

Commande et créativité partagée : la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio

Commissioning and Shared Creativity: *The Sequenza XII* for Bassoon by Luciano Berio

Luis Velasco-Pufleau

Volume 26, Number 2, 2016

Commander une oeuvre : mécanismes et influences

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037301ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037301ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Velasco-Pufleau, L. (2016). Commande et créativité partagée : la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio. *Circuit*, 26(2), 29–37.
<https://doi.org/10.7202/1037301ar>

Article abstract

By determining the place, date, and framework for the premiere, the commission of a new work can give a concrete reality to the longstanding artistic work and intellectual collaboration between a composer and a performer. Such was the case for the *Sequenza XII* for bassoon by Luciano Berio (1925-2003), dedicated to the French bassoonist Pascal Gallois. Premiered at the Théâtre du Châtelet in Paris on 15 June 1995, this work is the fruit of a long process of technical and musical maturation which began in 1990, wherein the composer and the performer were caught up in a dynamic of shared creativity. Using archival documents and a series of interviews with Pascal Gallois, the aim of this article is to track the creation of this *Sequenza* in order to show how the official commission from the Ensemble intercontemporain materialized the artistic commitment between a virtuoso and a composer at the peak of his artistic career.

Commande et créativité partagée : la *Sequenza XII* pour basson de Luciano Berio

Luis Velasco-Puffleau

Dans la trajectoire artistique d'un compositeur, l'octroi d'une commande de la part de l'État ou d'une institution pour la création d'une œuvre nouvelle peut s'inscrire dans le début ou la continuation d'une collaboration artistique avec un interprète, un ensemble ou des artistes d'autres disciplines. En fonction du moment de sa vie professionnelle où la commande a lieu, elle peut se traduire par une amélioration de ses conditions de travail ou par une éventuelle reconnaissance publique de son œuvre. Elle peut signifier également la mise à disposition de ressources matérielles et humaines ainsi que l'accès à de nouveaux réseaux de coopération et de distribution¹. Dans la plupart des cas, la commande et les contraintes qui l'accompagnent ont un rôle indéniable dans le processus de création de l'œuvre – car comme l'affirme Noam Chomsky, « sans un système de contraintes formelles, il n'y a pas d'actes créatifs² ».

La commande peut aussi constituer la consolidation d'un travail artistique et d'une collaboration intellectuelle de plusieurs années entre le compositeur et l'interprète, le moment où l'œuvre se matérialise en vue de sa création. Tel est le cas du processus de composition de la *Sequenza XII* pour basson solo de Luciano Berio (1925-2003), dédiée au bassoniste français Pascal Gallois. Créée au Théâtre du Châtelet à Paris le 15 juin 1995, cette œuvre émerge lentement au cours d'un processus de maturation technique et musicale ayant commencé en 1990 – deux ans après la création de la *Sequenza XI* pour guitare seule –, où le compositeur et l'interprète s'entraînent mutuellement dans une dynamique de créativité partagée. S'appuyant sur des documents d'archives et sur une série d'entretiens avec Pascal Gallois, l'objectif de cet article est de retracer le processus de création de cette *Sequenza* afin de montrer de quelle

1. Selon la terminologie développée par Howard Becker dans ses travaux sur le travail artistique dans les mondes de l'art. Voir Becker, 2010.

2. Chomsky, [1970]2010, p. 14.

façon le moment de la commande officielle de la part de l'Ensemble inter-contemporain (EIC) concrétise l'engagement artistique entre un virtuose et un compositeur au sommet de son art. En effet, loin de constituer une simple formalité administrative avec un intérêt pécuniaire ou l'opportunité d'accéder à de nouvelles ressources, la commande est ici un événement symbolique qui consolide le processus de composition et d'écriture en donnant un lieu, une date et un cadre artistique pour la création de l'œuvre.

I

Soliste de l'EIC depuis 1981, Pascal Gallois rencontre Luciano Berio à Paris en décembre 1990, lorsque le compositeur italien assiste aux répétitions de son *Coro* (pour 40 voix et orchestre, 1974-1976) que l'EIC et les BBC Singers donnent en concert – sous la direction de Péter Eötvös – le 11 décembre 1990 au Théâtre des Champs-Élysées, dans le cadre de la 19^e édition du Festival d'Automne à Paris³. À cette occasion, Gallois échange avec Berio à propos de ses *Sequenze*, lui fait remarquer l'absence d'un répertoire contemporain d'œuvres pour basson solo et lui suggère la possibilité de composer une *Sequenza* pour cet instrument. Berio lui répond que, pour s'engager dans un tel projet, il lui faudrait approfondir ses connaissances sur l'histoire, l'évolution technique et la diversité des modes de jeux du basson, le travail rigoureux entre technique instrumentale et virtuosité étant l'un des éléments unificateurs de l'ensemble des *Sequenze*.

En effet, comme Berio l'affirme quelques années auparavant lors de ses entretiens avec Rossana Dalmonte : « la virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument, entre le matériau et la matière musicale⁴ ». Il est cependant conscient que le compositeur ne peut pas « changer les instruments, ni les détruire ou même les réinventer⁵ ». La transformation historique des instruments « n'est pas seulement liée à un conflit occasionnel entre idée et technique d'exécution, mais aussi à l'évolution de la structure économique et sociale du public⁶ » – par exemple, le développement des concerts publics dans les grandes villes européennes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, Berio est convaincu qu'il peut contribuer à transformer les instruments « en s'en servant et en essayant de comprendre, *post factum*, la nature complexe de ces transformations⁷ ».

Ainsi, à l'issue de cette première rencontre, Pascal Gallois lui propose d'entamer une collaboration dans le but d'explorer ensemble les possibilités techniques et musicales du basson. Il propose à Berio de se mettre à sa disposition pour lui envoyer à sa demande des esquisses et des enregistrements

3. Le programme du concert est disponible ici : <www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1990_MU_HU_PRG.pdf> (consulté le 4 avril 2016).

4. Berio, [1981]2010, p. 70.

5. *Ibid.*, p. 71.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

de nouvelles idées musicales ainsi que des études sur les principaux modes de jeu et innovations techniques du basson, auxquels il est confronté en tant que soliste de l'EIC. Berio le prend au mot et lui demande de lui écrire une sorte de petit traité de l'instrument, une étude des principaux effets et modes de jeu du basson, afin d'envisager la composition d'une nouvelle *Sequenza*⁸. C'est ainsi que commence une collaboration musicale où la créativité est partagée et interconnectée entre les deux acteurs, qui se prolongera jusqu'à la mort du compositeur en 2003.

II

Pascal Gallois travaille à l'écriture du traité demandé par Berio au cours des années 1991 et 1992. Il systématise de façon exhaustive les modes de jeu, écrit les différentes possibilités d'effets percussifs, classe les multiphoniques les plus stables, les sons harmoniques, les différentes formes de *vibrato*, *glissandi*, *tremoli*, ainsi que les procédés pour obtenir des quarts, huitièmes et seizièmes de ton. Parallèlement à l'écriture aussi exhaustive que possible de cette étude technique, il réalise à l'Ircam les enregistrements de chaque exemple musical afin de donner à Berio l'occasion d'entendre le résultat sonore. Le 5 décembre 1992, il envoie au compositeur une « [d]émo technique avec enregistrement sur les effets actuels du basson parfaitement contrôlables⁹ ». Dans la lettre qui accompagne cette étude, Gallois réitère à Berio sa demande d'une *Sequenza* pour basson et lui fait savoir qu'il a parlé du projet avec David Robertson, alors directeur musical de l'EIC, lequel y adhère totalement aussi bien de façon personnelle que comme responsable de la programmation de l'ensemble. Gallois précise que, en tant que soliste de l'EIC, ce serait pour lui un grand honneur d'avoir la possibilité de créer cette *Sequenza* à l'occasion des célébrations à Paris du 70^e anniversaire de Berio, « qui seront à n'en point douter un événement musical de première importance¹⁰ ». Enfin, il joint à sa lettre l'enregistrement de deux œuvres pour basson solo de son répertoire : *Hopi* (1985) du compositeur français Philippe Hersant et *Monodrame II* (1986) du compositeur franco-japonais Yoshihisa Taïra.

Enthousiasmé par le traité instrumental écrit par Gallois, Berio lui demande au début de 1993 deux études complémentaires afin d'explorer les registres extrêmes du basson : la première sur les possibilités des sauts de registre rapides en *staccato*, la seconde sur l'ensemble des *tremoli* de grand ambitus. Berio était particulièrement intéressé par le spectre harmonique qui résultait de l'alternance rapide entre deux notes situées dans les registres extrêmes du basson. Par le détournement des imperfections du son provo-

8. Ce mini traité deviendra 15 ans plus tard son traité *La technique du basson* (Kassel, Bärenreiter, 2009), destiné à l'usage des interprètes et des compositeurs.

9. Lettre de Pascal Gallois à Luciano Berio, datée du 5 décembre 1992 (archives personnelles de Pascal Gallois).

10. *Ibid.*

FIGURE 1 Luciano Berio, *Sequenza XII*, mes. 90-91 (*tremoli* de grand ambitus).

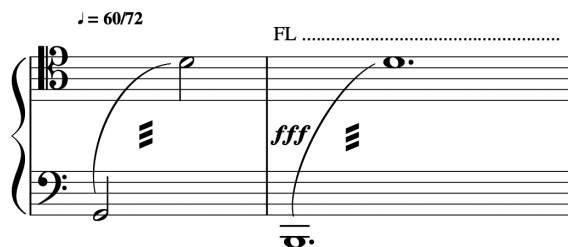
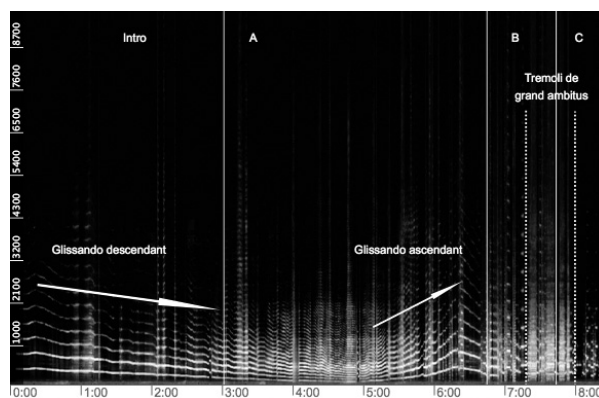


FIGURE 2 Luciano Berio, *Sequenza XII*. Sonagramme des premières 08:30: intro, A, B et début de C (long *glissando* et *tremoli* de grand ambitus).



quées par le passage rapide entre deux registres nécessitant des embouchures et des pressions d'air différentes, il souhaitait obtenir un foisonnement harmonique à partir du spectre de la note grave du *tremolo* afin de mettre en évidence l'ensemble des harmoniques du basson (voir figures 1 et 2).

Comme l'explique Gallois, cette particularité de *tremoli* de grand ambitus « permettait de faire une «synthèse» entre les registres très caractéristiques et hétérogènes du basson¹¹ ». Berio commence alors à imaginer les caractéristiques de sa nouvelle *Sequenza*, qui deviendra « une sorte de «méditation» sur le fait que le basson, plus peut-être que les autres instruments à vent, a une personnalité contrastée, surtout dans ses registres extrêmes¹² ». De même, il voulait certainement prolonger l'un des éléments unificateurs de l'ensemble de ses *Sequenze*, exception faite de la *Sequenza III* pour voix, à savoir « la volonté de préciser et de développer mélodiquement un discours essentiellement harmonique et de suggérer, dans le cas des instruments monodiques, une écoute de type polyphonique¹³ ».

11. Gallois, 2009, p. 67. Dans son traité pour basson, Gallois donne les noms de «*Glissando Berio*» et «*Tremolo Berio*» aux deux principales innovations techniques et musicales développées par le compositeur italien.

12. Notes du programme du concert du 15 juin 1995, Théâtre du Châtelet.

13. Berio, [1981]2010, p. 74.

III

Tandis que David Robertson rentre en contact avec Berio dans le but de formaliser la commande de l'EIC pour la création de la *Sequenza XII*, Pascal Gallois prépare et enregistre les études demandées puis les envoie au compositeur. Celui-ci lui répond avec une invitation à sa maison de Radicondoli en juillet 1993 afin de travailler ensemble les esquisses qu'il commence à préparer. Celle-ci sera la première de plus d'une dizaine de rencontres à Paris, à Vienne, à Salzbourg ou à Radicondoli, qui constituent autant de jalons d'un processus créatif où les propositions de l'interprète et du compositeur s'enchaînent et s'imbriquent, provoquant un foisonnement d'idées inédites qui dépassent de loin leurs attentes initiales concernant la nouvelle *Sequenza*¹⁴.

Lors de cette séance de travail initiale, Pascal Gallois se souvient des premières esquisses de la *Sequenza*, « très proches de l'écriture de la *Sequenza IX* pour clarinette¹⁵ », puis du moment où le compositeur lui demande de lui jouer ce qu'il avait dans son répertoire à cette époque-là :

Je lui ai donc joué *Monodrame II* de Yoshihisa Taïra, œuvre qui commence en imitant le chanteur du théâtre Nô avec des *glissandi* ascendants et descendants. Après avoir entendu la pièce, Berio était bouleversé. Il m'a dit : « On va oublier maintenant *Pierre et le Loup* et *Le Sacre*... Pouvez-vous faire un grand *glissando* en respiration circulaire pendant une quinzaine de minutes... ? »¹⁶

Berio s'intéresse immédiatement à deux éléments de la pièce de Taïra : la respiration circulaire et le *glissando*, qu'il va exploiter et approfondir de façon totalement nouvelle dans sa *Sequenza*, où le son est un continuum qui ne s'interrompt jamais (voir figure 2). Comme le souligne le compositeur lui-même, le développement musical de certains aspects techniques de l'instrument est une autre constante de l'ensemble de ses *Sequenze* :

Dans mes *Sequenze*, j'ai souvent cherché à approfondir certains aspects techniques spécifiques à l'instrument ; parfois j'ai également essayé de développer musicalement un commentaire entre le virtuose et son instrument, en dissociant les comportements pour les recomposer ensuite, transformés, en unités musicales¹⁷.

Pour Pascal Gallois, Berio voulait que la *Sequenza XII* « change l'histoire du basson¹⁸ ». De ce fait, le défi technique est important, car « la plupart des choses que Berio demandait n'existaient pas dans le répertoire du basson, il fallait donc imaginer de nouvelles solutions techniques pour réaliser ses idées musicales¹⁹ ». Le compositeur demande de l'interprète le déploiement de ses connaissances sur le répertoire et la technique du basson afin de trouver des solutions adaptées aux contraintes expressives de sa musique. Comme l'énonce David Osmond-Smith :

14. Il serait sans doute extrêmement intéressant de faire une étude comparative du processus de création de plusieurs *Sequenze* – ou de l'ensemble du cycle – à partir des conditions de créativité partagée déployées par le compositeur et chaque interprète. Par exemple, dans un article récent sur la genèse de la *Sequenza VII* (1969) pour hautbois (dédiée à Heinz Holliger), Nicolas Donin évoque un important engagement créatif lors des échanges épistolaires entre le compositeur et l'interprète, mais une seule séance d'expérimentation commune (Donin, 2015).

15. Entretien avec Pascal Gallois, le 22 janvier 2016 à Paris.

16. *Ibid.*

17. Berio, [1981]2010, p. 72.

18. Entretien avec Pascal Gallois, le 12 mars 2016 à Salzbourg.

19. Entretien avec Pascal Gallois, le 22 janvier 2016 à Paris.

[Sequenza XII] persuades into cohabitation the extraordinary 'extended' techniques developed by its dedicatee, Pascal Gallois—such as the immensely slow downward glissando, supported by circular breathing, that opens the work—and gestures from its traditional orchestral personae: the agile staccato bass, the lyrical tenor register, and so on. Technical innovation and encyclopaedic historical awareness mutually alienate one another²⁰.

20. Osmond-Smith, 2007, p. 4.

En effet, Berio s'intéresse aux moments de tension où « la nouveauté et la complexité de la pensée musicale [...] impliquent des changements dans le rapport à l'instrument, en imposant une solution technique inédite²¹ ». Ceci exige de l'interprète de « fonctionner à un niveau de virtuosité technique et intellectuelle extrêmement élevé²² », afin de trouver des solutions équilibrées entre l'idée musicale, l'expressivité et la technique instrumentale. Pour Berio, « le virtuose digne de ce nom est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique et de résoudre les tensions entre la créativité d'hier et celle d'aujourd'hui²³ ». Ses *Sequenze* ont été écrites pour ce type d'interprètes, « ceux dont la virtuosité est avant tout une virtuosité de conscience²⁴ ».

21. Berio, [1981]2010, p. 70.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 70-71.

24. *Ibid.*, p. 71.

IV

Durant l'année universitaire 1993-1994, Berio est invité à donner les *Charles Eliot Norton Lectures* à l'Université Harvard, série prestigieuse de six cours magistraux portant sur la poétique et la création artistique. Témoignage de l'importance que le compositeur italien accordait à ses *Sequenze* pour instrument seul, chaque séance est introduite et clôturée par l'écoute de l'une des œuvres du cycle. Ce rituel bien personnel est conçu par Berio comme des « *musical quotation marks intended to protect the audience from the inevitable incompleteness and factiousness of any discourse on music made by a musician*²⁵ ».

25. Berio, 2006, p. V.

C'est donc à sa maison de Cambridge (3 Kennedy Rd), dans le Massachusetts, que la lettre officielle de l'EIC pour la commande de la *Sequenza XII* est envoyée. Datée du 15 décembre 1993 et signée par le l'administrateur général de l'ensemble, Claude Le Cleach, la lettre établit que la création aura lieu le 15 juin 1995 au Théâtre du Châtelet à Paris, avec Pascal Gallois comme interprète. Elle stipule aussi que, afin que le « musicien puisse préparer l'œuvre dans les meilleures conditions possibles, le matériel devra nous parvenir, au plus tard, le 15 avril 1995²⁶ ». L'échelonnement de la rémunération indiqué à la fin du deuxième paragraphe de la lettre semble être calqué sur le schéma des commandes d'œuvres pour orchestre, où le matériel d'exécution n'équivalait pas à la partition: « Le montant de cette commande vous sera

26. Lettre de l'Ensemble intercontemporain à Luciano Berio, 15 décembre 1993.

versé comme suit : un tiers à la signature de ce contrat, un autre tiers à la réception de la partition et le solde au moment de la réception du matériel d'exécution²⁷ ».

Si la réception du « matériel d'exécution » est considérée par l'EIC comme le moment où le compositeur remplit sa part du contrat, c'est bien la date de la création qui fait office de début de l'existence de l'œuvre en ce qui concerne les droits d'exclusivité de l'ensemble sur celle-ci. Il est donc explicité que l'EIC

souhaite s'assurer pendant une durée d'un an à compter de la date de création de l'œuvre, l'exclusivité des reprises et, pendant une durée de deux ans à compter de la date de création de l'œuvre, l'exclusivité de l'enregistrement phonographique et audiovisuel²⁸.

Seule la première phrase de la lettre donne des renseignements concernant les caractéristiques de l'œuvre commandée, à savoir l'instrument – « la condition (ontologique) de la musique²⁹ », selon les mots de Bernard Sève – et le terme *Sequenza* : « Cher Luciano Berio, J'ai le plaisir de vous confirmer que l'Ensemble vous passe la commande d'une *Sequenza* pour basson³⁰ ». La tournure de cette phrase laisse entendre que les deux parties s'accordent sur la signification du mot *Sequenza*, qui est employé ici en tant que véritable genre musical – comme il serait envisageable de commander une « symphonie » ou un « concerto ». Il est fort possible que cette phrase ait inspiré à Berio une réplique avec une pointe d'ironie, échangée avec Pascal Gallois à plusieurs reprises lors des séances de travail, qui souligne en revanche le caractère exceptionnel de chaque *Sequenza* et la portée historique du travail réalisé avec l'instrumentiste concerné : « Cher Pascal, Il n'est pas possible de commander une *Sequenza* comme on commande une sonate de Saint-Saëns dans un magasin de musique³¹ ».

V

En fixant le lieu, la date et le cadre de la création, la commande va accélérer le processus d'écriture de la version définitive de l'œuvre. Berio rencontre à nouveau Pascal Gallois à Salzbourg au mois d'août 1994, à l'occasion des concerts de l'EIC au Festival de Salzbourg, et lui apporte une nouvelle (troisième) esquisse de la *Sequenza*. À cette occasion, le compositeur aurait déclaré au bassoniste : « J'ai rêvé de vous, de notre *Sequenza* et du Japon... Allez, mettons-nous au travail³² ». Quelques mois plus tard et après de nouvelles révisions, Berio donne à Paris en novembre 1994 une quatrième esquisse de la *Sequenza*, plus proche de la version définitive qui sera envoyée au bassoniste en janvier 1995.

27. Lettre de l'Ensemble intercontemporain à Luciano Berio, 15 décembre 1993.

28. *Ibid.*

29. Sève, 2013, p. 108.

30. *Ibid.*

31. Entretien avec Pascal Gallois, le 12 mars 2016 à Salzbourg.

32. *Ibid.*

33. [NDLR] À propos de *Dialogue de l'ombre double*, voir Akkermann dans ce numéro.

34. Gallois, s.d., en ligne. La durée de l'œuvre dans la version de Gallois enregistrée à la Deutsche Grammophon en 1998 est de 18:31.

35. Les rencontres entre Luciano Berio et Pascal Gallois continuent jusqu'à la mort du compositeur. En l'an 2000, Berio l'invite pour interpréter la *Sequenza XII* à l'Université de Bologne, à l'occasion d'une intervention du compositeur dans les cours de sémiotique d'Umberto Eco. Le 10 mars 2003, deux mois avant la mort de Berio, le compositeur et l'interprète se rencontrent pour la dernière fois à Rome, lorsque Gallois joue la *Sequenza XII* à l'Auditorium Parco della Musica.

Durant le processus de composition de la *Sequenza XII*, Berio, Gallois et Robertson réfléchissent au programme du concert – entièrement constitué d'œuvres de Berio – et à la mise en scène de la création. Ainsi, le concert commence avec la création de *Re-Call*, transcription pour ensemble de *Call* (pour quintette à vent, 1985), dédiée par Berio « à Pierre Boulez pour son 70^e anniversaire ». La dédicace de cette œuvre renvoie à la création dix ans plus tôt de *Dialogue pour l'ombre double* (pour clarinette et électronique), que Pierre Boulez avait dédiée « à Luciano Berio pour son 60^e anniversaire »³³ – et dont Pascal Gallois crée la version pour basson et électronique le 3 novembre 1995 à l'Espace de projection de l'Ircam. La *Sequenza XII* occupe la place centrale du concert, la mise en scène et les lumières ayant été conçues pour théâtraliser au maximum l'instrument et les gestes du soliste. Dans la deuxième partie du concert, l'EIC et les London Sinfonietta Voices, sous la direction de David Robertson, donnent une nouvelle fois *Coro* à Paris, œuvre qui avait marqué la rencontre entre Berio et Gallois cinq ans auparavant.

Le travail de collaboration entre Luciano Berio et Pascal Gallois autour de la *Sequenza XII* continue bien après la création de l'œuvre à Paris. Le compositeur et l'interprète considèrent la commande de l'EIC comme une étape dans le processus de composition de l'œuvre, mais leur engagement artistique va au-delà de la création publique de celle-ci. En 1996, Gallois interprète la *Sequenza* au Queen Elizabeth Hall à Londres et à La Scala de Milan. Berio est présent aux concerts et continue à faire de légères modifications dans la partition. Lors de la création allemande à Lübeck en 1997, Berio s'exclame :

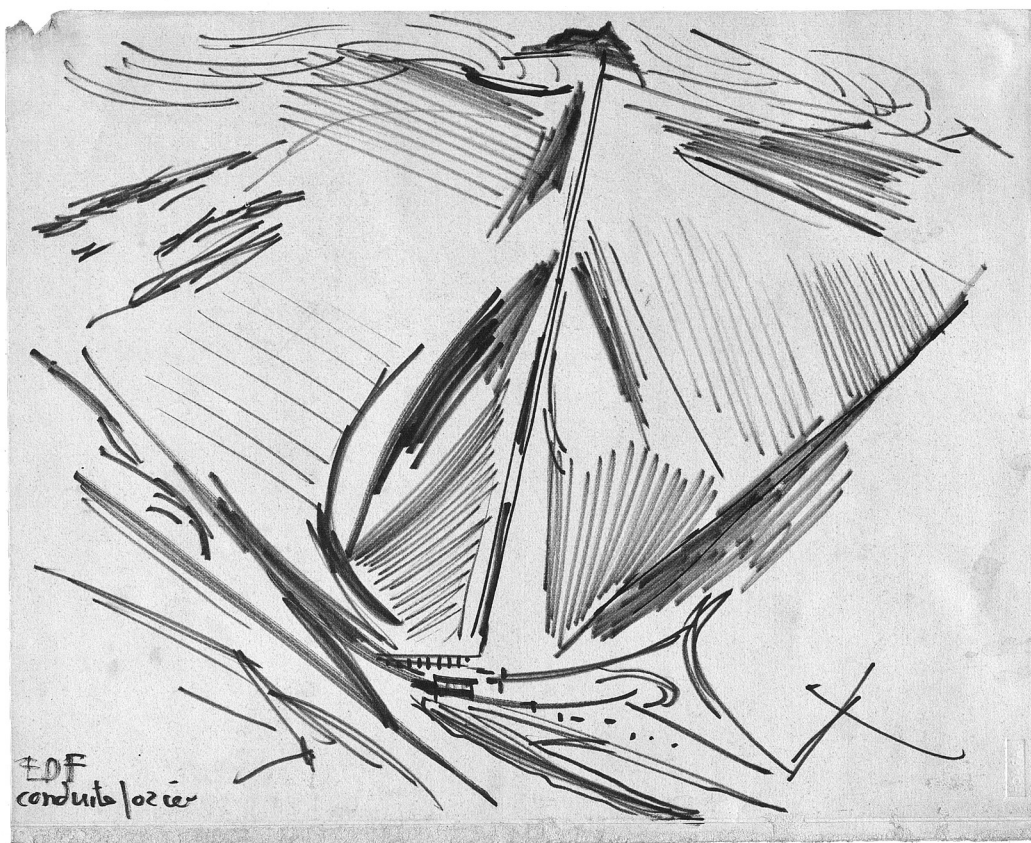
Pascal, c'est incroyable, j'ai regardé ma montre, votre interprétation a duré pratiquement 25 minutes, presque aussi longtemps qu'une symphonie de Haydn, alors que j'avais l'impression qu'elle avait duré cinq minutes. Nous avons trouvé quelque chose³⁴...

Mais c'est seulement en 1998, lors de l'enregistrement de la version définitive de la *Sequenza XII* à la Deutsche Grammophon et de sa parution chez Universal Edition, que Berio considère le travail accompli et la commande honorée³⁵.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER, Howard ([1982]2010), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BERIO, Luciano ([1981]2010), *Entretiens avec Rossana Dalmonte : écrits choisis*, Genève, Contrechamps.
- BERIO, Luciano (1998), *Sequenza XII* (pour basson), Vienna, Universal Edition (UE30264).
- BERIO, Luciano (1998), *Sequenzas*, Ensemble intercontemporain. Deutsche Grammophon 457 038-2.

- BERIO, Luciano (2006), *Remembering the Future*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- CHOMSKY, Noam ([1970]2010), « Langage et liberté », in *Raison et liberté: sur la nature humaine, l'éducation et le rôle des intellectuels*, Marseille, Agone, p. 3-30.
- DONIN, Nicolas (2015), « Engagements créatifs: Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois », *Genesis*, n° 41, p. 103-117.
- GALLOIS, Pascal (s.d.), « Il y a 10 ans Luciano Berio nous a quitté, il est toujours dans nos mémoires », <www.pascalgallois.com/news/LB_10_VF.html> (consulté le 6 avril 2016).
- GALLOIS, Pascal (2009), *La technique du basson*, Kassel, Bärenreiter.
- OSMOND-SMITH, David (2007), « Introduction », in Janet K. Halfyard (dir.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot, Ashgate, p. 1-8.
- SÈVE, Bernard (2013), *L'instrument de musique: une étude philosophique*, Paris, Seuil.



Reynold Arnaud, *Conduite forcée* (barrage de Serre-Ponçon, Électricité de France), 1957-1958. Dessin au feutre, 22,1 × 27,5 cm. Droits réservés.