymétrie, cette polyrythmie qu'il y a dans la musique de Nancarrow, l'utilises-tu dans ta musique ?



JE : Oui, quand j'ai connu Nancarrow la première fois en 1970, je n'étais pas mûr pour comprendre qu'il était vraiment. Il m'a fallu quelqu'un comme Ligeti, de très perceptif pour découvrir qu'il y avait quelqu'un d'extraordinaire qui faisait ce travail. Par curiosité, je me suis rapproché petit à petit de la musique de Nancarrow. Je ne considérais pas au début que c'était si intéressant mais en faisant mon travail de recherche, je me suis rendu compte de son extraordinaire importance. Disons qu'au Mexique il y a une tendance des gens à travailler dans l'utopie. Il y a eu Julian Carillo qui a créé les

micro-intervalles par exemple. Aujourd'hui on ne joue jamais la musique de Carillo, même ses instruments qui ont été construits au Mexique ont été envoyés dans les archives, ainsi que toute sa production. Ce sont des gens comme Carillo qui ont créé le continuum dans le son grâce à des divisions tellement petites que l'on perd la notion d'intervalle. Des gens comme Nancarrow qui sont arrivés à des vitesses tellement rapides que l'on perd la perception des durées. Ils ont fait les premières recherches sur le continuum, vraiment fondatrices d'une nouvelle musique. Carillo, Nancarrow, et en France Xenakis ont été mes références pour mes recherches sur le continuum.

JBF : pourrais-tu, en quelques mots, nous expliquer le continuum ? Cette théorie ou cette méthode, à toi de définir si c'est une théorie, une méthode ou autre chose...

JE : c'est autre chose...

PC : qu'est-ce que tu as gardé des autres comme Nancarrow qui ont déjà travaillé sur le continuum, comment ça s'est transformé dans ta musique ?

JE : J'y suis arrivé surtout en me cassant la figure contre les limitations de la tradition. C'est à partir de l'idée d'espace libre que j'ai relevé ce défi. Et en l'acceptant, quand tu te trouves dans un espace dans lequel rien n'est organisé, il y a un moment où tu dois savoir où tu es. Tu peux être en train de flotter dans l'espace, dans l'univers, dans une galaxie, mais il faut quand même te dire : je suis où ? Comment je suis ? . Comment puis-je organiser les choses autour de moi ? Comment puis-je me mouvoir dans cet espace ? Puis j'ai taché de comprendre la réalité du continuum *rythmes-sons* d'Henry Cowell. Il ne l'avait pas nommé, il avait fait des parallèles entre les vitesses des durées, les vitesses métronomiques et les fréquences sonores. Puis il y eut Stockhausen qui a lui-même appliqué l'idée de Cowell avec une analyse intelligente certes, mais en ne faisant que la répéter. Il y a beaucoup d'idées chez Stockhausen qui proviennent de Cowell. Mais, dans le cas de l'idée de continuum, c'était d'abord admettre que la réalité physique est une chose et que nos idées sur cette réalité physique sont limitées par notre perception. Notre perception nous dit qu'il y a les rythmes et qu'il y a les sons mais en vérité c'est la même chose. C'est comme Einstein qui nous dit : “ le temps, l'espace, de quoi

parlez-vous ? C'est une unité : *l'espace-temps* ". Alors, je me suis rendu compte que si on acceptait cette réalité, il ne fallait plus parler de l'acoustique comme si on prenait une photo d'un son, mais qu'il fallait parler de la *chrono-acoustique* dans laquelle on admettait qu'une partie de la matière musicale est le rythme et que cette partie continuait dans le son par l'accélération. Si pour définir un son on dit qu'il y a la hauteur, la densité et le timbre, alors pourquoi ne pas considérer que cela existe aussi pour le rythme ? Dans le rythme, il y a aussi la durée, l'intensité de l'attaque et le contenu harmonique. C'était tellement évident que je me suis dit : " bon, je ne peux plus parler de son comme si c'était la matière de la musique, je dois parler d'une particule beaucoup plus élémentaire et beaucoup plus importante : le *rythmes-sons* ". C'est la fusion des composantes de fréquence d'amplitude et de contenu harmonique du rythme et du son qui est la vraie matière de la musique. Et ça je l'appelle *macro-timbre*. On s'est toujours demandé : qu'est-ce que c'est que le timbre ? Le timbre c'est une abstraction. On parle de contenu harmonique comme le nombre des harmoniques que contient la fondamentale. Ce n'est pas seulement ça, c'est toute une richesse, toute une réalité qui est là, et en plus de ça on peut parler aussi des trois dimensions physiques. C'est-à-dire : où est le son ? J'écoute le son. Derrière moi, il y a une pendule qui m'embête un peu qui fait " clic-clac " et à côté de moi j'ai Pierre, à ma gauche il y a Jean-Baptiste et c'est l'espace où se trouve les générateurs de sons qui font aussi partie de ce *macro-timbre*. Alors on peut parler d'une énorme quantité de composantes car c'est aussi la façon d'articuler les sons, parce qu'on articule un son avec une pression qui est minimale ou maximale, qui va nous amener vers la poudre du son qu'on appelle aujourd'hui la synthèse granulaire, dans laquelle on arrive à la distorsion totale. La matière c'est ça et moi je crois que c'est simplement la réalité. Je crois que les acousticiens ont vu un aspect de la question que les musiciens ont aussi pressenti. On dit toujours : " ah ! Les rythmes " mais les rythmes on ne les entend pas s'il n'y a pas le son. Et le contraire est aussi vrai : est-ce que l'on entend un son s'il n'a pas de durée ? Ce que l'on entend, c'est la fusion des rythmes et de sons.

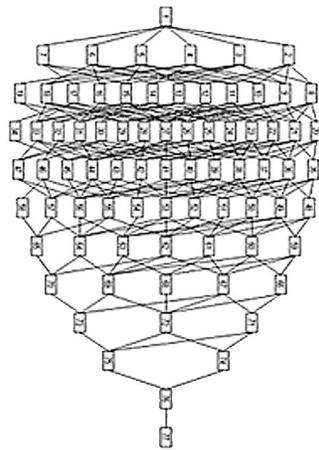
PC : et avant ? Quelle musique écrivais-tu ?

JE : J'étais quelqu'un de correct, de bien élevé, qui faisait partie du conservatoire et du courant musical européen. J'ai abandonné ce courant lorsque je me suis rendu compte que les musiques européennes et n'importe quelle musique de n'importe quelle tradition n'amenaient que vers un rite... et n'amenaient pas vers des choses plus profondes comme un archétype ou la rencontre avec les mythes. A un moment donné, j'ai eu une réflexion très forte, très douloureuse aussi pour accepter que j'avais tort de penser la musique sur des modèles européens qui ont été imposés dans l'ancienne colonie européenne qu'est le Mexique. Par ce biais, je continuais à coloniser la culture. J'étais un agent de cette colonie... En plus, je suis fils d'Espagnols, bien que différents de ceux qui ont été les destructeurs de la culture originelle du Mexique. En terminant *Canto Naciente*, - Chant naissant - j'ai obtenu un poste de professeur à l'université et lorsque l'on m'a demandé ce que je voulais y faire j'ai répondu : " L'histoire de la musique au Mexique et non pas l'histoire de la musique au Mexique ". C'est la musique provenant du Mexique qui m'intéressait. J'ai donc décidé d'entreprendre des recherches dans ce domaine en engageant une dizaine de spécialistes. J'étais responsable du projet d'une encyclopédie en dix volumes retraçant plusieurs périodes de la musique mexicaine : l'ère pré-hispanique, l'époque coloniale, le 19ème siècle, le nationalisme, la révolution et la période contemporaine. Je me suis rendu compte que, ce que l'on ignorait profondément, c'est ce qui s'était passé à l'époque où la culture mexicaine originelle était encore présente.

Dans la même période, je suis allé aux Etats-Unis comme compositeur invité et là bas les gringos

m'ont demandé de leur donner des cours sur la *Mexican Music*... Pour eux cela signifie la musique des Mariachis, la musique folklorique, métis... Je leur ai dit qu'ils étaient cinglés de me demander ça et que la seule chose que je pouvais partager culturellement avec eux c'était la musique indigène, Nancarrow, Cowell, des gens indépendants opposés à la culture moderne institutionnelle en Amérique. Je leur ai dit que, "chez nous, au Mexique, les Indiens ont été détournés de leur culture, ils ont été amenés au métissage, il y a très peu d'Indiens qui ont conservé leur culture originelle, et vous les Américains, vous pratiquez une forme de racisme différent de celui des Espagnols : vous isolez les Indiens dans des réserves ". J'ai donc commencé à travailler sur la musique antique des Indiens *hoppies* qui habitent dans ces réserves.

Il y a un rapport entre le langage et la musique, et c'est à travers ce rapport que j'ai pu trouver mes racines, elles sont très importantes pour moi. Si mes parents n'ont pas pu s'enraciner au Mexique par leur résistance à perdre leur propre mémoire, moi en tant que mexicain, la vraie culture c'était celle du Mexique. A ce moment-là je me suis mis face à ces racines que j'avais mise de côté et j'ai commencé à étudier de très près les *hoppies* mais aussi la musique des *Inuit*, mal nommés Esquimaux, ainsi que celle des *Chacos* d'Argentine. J'ai commencé à élaborer toute une interprétation sur les éléments qui sont similaires dans ces musiques... cela m'a mené, en parallèle à mes recherches scientifiques sur la *chrono-acoustique*, à considérer que les Indiens faisaient une musique monodique, avec un fort contenu harmonique et avec une fondamentale moins pure que dans la musique européenne. De plus, il n'y avait pas d'ordre de la division de la durée pythagoricienne comme le modèle grec mais un modèle qui était beaucoup plus proche de la nature : les durées changeaient comme changent les durées du son lorsque l'on agite un arbre. On crée des événements, non-aléatoires mais en les analysant, on se rend compte que les durées ne sont jamais identiques entre elles. Je me suis rendu compte que les Indiens avaient bien raison de ne considérer ni la synchronie, ni l'harmonie. Ces deux modèles rationnels ont été bâtis par les Européens pour réduire la réalité à des pratiques simplistes : le temps doit être synchronique. Ce n'est pas vrai ! Est-ce qu'il y a quelqu'un qui connaît une synchronie dans la vie, voir dans l'amour ? Il n'y en a pas, même dans l'écoute musicale, il n'y a rien de synchronique. Y a t-il une harmonie ? C'est quoi l'harmonie ? Qui a inventé ça ? C'est la pensée rationaliste du 18e siècle qui a voulu imposer cette idée de façon assez absolutiste en créant un modèle qui est encore vivant dans les conservatoires de Paris et de presque toute l'Europe, un modèle très simpliste, qui montre une vision très particulière de la réalité et qui s'éloigne énormément de la nature,... infiniment plus riche.



Même si j'ai perdu le rapport, la profonde affection avec la musique de mon passé, si j'ai perdu disons, l'avantage d'avoir un style, la facilité d'un système établi, la compagnie des collègues, d'un public, et si j'ai perdu toute l'expérience d'années, de décennies accumulées par d'autre bien supérieurs à moi, je me suis dit : “ Ça vaut la peine de rester tout seul et de faire un effort pour trouver qui je suis, en compagnie des autres ”. Ils vivent en ce monde d'une façon beaucoup plus simple... et c'est cela qui constitue le projet de ma musique.

JBf : C'est aussi pourquoi, désormais, tous tes titres de pièces sont en *Nahuatl* ⁶ ?

JE : ...Ou en *Zapotèque* ou d'autres langues originelles du Mexique. C'est une façon de rendre hommage à mes origines que j'avais appris à nier, disons,... par culture, car normalement *Los Indios* sont bien méprisés au Mexique. J'ai aussi fait une rencontre fondamentale dans ma vie avec un roman. Un des romans les plus importants du 20e siècle : *Pedro Paramo* de Juan Rulfo. En lisant ce livre, j'ai écrit toute une recherche sur la façon dont Rulfo a décrit le monde, ses personnages, les voix, par le son. J'ai donc écrit un livre qui s'appelle *Le son chez Rulfo*. C'est un texte d'analyse de sa littérature et en finissant ce livre je me suis dit que, derrière ce livre, il y avait le projet d'un opéra. J'ai commencé à écrire l'opéra *Pedro Paramo* qui est pour moi l'un des projets les plus attachants à mon pays, le plus attachant à la vie des Indiens, et aussi le plus attachant à la vie tout court. C'est un roman qui parle des morts, disons que c'est une parabole de la destruction de l'Amérique par l'Europe. C'est aussi une parabole de la descente de *Quetzalcoatl* - qui était un homme-Dieu chez les Aztèques - dans *l'infra-monde* pour chercher les os de ses ancêtres, pour fonder une nouvelle culture. C'est une recherche Orphique qui correspond au processus que personnellement je vis depuis que j'ai coupé mon lien avec la musique européenne. Dans *Miqi'nahual* - l'animal qui te protège dans la mort -, qui constitue l'une des parties de cet opéra, une contrebasse est couchée sur une table et elle est jouée avec deux archets : un archet qui tend l'autre qui fait sortir des sons ressemblants pour moi à des textures que j'entends dans la nature, dans les cactus, dans la terre, dans l'aridité, dans le désert et dans mon idée de la mort. C'est Stefano Scodanibbio, le contrebassiste italien qui joue ça et lorsque je lui ai expliqué qu'il y avait deux archets il m'a dit “ écoute, je suis un contrebassiste et pas un boucher ! ”. Il a énormément protesté, mais il a joué avec une maîtrise extraordinaire. En décembre 1992, il m'a dit “ Julio, tu dois retourner au conservatoire pour étudier, tu ne connais rien à la musique c'est affreux ce que tu as écrit là ! ”. Mais en 1995, il m'a dit “ Aaaah... je commence à apprécier ça un peu plus. ”. Alors j'apprécie qu'il apprécie...



- 1 Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu (Centre d'Etude de Mathématique et Automatique Musicale) développé par Iannis Xenakis (1922-2001). C'est le CCMIX (centre de création Musicale Iannis Xenakis) qui développe aujourd'hui une version informatique de la machine UPIC.
- 2 Nadia Boulanger (1887-1979), sœur de la compositrice Lili Boulanger, ne composera que peu d'œuvre. Elle sera le plus célèbre professeur de composition installée à Paris. Elle formera surtout de nombreux compositeurs américains.
- 3 Il était question de faire payer l'accès des étudiants aux études universitaires alors que jusqu'ici, celui-ci demeurait quasiment gratuit. Depuis les récentes élections et l'arrivée du P.A.N au pouvoir –le *Parti d'Action Nationale*, de droite libéraliste-, les choses ne sont pas près de s'arranger.
- 4 Henry Dixon Cowell (1897-1965) développa des modes de jeu et la polyrythmie (superposition rythmes différents) dans l'écriture instrumentale. Plusieurs de ses premières œuvres firent scandale.
- 5 Forme de synthèse qui se sert de fragments de son organisés aléatoirement en *nuage* pour former des textures sonores.
- 6 La langue vivante indigène la plus parlée au Mexique actuellement parmi les 53 langues utilisées à ce jour. Pour la société Mexicaine, métis à 80%, être traité d'indien est une insulte.