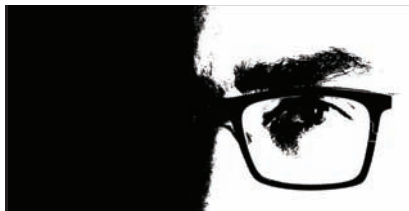


ÉCRITURES MUSICALES D'AUJOURD'HUI



Œuvres de

**Alireza
FARHANG**



**Patrick
MARCLAND**



**Antonin
SERVIÈRE**

Les musiciens de l'Ensemble *Inicia* !

Jean-Luc Menet (flûte basse), François Draux (clarinette), Alain Billard (clarinette basse),
Noé Nillni (trompette), Benny Sluchin (trombone), Stefanos Thomopoulos (piano),
Daniel Ciampolini (percussions), Benoit Maurin (percussions), Sona Khochafian (violin),
Laurent Camatte (alto), Pierre Strauch (violoncelle), Margot Cache (contrebasse).
Direction : Sébastien Boin, Fabrice Pierre

INICIA!
Ensemble



Écritures musicales d'aujourd'hui

Patrick Marcland (1944)

1. **Eclipsis** (2004)* Commande de l'Ensemble Intercontemporain 09:01

Antonin Servière (1977)

2. **Engrenage** (2021)** 08:39

Patrick Marcland

3. **Alto Solo 1** (1995-2021)*** 10:44

Alireza Farhang (1976)

Wis o Rāmīn (2019)**

4. I. "Nocturne" 06:19

5. II. "Éclipse" Commande de l'ensemble Hanatsu miroir 05:35

Antonin Servière

6. **Timing** - première partie (2017)** 13:34

Patrick Marcland

7. **Théorème**, d'après Pier Paolo Pasolini (2007-2021)**** 11:20

Ensemble INICIA !

Jean-Luc Menet (flûte basse), **François Draux** (clarinette)
Alain Billard (clarinette basse), **Noé Nillni** (trompette)
Benny Sluchin (trombone), **Stefanos Thomopoulos** (piano)
Daniel Ciampolini (percussions), **Benoit Maurin** (percussions)
Sona Khochafian (violon), **Laurent Camatte** (alto)
Pierre Strauch (violoncelle), **Margot Cache** (contrebasse)

Direction : **Sébastien Boin, Fabrice Pierre**

Remerciements à/Thanks to/Ringraziamenti:

Michel Pascal, Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice,
Camille Giuglaris

* Enregistrement réalisé au Conservatoire Claude Debussy, Paris, 15 juillet 2021
(prise de sons : Christophe Mazzella)

** Enregistrement réalisé au Cirm à Nice, 5-6 juillet 2021
(prise de sons : Camille Giuglaris)

*** Enregistrement réalisé à la Philharmonie de Paris, 22 janvier 2021
(Musicien metteur en ondes : Étienne Pipard)

**** Enregistrement réalisé au CRR de Nice, 20 janvier 2023
(prise de sons : Yannick Denizet)

Inicia ! est un collectif de trois compositeurs (Alireza Farhang, Antonin Servièrè, Patrick Marcland) créé en 2020, ayant pour ambition de faire rayonner la création musicale contemporaine dans la région de Nice. S'attachant à la participation de musiciens de renom, l'ensemble propose des concerts dans lesquels une attention particulière est portée à la scénographie, la mise en scène et la chorégraphie, dans une optique de transdisciplinarité et de dialogue entre les arts. Il a ainsi produit et interprété en 2021 les musiques du film chorégraphique en triptyque « Rituels » de Laurence Marthouret. L'ensemble Inicia ! a collaboré avec le CIRM (Centre National de Création Musicale de Nice, aujourd'hui disparu) et le collectif L'Entrepoint au Pôle de Cultures Contemporaines Le 109, situé à Nice.

Inicia ! is a collective of three composers (Alireza Farhang, Antonin Servièrè, and Patrick Marcland) founded in 2020, with the aim of promoting contemporary musical creation in the Nice region. Engaging renowned musicians, the ensemble presents concerts in which particular attention is paid to scenography, staging, and choreography, with a focus on transdisciplinarity and dialogue between art forms. In 2021, they produced and performed the music for Laurence Marthouret's triptych of choreographic works, "Rituals". The Inicia! ensemble has collaborated with the CIRM (National Center for Musical Creation in Nice, now extincted) and L'Entrepoint at the 109 Contemporary Culture Center, located in Nice.

Inicia ! è un collettivo di tre compositori (Alireza Farhang, Antonin Servièrè e Patrick Marcland) fondato nel 2020 con l'obiettivo di promuovere la creazione musicale contemporanea nella regione di Nizza. Coinvolgendo musicisti di fama, l'ensemble presenta concerti in cui particolare attenzione è rivolta alla scenografia, alla messa in scena e alla coreografia, con un focus sulla transdisciplinarietà e sul dialogo con altre forme d'arte. Nel 2021, hanno prodotto ed eseguito le musiche per il trittico di opere coreografiche di Laurence Marthouret, "Riti". L'ensemble Inicia! ha collaborato con il CIRM (Centro Nazionale per la Creazione Musicale di Nizza, ora scomparso) e con il collettivo L'Entrepoint presso il Centro di Cultura Contemporanea Le 109, situato a Nizza.



Laurent Camatte Photo: Frederic de Faverney





Patrick Marcland *Eclipsis* pour trompette et alto (2007). Commande de l'Ensemble Intercontemporain avec le soutien de la Sacem. Phénomène autant allégorique que scientifique à l'époque antique, jeu ou combat de dieux, présage, etc., l'éclipse est ici invoquée dans toutes ses acceptions, d'où la préférence du titre latin pour cette pièce où les deux protagonistes se livrent à un jeu de masque et d'illusion. L'un domine l'autre, alternativement, même lorsque le son de l'alto, dans la quête d'une égalité impossible, cherche à se fondre à celui de la trompette, dans une ambiguïté renforcée par l'apport de l'électronique. La sonorité particulière de l'alto a souvent pour moi une forme de parenté avec celle des cuivres. C'est pourquoi je l'ai associé ici à la trompette (avec sordines), dans une sorte d'errance nostalgique. Rien de narratif dans ce dialogue, mais plutôt la simple mise en oeuvre d'un antagonisme et d'une parenté qui en constituent la dynamique. La pièce est dédiée à Christophe Desjardins qui en fit la création au Centre Georges Pompidou en 2007 avec Jean-Jacques Gaudon à la trompette. Laurent Camatte et Noé Nillni l'ont interprétée en 2021 dans le film *Rituel* de Laurence Larthouret. P.M.

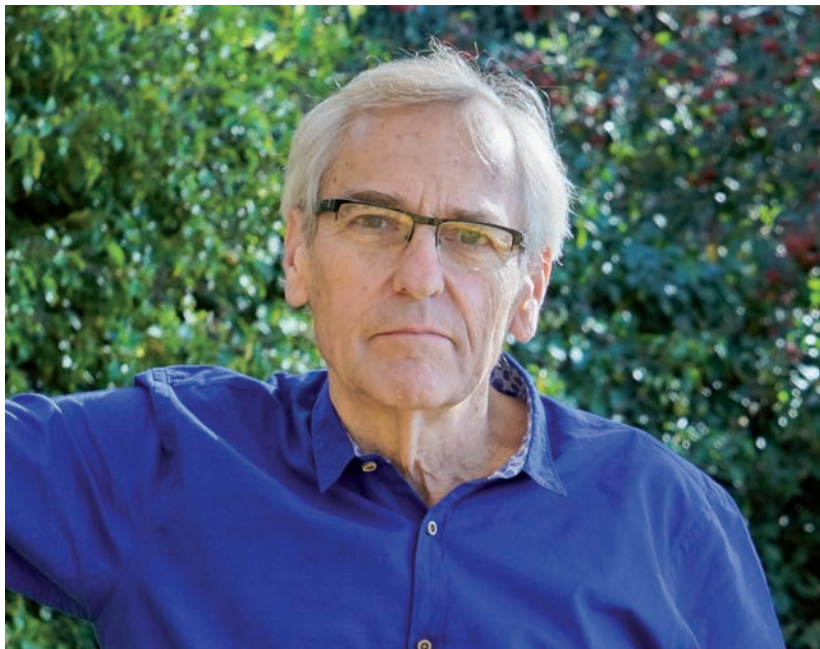
Patrick Marcland *Eclipsis* for Trumpet and Viola (2007) – Commissioned by the Ensemble Intercontemporain with the support of Sacem. A phenomenon as much allegorical as scientific in antiquity, a game or battle of the gods, an omen, etc., the eclipse is invoked here in all its meanings, hence the preference for the Latin title for this piece in which the two protagonists engage in a game of masks and illusion. One dominates the other, alternately, even when the sound of the viola, in the quest for an impossible equality, seeks to blend with that of the trumpet, in an ambiguity reinforced by the addition of electronics. The particular sound of the viola often has, for me, a certain kinship with that of brass instruments. This is why I have paired it here with the muted trumpet, in a kind of nostalgic wandering. There is nothing narrative in this dialogue, but rather the simple enactment of an antagonism and a kinship that constitute its dynamic. The piece is dedicated to Christophe Desjardins, who premiered it at the Centre Georges Pompidou in 2007 with Jean-Jacques Gaudon on trumpet. Laurent Camatte and Noé Nillni performed it in 2021 in Laurence Larthouret's film *Rituel*. P.M.

Patrick Marcland *Eclipsis* per tromba e viola (2007) – Commissionato dall'Ensemble Intercontemporain con il supporto di Sacem. Fenomeno tanto allegorico quanto scientifico nell'antichità, gioco o battaglia degli dei, presagio, ecc., l'eclissi è qui invocata in tutti i suoi significati, da qui la preferenza per il titolo latino di questo brano in cui i due protagonisti si impegnano in un gioco di maschere e illusioni. L'uno domina l'altro, alternativamente, anche quando il suono della viola, nella ricerca di un'impossibile uguaglianza, cerca di fondersi con quello della tromba, in un'ambiguità rafforzata dall'aggiunta dell'elettronica. Il suono particolare della viola ha spesso, per me, una certa parentela con quello degli ottoni. Per questo l'ho abbinato qui alla tromba con sordina, in una sorta di vagabondaggio nostalgico. Non c'è

nulla di narrativo in questo dialogo, ma piuttosto la semplice messa in scena di un antagonismo e di una parentela che ne costituiscono la dinamica. Il brano è dedicato a Christophe Desjardins, che lo presentò in anteprima al Centre Georges Pompidou nel 2007 con Jean-Jacques Gaudon alla tromba. Laurent Camatte e Noé Nillni lo hanno eseguito nel 2021 nel film Rituel di Laurence Larthouret. P.M.

Interprètes, musicians, musicisti:

Noé Nillni (trompette) & Laurent Camatte (alto), Patrick Marcland (électronique)



Patrick Marcland Photo: Tony Barth

Antonin Servière *Engrenage*

pour flûte basse, clarinette basse, saxophone baryton et percussion.

Cette oeuvre a été écrite pour une chorégraphie de la Compagnie /TranS/ Laurence Marthouret. Son inspiration est indissociable du cadre pour lequel elle a été prévue : d'anciens abattoirs, où le vivant devient mort, où les souffles sont coupés, les mouvements obstrués ; un rituel machinal, engrenage inéluctable dans lequel l'animal-marchandise est soumis à la loi du marché. Mais on peut y voir aussi une métaphore du seuil au-delà duquel une idéologie, toute bienveillante qu'elle soit, peut s'avérer discriminatoire et enclencher un processus dans lequel l'acte créateur finit par être annihilé. La musique se développe comme une déambulation imaginaire dans ces espaces mortuaires, ponctuée de violents rappels de l'horreur qui s'y trouvait. L'effectif choisi (trois instruments à vent graves, une percussion) répond ainsi à cet univers sordide et indifférencié : souffles, frottements, raclements, frappements. S'y ajoute une série d'ostinatos imbriqués, conduisant contre toute attente à une sorte de cavalcade, comme une course à la liberté.

Antonin Servière *Engrenage* (“Gear”)

for bass flute, bass clarinet, baritone saxophone and percussion.

This work was written for a choreography by Compagnie /TranS/ Laurence Marthouret. Its inspiration is inseparable from the setting for which it was conceived: former slaughterhouses, where the living become dead, where breaths are cut short, movements obstructed; a mechanical ritual, an inescapable mechanism in which the animal-commodity is subjected to the law of the market. But it can also be seen as a metaphor for the threshold beyond which an ideology, however well-intentioned, can prove discriminatory and trigger a process in which the creative act is ultimately annihilated. The music unfolds like an imaginary stroll through these mortuary spaces, punctuated by violent reminders of the horror that once resided there. The chosen ensemble (three low wind instruments, one percussion instrument) thus responds to this sordid and undifferentiated world: breaths, friction, scraping, striking. Added to this is a series of interwoven ostinatos, leading unexpectedly to a kind of cavalcade, like a race for freedom.

Antonin Servière *Engrenage* (“Ingranaggio”)

per flauto basso, clarinetto basso, sassofono baritono e percussioni.

Questo lavoro è stato scritto per una coreografia della Compagnie /TranS/ Laurence Marthouret. La sua ispirazione è inscindibile dall'ambiente per cui è stato concepito: ex mattatoi, dove i vivi diventano morti, dove i respiri vengono interrotti, i movimenti ostacolati; un rituale meccanico, un meccanismo ineluttabile in cui l'animale-merce è sottoposto alla legge del mercato. Ma può anche essere visto come



una metafora della soglia oltre la quale un'ideologia, per quanto ben intenzionata, può rivelarsi discriminatoria e innescare un processo in cui l'atto creativo viene infine annientato. La musica si dispiega come una passeggiata immaginaria attraverso questi spazi mortuari, punteggiata da violenti richiami all'orrore che un tempo vi risiedeva. L'ensemble scelto (tre strumenti a fiato gravi, uno strumento a percussione) risponde così a questo mondo sordido e indifferenziato: respiri, sfregamenti, raschiature, percosse. A questo si aggiunge una serie di ostinati intrecciati, che conducono inaspettatamente a una sorta di cavalcata, come una corsa per la libertà.

Musiciens/musicians/musicisti:

Jean-Luc Menet (flûte basse), Alain Billard (clarinette basse), Antonin Servièrre (saxophone baryton), Benoît Maurin (percussion).

Antonin Servièrre

Patrick Marcland ALTO-SOLO I, pour alto seul

La première partie de cette pièce a été écrite en 2007 pour l'altiste Christophe Desjardins (décédé en 2020) et devait initialement constituer la musique d'un film de court-métrage qui n'a finalement pas vu le jour. Le canevas formel, les rythmes et la dynamique sont issus du déroulement du film dont la musique suivait en quelque sorte les meandres et la dramaturgie. New York en était le sujet et le personnage principal et cette ville, qui se transforme sans cesse tout en restant la même, a je crois plus ou moins consciemment imprégné l'écriture. J'ai ensuite, à la demande de Laurent Camatte, écrit une deuxième partie -sorte de miroir augmenté et déformé de la première -pour une soirée d'hommage à Christophe Desjardins organisée par la Philharmonie de Paris en février 2021. L'oeuvre qui en résulte requiert une grande virtuosité, passant par des moments de violence et d'apparent chaos analogue à celui d'une grande métropole. P.M.

Patrick Marcland ALTO-SOLO I, for solo viola. The first part of this piece was written in 2007 for the violist Christophe Desjardins (deceased in 2020) and was initially intended as the music for a short film that was ultimately never made. The formal structure, rhythms, and dynamics are derived from the film's narrative, whose twists and turns and dramatic structure the music followed, in a way. New York was the subject and the main character, and this city, which is constantly transforming while remaining the same, I believe more or less consciously permeated the writing. I then, at Laurent Camatte's request, wrote a second part—a kind of augmented and distorted mirror of the first—for an evening of tribute to Christophe Desjardins organized by the Philharmonie de Paris in February 2021. The resulting work demands great virtuosity, passing through moments of violence and apparent chaos analogous to that of a major metropolis. P.M.

Patrick Marcland ALTO-SOLO I, per viola solista. La prima parte di questo brano è stata scritta nel 2007 per il violista Christophe Desjardins, scomparso nel 2020, ed era inizialmente concepita come musica per un cortometraggio che non è mai stato realizzato. La struttura formale, i ritmi e le dinamiche derivano dalla narrazione del film, di cui la musica ha in un certo senso seguito i colpi di scena e la struttura drammatica. New York era il soggetto e il personaggio principale, e questa città, in continua trasformazione pur rimanendo la stessa, credo abbia permeato più o meno consapevolmente la scrittura. Su richiesta di Laurent Camatte, ho poi scritto una seconda parte – una sorta di specchio aumentato e distorto della prima – per una serata in omaggio a Christophe Desjardins organizzata dalla Philharmonie de Paris nel febbraio 2021. L'opera che ne è risultata richiede grande virtuosismo, attraversando momenti di violenza e apparente caos analoghi a quelli di una grande metropoli. P.M.



Film Rituel (Laurence Marthouret) Photo: Frederic de Favorney

Alireza Farhang *Wīs o Rāmīn*

Inspirée de l'un des plus anciens récits d'amour de la tradition iranienne, transmis oralement en langue pahlavi avant d'être mis en poésie, *Wīs o Rāmīn* explore un univers où rites, émotions et mystères se mêlent. Ces deux mouvements, extraits d'une œuvre en trois volets, plongent l'auditeur dans un monde où les frontières entre mot, son et geste se dissolvent. La pièce s'appuie sur la présence physique et vocale des interprètes : leurs gestes, leurs souffles et quelques fragments murmurés du texte deviennent matière musicale. L'amour, la peur, le regret ou encore l'angoisse qui traversent les personnages du récit s'incarnent dans une écriture où chaque geste produit à la fois sa résonance sonore et son écho visuel. Composée originalement pour les musiciens de l'Ensemble HANATSU Miroir, la collaboration étroite avec les musiciens a permis d'explorer toute la richesse du trio : combinaison de sons purs, de bruits de souffle, de percussions à hauteurs déterminées ou indéterminées. Ainsi, *Wīs o Rāmīn* propose une expérience où le corps, la voix et l'instrument ne forment plus qu'un même langage poétique et sensible. A.F.

Alireza Farhang *Wīs o Rāmīn*

Inspired by one of the oldest love stories in Iranian tradition, transmitted orally in Pahlavi before being set to poetry, *Wīs o Rāmīn* explores a world where rituals, emotions, and mysteries intertwine. These two movements, excerpts from a three-part work, immerse the listener in a world where the boundaries between word, sound, and gesture dissolve. The piece relies on the physical and vocal presence of the performers: their gestures, their breaths, and a few whispered fragments of the text become musical material. The love, fear, regret, and anguish that permeate the characters of the story are embodied in a writing style where each gesture produces both its sonic resonance and its visual echo. Originally composed for the musicians of the HANATSU Miroir Ensemble, the close collaboration with the musicians allowed for the exploration of the trio's full richness: a combination of pure tones, breath sounds, and percussion at fixed or indeterminate pitches. Thus, *Wīs o Rāmīn* offers an experience where body, voice, and instrument become one single poetic and sensitive language. A.F.

Alireza Farhang *Wīs o Rāmīn*

Ispirato a una delle più antiche storie d'amore della tradizione iraniana, tramandata oralmente in lingua Pahlavi prima di essere tradotta in poesia, *Wīs o Rāmīn* esplora un mondo in cui rituali, emozioni e misteri si intrecciano. Questi due movimenti, estratti da un'opera in tre parti, immergono l'ascoltatore in un mondo in cui i confini tra parola, suono e gesto si dissolvono. Il brano si basa sulla presenza fisica e vocale degli interpreti: i loro gesti, i loro respiri e alcuni frammenti sussurrati del testo diventano materiale musicale. L'amore, la paura, il rimpianto e l'angoscia che permeano i personaggi della storia



Alireza Farhang

sono incarnati in uno stile di scrittura in cui ogni gesto produce sia la sua risonanza sonora che la sua eco visiva Originariamente composto per i musicisti dell'HANATSU Miroir Ensemble, la stretta collaborazione con i musicisti ha permesso di esplorare la piena ricchezza del trio: una combinazione di toni puri, suoni di respiro e percussioni ad altezza fissa o indeterminata. *Wis o Rāmīn* offre così un'esperienza in cui corpo, voce e strumento diventano un unico linguaggio poetico e sensibile. A.F.

Interprètes, musiciens, musicisti:

Jean-Luc Menet (flûte), Alain Billard (clarinette basse), Benoît Maurin (percussions)

Antonin Servière *Timing* (première partie), pour saxophone, percussion, piano et contrebasse (2017)
Timing est une oeuvre ayant comme point de départ une déconstruction des relations et des rôles habituellement dévolus aux instruments d'un quartet de Jazz traditionnel. Alors qu'ils sont d'ordinaire séparés et distincts les uns des autres dans leur fonction, ils sont ici tour à tour fusionnés, inversés, ou contrecarrés, en vue de créer une forme originale et dynamique. *Timing* est un pari structurel sur le temps long, impliquant un jeu d'alternances entre différentes sections en expansion, ayant valeur de "thèmes", solos, transitions ou développements. La pièce est en trois volets, pour une durée totale de 45 minutes dans sa version complète.

Antonin Servière *Timing* (first part), for saxophone, percussion, piano, and double bass (2017)

Timing is a work that begins with a deconstruction of the relationships and roles usually assigned to the instruments of a traditional jazz quartet. While they are ordinarily separate and distinct from one another in their function, here they are alternately fused, reversed, or countered, in order to create an original and dynamic form. *Timing* is a structural experiment in extended time, involving an interplay of alternations between different expanding sections, which function as "themes," solos, transitions, or developments. The piece is in three parts, for a total duration of 45 minutes in its complete version.

Antonin Servière *Timing* (prima parte), per sassofono, percussioni, pianoforte e contrabbasso (2017)

Timing è un'opera che inizia con una decostruzione delle relazioni e dei ruoli solitamente assegnati agli strumenti di un quartetto jazz tradizionale. Mentre solitamente sono separati e distinti l'uno dall'altro nella loro funzione, qui vengono alternativamente fusi, invertiti o contrapposti, al fine di creare una forma originale e dinamica. *Timing* è un esperimento strutturale di tempo esteso, che prevede un gioco di alternanze tra diverse sezioni in espansione, che funzionano come "temi", assoli, transizioni o sviluppi. Il brano è in tre parti, per una durata totale di 45 minuti nella sua versione completa.

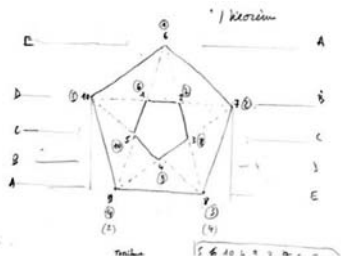
Interprètes, musiciens, musicisti:

Antonin Servière (saxophone alto), Daniel Ciampolini (percussion), Stefanos Thomopoulos (piano) Margot Cache (contrebasse).

Patrick Marcland *Théorème*, d'après Pier Paolo Pasolini

Le film de Pier Paolo Pasolini, comme son roman du même nom, s'inscrit dans la genèse du projet de cette pièce. Il n'était évidemment pas question de tenter une illustration musicale des situations ou personnages du film (ou du roman qui en est à l'origine); ni de sa signification symbolique voire mystique. C'est sa structure formelle particulière qui m'a intéressé. Il ne s'agit, ni dans le livre ni dans le film, d'une quelconque analyse psychologique, ni d'une peinture sociale, même si l'appartenance bourgeoise des protagonistes les caractérise. Ceux-ci sont autant d'unités formelles qui se focalisent à un moment sur la figure centrale d'une élément exogène qui, à la manière d'un jeu de quilles, bouleversera l'ordre dans lequel ils se meuvent et du coup leur relation au monde.

Le Théorème de Pasolini n'est pas, comme il le dit lui-même, un récit réaliste mais plutôt une parabole, un relevé quasi scientifique, plaçant les personnages comme des pions sur un échiquier, chacun doté d'une fonction dans une conception formelle. On peut y voir un pentagone dont les sommets equidistants (cf les cinq membres de la famille) vont se désorganiser par l'irruption et l'attraction d'un élément étranger à la structure. La pièce tourne donc autour du chiffre 5 et des caractéristiques mathématiques propres au pentagone régulier : il y a 5 séquences de durée égale, très caractérisées quant aux rythmes, aux proportions et à l'écriture en général. Le même chiffre 5 se retrouve à tous les niveaux du discours : le nombre d'instruments, les rythmes, les densités harmoniques et mélodiques, etc... Evidemment, rien n'est à démontrer ici. Le théorème en question (du grec *theorêma*, "objet digne d'étude") s'entend comme système déductif où un énoncé (musical en l'occurrence) engendre des conséquences logiques. Comme je le dis plus haut, la forme s'apparente à un pentagone régulier ; j'ai largement utilisé les propriétés, notamment la section dorée, inhérente à cette figure géométrique.



Quelques remarques supplémentaires sur la pièce :

Le film de Pasolini a fait l'objet de multiples interprétations et accusations d'obsénité, voire de pornographie. Ce dernier point semble aujourd'hui pour le moins saugrenu, tant les scènes de sexe sont froides, quasiment abstraites et dénuées de tout érotisme. Le amateurs du genre en sont pour leurs frais. En effet les 5 personnes séduites semblent

aller vers ce qui peut s'apparenter à un sacrifice inévitable, plutôt qu'à une scène d'amour. Ou alors, comme l'ont dit certains, un amour mystique. C'est là que le rôle de celui qui est désigné comme « l'hôte » prendrait son sens, puisque Pasolini lui-même, acculé par les demandes des journalistes à ce sujet, finit par lâcher (de guerre lasse?) : Dieu ! C'est la raison qui m'a conduit à ne considérer, sur le plan formel, que 5 personnages, les quatre membres de la famille et la domestique Emilie, qui vont se trouver radicalement transformés par cette initiation.

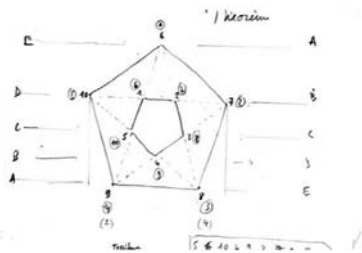
« L'hôte » (Dieu si l'on veut) est pour moi absent, irréel, comme une apparition qui ne serait visible que par ceux qui sont touchés -comme par une espèce de grâce ? -de même que le facteur-messager fantasque, sorte d'ange Gabriel chargé d'annoncer la venue et le départ de l'hôte. D'après Gilles Deleuze, « le théorème développe des rapports intérieurs de principes à conséquences ». C'est ce qui m'a guidé dans la composition de la pièce, même si je ne pouvais pas ignorer les autres aspects du film - idéologique, politique, spirituel, symbolique - qui font toute son ambiguïté mais n'ont aucune correspondance musicale et ne peuvent apparaître que de façon inconsciente dans l'écriture. Ce qui m'a donc animé dans cette dramaturgie, c'est l'abstraction, débarrassée de tous les autres aspects qui la composent, comme pour n'en garder que le squelette. Les rapports seuls entre les éléments m'ont servi pour élaborer la structure, le bâti, comme on dit en couture, sur laquelle la composition se construit. Le pentagone en est une illustration possible : égalité-équidistance entre les points, distribution équitable dans l'espace et le temps, proportions... Il y a cependant une donnée plus concrète, pour reprendre un terme de Pasolini lui-même, qui m'a en quelque sorte hanté au cours du travail, c'est la présence du désert au début et à la fin du film, comme si tout devait en procéder et fatalement y conduire. Le désert croît, comme dit Nietzsche, le lieu où l'on avance « tout en restant toujours au même point » selon Pasolini et qui procure « un profond sentiment de paix ». « Ainsi, quand le soleil renaissait en un point de l'horizon, que rien ne distinguait de tout le reste, tout à coup, comme si, en réalité, rien ne s'était passé, le désert était là, tout autour, avec le même profil et la même lumière que la veille, et avec cette ardeur terrible du soleil qui de nouveau s'identifiait avec le danger et avec la mort ». (Pasolini Théorème) Cette phrase pourrait figurer en exergue du cinquième et dernier mouvement où j'ai tenté l'immobilité, le temps suspendu. Il y a donc une dimension qu'on qualifiera de poétique, faite de mieux, qui s'insère entre l'oeuvre d'origine et sa paraphrase musicale qui, elle, se développe avec sa propre écriture et ses propres spécificités techniques et formelles. La musique n'exprime pour moi que l'indicible, l'irreprésentable. On pourrait dire qu'elle tente de révéler, avec ses propres moyens, la part d'ombre du film, ce qui ne se voit ni ne s'entend et qui ne peut se dire sauf à aussitôt s'évanouir, comme Euridice sous le regard d'Orphée. C'est peut-être justement ce que l'on entend par dimension poétique de l'oeuvre.

Pour dire les choses schématiquement :

Le 1er mouvement peut se caractériser par l'idée de perturbation. Un continuum de piano au cours duquel surgissent des interruptions subites et contrastantes. Le second par l'idée d'agitation. Un débit staccato très rapide partant d'une répétition quasi obsessionnelle, où viennent quelques tentatives échappatoires pour finalement renoncer. Le troisième présente, dans un calme apparent, de grands arpegges de piano fortissimo suivis de leur résonance, commentés à chaque fois de manière différente, par les autres instruments. On pourrait penser à un caractère d'attente. Dans le quatrième l'énergie domine. Le piano domine par une élocution très énergique dans une rythmique irrégulière parfois interrompue par de courtes ponctuations méditatives, qui nous conduit vers à un violent climax terminal. On revient au dernier mouvement vers un calme absolu, le désert. P.M.

Patrick Marcland Theorem, after Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini's film, like his novel of the same name, is part of the genesis of this piece. It was obviously not a question of attempting a musical illustration of the situations or characters in the film (or the novel on which it originated); nor of its symbolic or even mystical meaning. It is its particular formal structure that interested me. Neither the book nor the film offers any kind of psychological analysis, nor a social portrait, even though the protagonists are characterized by their bourgeois background. They are all formal units that, at a certain point, focus on the central figure of an exogenous element which, like a bowling ball, will disrupt the order in which they move and, consequently, their relationship to the world. Pasolini's Theorem is not, as he himself states, a realistic narrative but rather a parable, an almost scientific analysis, placing the characters like pawns on a chessboard, each endowed with a function within a formal framework. One can see in it a pentagon whose equidistant vertices (representing the five members of the family) will be disrupted by the irruption and attraction of an element foreign to the structure. The play thus revolves around the number 5 and the mathematical characteristics specific to the regular pentagon: there are 5 sequences of equal duration, highly characterized in terms of rhythm, proportion, and overall composition. The same number 5 recurs at every level of the narrative: the number of instruments, the rhythms, the harmonic and melodic densities, and so on. Obviously, nothing needs to be proven here. The theorem in question (from the Greek *theorêma*, "object worthy of study") is understood as a deductive system where a statement (musical in this case) generates logical consequences. As I mentioned earlier, the form resembles a regular pentagon; I made extensive use of the properties, particularly the golden section, inherent to this geometric figure.



A few additional comments on the piece:

Pasolini's film has been the subject of many interpretations and accusations of obscenity, even pornography. This last point seems absurd today to say the least, as the sex scenes are cold, almost abstract and devoid of any eroticism. Fans of the genre are at their expense. Indeed the 5 seduced people seem to go towards what can be likened to an inevitable sacrifice, rather than to a love scene. Or, as some have said, a mystical love. This is where the role of the one who is designated as "the host" would take on its meaning, since Pasolini himself, cornered by journalists' requests on this subject, ends up letting go (wearily?): God! This is the reason

that led me to consider, on the formal level, only 5 characters, the four members of the family and the servant Emilie, who will find themselves radically transformed by this initiation. "The host" (God if you will) is for me absent, unreal, like an apparition that would be visible only by those who are touched – like by a kind of grace? – as well as the whimsical postman-messenger, a sort of angel Gabriel responsible for announcing the arrival and departure of the guest. According to Gilles Deleuze, "the theorem develops internal relationships from principles to consequences". This is what guided me in the composition of the piece, even if I could not ignore the other aspects of the film -ideological, political, spiritual, symbolic -which make all its ambiguity but have no musical and can only appear unconsciously in writing. What therefore animated me in this dramaturgy was abstraction, stripped of all the other aspects that make it up, as if to keep only the skeleton. Only the relationships between the elements served me to develop the structure, the frame, as we say in sewing, on which the composition is built. The pentagon is a possible illustration of this: equality/equidistance between points, equitable distribution in space and time, proportions... There is, however, a more concrete fact, to use a term from Pasolini himself, which somehow haunted me during the work, it is the presence of the desert at the beginning and at the end of the film, as if everything had to proceed from it and inevitably lead to it. The desert grows, as Nietzsche says, the place where one advances "while always remaining at the same point" according to Pasolini and which provides "a deep feeling of peace". "Thus, when the sun was reborn at a point on the horizon, which nothing distinguished from all the rest, suddenly, as if, in reality, nothing had happened, the desert was there, all around, with the same profile and the same light as the day before, and with that terrible ardor of the sun which again identified itself with danger

and with death". This sentence could appear in the epigraph of the fifth and last movement where I tried immobility, suspended time (which is not well respected by the interpretation, too nervous at that time). There is therefore a dimension that we will qualify as poetic, for lack of anything better, which is inserted between the original work and its musical paraphrase which, for its part, develops with its own writing and its own technical and formal specificities. Music expresses for me only the unspeakable, the unrepresentable. One could say that she is trying to reveal, with her own means, the dark side of the film, what cannot be seen or heard and which cannot be said except to immediately vanish, like Euridice under the gaze of Orpheus. This is perhaps precisely what is meant by the poetic dimension of the work.

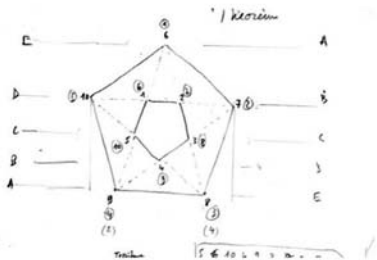
To put it schematically:

The 1st movement can be characterized by the idea of disturbance. A piano continuum during which sudden and contrasting interruptions arise. The second by the idea of agitation. A very fast staccato flow starting from an almost obsessive repetition, where come some escape attempts to finally give up. The third presents, in an apparent calm, great piano arpeggios fortissimo followed by their resonance, commented each time in a different way, by the other instruments. One could think of a waiting character. In the fourth energy dominates. The piano dominates with a very energetic elocution in an irregular rhythm sometimes interrupted by short meditative punctuations, which leads us to a violent terminal climax. We return to the last movement towards an absolute calm, the desert.

Patrick Marcland *Teorema*, da Pier Paolo Pasolini

Il film di Pier Paolo Pasolini, come il suo romanzo omonimo, è parte della genesi di quest'opera. Non si trattava ovviamente di tentare un'illustrazione musicale delle situazioni o dei personaggi del film (o del romanzo da cui trae origine); né del suo significato simbolico o addirittura mistico. È la sua particolare struttura formale che mi ha interessato. Né il libro né il film offrono alcun tipo di analisi psicologica, né un ritratto sociale, sebbene i protagonisti siano caratterizzati dal loro background borghese. Sono tutte unità formali che, a un certo punto, si concentrano sulla figura centrale di un elemento esogeno che, come una palla da bowling, sconvolgerà l'ordine in cui si muovono e, di conseguenza, il loro rapporto con il mondo. Il Teorema di Pasolini non è, come lui stesso afferma, una narrazione realistica, ma piuttosto una parabola, un'analisi quasi scientifica, che colloca i personaggi come pedine su una scacchiera, ciascuna dotata di una funzione all'interno di un quadro formale. In esso si può vedere un pentagono i cui vertici equidistanti (che rappresentano i cinque membri della famiglia) saranno sconvolti dall'irruzione e dall'attrazione di un elemento estraneo alla struttura. L'opera ruota quindi attorno al numero 5 e alle caratteristiche matematiche specifiche del pentagono regolare: ci sono 5 sequenze di uguale

durata, altamente caratterizzate in termini di ritmo, proporzione e composizione complessiva. Lo stesso numero 5 ricorre a ogni livello della narrazione: il numero degli strumenti, i ritmi, le densità armoniche e melodiche, e così via. Ovviamente, non c'è nulla da dimostrare qui. Il teorema in questione (dal greco *theorêma*, "oggetto degno di studio") è inteso come un sistema deduttivo in cui un'affermazione (musicale in questo caso) genera conseguenze logiche. Come ho accennato in precedenza, la forma ricorda un pentagono regolare; ho fatto ampio uso delle proprietà, in particolare della sezione aurea, inerenti a questa figura geometrica.



Qualche osservazione aggiuntiva sull'opera:

Il film di Pasolini è stato oggetto di numerose interpretazioni e accuse di oscenità, persino di pornografia. Quest'ultimo punto appare oggi piuttosto assurdo, data la freddezza, quasi l'astrazione e la totale assenza di erotismo delle scene di sesso. Gli amanti del genere rimarranno delusi. In effetti, i cinque individui sedotti sembrano avviarsi verso quello che potrebbe essere considerato un sacrificio inevitabile, piuttosto che una

scena d'amore. O forse, come alcuni hanno suggerito, un amore mistico. È qui che il ruolo di colui che è designato come "ospite" assume il suo pieno significato, poiché lo stesso Pasolini, messo alle strette dalle domande dei giornalisti sull'argomento, alla fine esclama (forse per pura stanchezza?): Dio! Per questo ho scelto di considerare, formalmente, solo cinque personaggi: i quattro membri della famiglia e la domestica Emilie, che sarà radicalmente trasformata da questa iniziazione. "L'ospite" (Dio, se vogliamo) è, per me, assente, irreali, come un'apparizione visibile solo a chi ne è toccato – come per una sorta di grazia? – proprio come il postino-messaggero capriccioso, una sorta di angelo Gabriele incaricato di annunciare l'arrivo e la partenza dell'ospite. Secondo Gilles Deleuze, "il teorema sviluppa relazioni interne tra principi e conseguenze". Questo è ciò che mi ha guidato nella composizione del pezzo, pur non potendo ignorare gli altri aspetti del film – ideologici, politici, spirituali, simbolici – che ne costituiscono l'ambiguità ma non hanno una controparte musicale e possono emergere solo inconsciamente nella scrittura. Ciò che mi ha guidato in questa drammaturgia, quindi, è stata l'astrazione, spogliata di tutte le sue altre componenti, come per conservarne solo l'ossatura. Le relazioni tra gli elementi sono servite da sole a sviluppare la struttura, l'impalcatura, come si dice nel cucito, su cui si costruisce la composizione. Il pentagono ne è una possibile illustrazione: uguaglianza ed equidistanza

tra i punti, equa distribuzione nello spazio e nel tempo, proporzioni... Tuttavia, c'è un elemento più concreto, per usare un termine di Pasolini, che mi ha ossessionato durante tutto il processo: la presenza del deserto all'inizio e alla fine del film, come se tutto dovesse procedere da esso e inevitabilmente condurre a esso. Il deserto cresce, come diceva Nietzsche, nel luogo dove si avanza "restando sempre allo stesso punto", secondo Pasolini, e che fornisce "una profonda sensazione di pace". "Così, quando il sole rinasceva in un punto dell'orizzonte, indistinguibile da tutto il resto, all'improvviso, come se in realtà nulla fosse accaduto, il deserto era lì, tutt'intorno, con lo stesso profilo e la stessa luce del giorno prima, e con quel terribile ardore del sole che ancora una volta si identificava con il pericolo e con la morte." (Pasolini) Questa frase potrebbe fungere da epigrafe al quinto e ultimo movimento, dove ho tentato la quiete, il tempo sospeso. C'è quindi una dimensione, che potremmo definire poetica in mancanza di un termine migliore, che si interpone tra l'opera originale e la sua parafrasi musicale, che si sviluppa con un suo stile distintivo e con le sue specificità tecniche e formali. Per me, la musica esprime solo l'ineffabile, l'irrappresentabile. Si potrebbe dire che tenta di rivelare, con i propri mezzi, il lato oscuro del film, ciò che non si vede né si sente e di cui non si può parlare senza svanire immediatamente, come Euridice sotto lo sguardo di Orfeo. Forse è proprio questo che si intende per dimensione poetica dell'opera.

Per dirla schematicamente:

Il primo movimento può essere caratterizzato dall'idea di interruzione. Un brano pianistico continuo durante il quale si verificano interruzioni improvvise e contrastanti. Il secondo movimento è caratterizzato da un senso di agitazione. Un flusso staccato molto rapido inizia con una ripetizione quasi ossessiva, punteggiata da alcuni tentativi di fuga, per poi arrendersi definitivamente. Il terzo movimento presenta, in apparente calma, ampi arpeggi di pianoforte in fortissimo seguiti dalla loro risonanza, ogni volta commentati in modo diverso dagli altri strumenti. Si potrebbe pensare a un senso di anticipazione. Nel quarto movimento, l'energia domina. Il pianoforte domina con un'articolazione molto energica in un ritmo irregolare, a volte interrotto da brevi punteggiature meditative, che ci conduce a un violento climax finale. Nell'ultimo movimento torniamo alla calma assoluta, al deserto. P.M

Patrick Marcland est né à Paris et réside à Nice. Il a étudié la composition avec Max Deutsch (disciple de Schönberg) et Claude Ballif et a reçu le Prix George Enesco de la SACEM. Ses œuvres ont été commandées et interprétées par de nombreux orchestres, ensembles et solistes dans plusieurs pays d'Europe, ainsi qu'aux Etats-Unis, en Amérique latine et au Japon. A l'invitation de Pierre Boulez, il a composé de nombreuses pièces pour l'Ensemble Intercontemporain et l'IRCAM.

Il a également écrit plusieurs partitions originales pour des chorégraphes contemporains, tels qu'Odile Duboc, Nadine Henu, Susan Buirge et Laurence Marthouret, faisant généralement intervenir des musiciens ou des chanteurs (et des dispositifs électroniques) sur scène. Il a fondé en 2020, avec les compositeurs Antonin Servièrre et Alireza Farhang, l'Ensemble Inicial, basé à Nice et dédié à la musique contemporaine. Un CD monographique, intitulé « 8 SOLOS », est paru en février 2012 chez Sismal Records, avec la participation de solistes de l'Ensemble Intercontemporain et, en février 2026 chez Stradivarius, le CD de l'oeuvre "L'infinito, un prestito a G. Leopardi".

Patrick Marcland was born in Paris and resides in Nice. He studied composition with Max Deutsch (a disciple of Schönberg) and Claude Ballif and received the George Enesco Prize from SACEM. His works were commissioned and performed by various orchestras, ensembles and soloists in many countries of Europe, as well as in United States, Latin America and Japan. At the invitation of Pierre Boulez, he wrote numerous pieces for the Ensemble Intercontemporain and IRCAM. He also wrote several original scores (often with) for contemporary choreographers, most of the time implying musicians or singers (and electronics) present on stage, such as Odile Duboc, Nadine Henu, Susan Buirge and Laurence Marthouret. In 2020, he co-founded Ensemble Inicial, based in Nice, with two other composers, dedicated to contemporary music. A monographic CD record has been issued in february 2012, entitled "8 SOLOS", on label Sismal Records, involving soloists from the Ensemble Intercontemporain and, in February 2026 from Stradivarius, the CD of the opera "L'infinito, un prestito a G. Leopardi".

Nato a Parigi e residente a Nizza, Patrick Marcland ha studiato composizione con Max Deutsch (discepolo di Schönberg) e Claude Ballif e ricevette il Premio George Enesco dalla SACEM. Le sue opere sono state commissionate ed eseguite da diverse orchestre, ensemble e solisti in molti paesi d'Europa, così come negli Stati Uniti, in America Latina e in Giappone. Su invito di Pierre Boulez, ha scritto numerosi pezzi per l'Ensemble Intercontemporain e l'IRCAM. Ha anche scritto diverse partiture originali (spesso con) per coreografi contemporanei, il più delle volte coinvolgendo musicisti o cantanti (e componenti elettronici) presenti sul palco, come Odile Duboc, Nadine Henu, Susan Buirge e Laurence Marthouret. Nel 2019, ha co-fondato l'Ensemble Inicial, con sede a Nizza, con altri due compositori, dedicato alla musica contemporanea. Nel febbraio 2012 è stato pubblicato un CD monografico intitolato "8 SOLOS", per l'etichetta Sismal Records, con la partecipazione dei solisti dell'Ensemble Intercontemporain e, nel febbraio 2026 Stradivarius ha pubblicato il CD dell'opera "L'infinito, un omaggio a G. Leopardi".

Antonin Servièrè est compositeur, musicien et enseignant. Parallèlement à des études supérieures de saxophone (Premier Prix du CNSM de Paris en 2004, Certificat d'Aptitude en 2005), il étudie l'orchestration avec Alain Louvier de 2001 à 2003 puis la composition avec Philippe Leroux de 2004 à 2006. Il poursuit ensuite son parcours à la Haute École de Musique (HEM) de Genève avec Michael Jarrell, Luis Naon et Eric Daubresse pour l'informatique musicale de 2007 à 2010, avant de recevoir les conseils de plusieurs compositeurs de renom au cours d'académies dédiées. Sensible à l'Histoire et au discours sur la musique, Antonin Servièrè suit un cursus universitaire complet en musicologie (Licence, Master, Doctorat). Professeur agrégé de l'Université, il est l'auteur d'une thèse de doctorat consacrée à l'œuvre symphonique de Jean Sibelius et s'intéresse à la dimension narrative et rhétorique de la musique. Il mène à présent une double activité de compositeur et de musicien. Ses œuvres ont été jouées en France (Orchestre National de Lorraine), au Canada (Nouvel Ensemble Moderne, Montréal), en Finlande (Uusinta Ensemble, Zagros ensemble), en Suisse (Contrechamps, Genève, Proton Bern) et en Italie, où Antonin Servièrè a été finaliste du concours « Italia 150 » (Matera), de la fondation San Fedele à Milan (2010-2013) ou, plus récemment, de l'Exposition Universelle (Expo Milano 2015). Son catalogue comprend désormais une trentaine d'œuvres parmi lesquelles de nombreuses pièces pour divers ensemble instrumentaux, une oeuvre pour orchestre, pour bande électroacoustique, ainsi qu'un opéra de chambre. Antonin Servièrè vit à Nice, où il partage son temps entre composition, concerts et enseignement.

Antonin Servièrè is a composer, musician, and teacher. Alongside his advanced studies in saxophone (First Prize from the Paris Conservatory in 2004, Certificate of Aptitude in 2005), he studied orchestration with Alain Louvier from 2001 to 2003 and then composition with Philippe Leroux from 2004 to 2006. He then continued his studies at the Geneva University of Music (HEM) with Michael Jarrell, Luis Naon, and Eric Daubresse in computer music from 2007 to 2010, before receiving guidance from several renowned composers at dedicated academies. With a keen interest in the history and discourse surrounding music, Antonin Servièrè completed a full university degree in musicology (Bachelor's, Master's, and Doctorate). An associate professor at the University, he is the author of a doctoral thesis on the symphonic works of Jean Sibelius and is interested in the narrative and rhetorical dimensions of music. He currently pursues a dual career as a composer and musician. His works have been performed in France (Orchestre National de Lorraine), Canada (Nouvel Ensemble Moderne, Montreal), Finland (Uusinta Ensemble, Zagros Ensemble), Switzerland (Contrechamps, Geneva, Proton Bern), and Italy, where Antonin Servièrè was a finalist in the "Italia 150" competition (Matera), the San Fedele Foundation competition in Milan (2010-2013), and, more recently, the Universal Exposition (Expo Milano 2015). His catalogue now includes some thirty works, among them numerous pieces for various instrumental ensembles, a work for orchestra, a work for electroacoustic tape, and a chamber opera. Antonin Servièrè lives in Nice, where he divides his time between composing, concerts and teaching.

Antonin Servièrè è compositore, musicista e insegnante. Parallelamente agli studi avanzati di sassofono (Primo Premio al Conservatorio di Parigi nel 2004, Attestato di Attitudine nel 2005), ha studiato orchestrazione con Alain Louvier dal 2001 al 2003 e composizione con Philippe Leroux dal 2004 al 2006. Ha poi proseguito gli studi di musica elettronica presso l'Università di Musica di Ginevra (HEM) con Michael Jarrell, Luis Naon ed Eric Daubresse dal 2007 al 2010, prima di essere seguito da diversi compositori di fama internazionale in accademie specializzate. Appassionato di storia e dibattito musicale, Antonin Servièrè ha conseguito una laurea triennale, una laurea magistrale e un dottorato in musicologia. Professore associato presso l'Università, è autore di una tesi di dottorato sulle opere sinfoniche di Jean Sibelius e si interessa alle dimensioni narrative e retoriche della musica. Attualmente, Antonin Servièrè svolge una doppia carriera come compositore e musicista. Le sue opere sono state eseguite in Francia (Orchestre National de Lorraine), Canada (Nouvel Ensemble Moderne, Montréal), Finlandia (Uusinta Ensemble, Zagros Ensemble), Svizzera (Contrechamps, Ginevra, Proton Bern) e Italia, dove è stato finalista al concorso "Italia 150" (Matera), al concorso della Fondazione San Fedele di Milano (2010-2013) e, più recentemente, all'Esposizione Universale (Expo Milano 2015). Il suo catalogo comprende una trentina di opere, tra cui numerosi brani per diverse formazioni strumentali, un'opera per orchestra, un'opera per nastro elettroacustico e un'opera da camera. Antonin Servièrè vive a Nizza, dove divide il suo tempo tra la composizione, i concerti e l'insegnamento.

Alireza Farhang, après avoir entamé ses premières leçons de musique aux côtés de son père, Alireza Farhang poursuit des études de piano et fréquente l'université de Téhéran qui lui assure une formation en composition avec Alireza Machayekhi. En 2002 il choisit d'approfondir ses études auprès de Michel Merlet à l'École normale de musique de Paris et il obtient ses diplômes supérieurs en composition et en orchestration. En 2004 Alireza débute le cursus de composition auprès d'Ivan Fedele au CNR de Strasbourg. Alireza a également l'occasion de travailler avec plusieurs compositeurs renommés. Il suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM dans le cadre du programme européen ECMCT à Paris et à Berlin. Il est titulaire d'un doctorat obtenu à l'Université Côte d'Azur", l'Université d'Anvers et le CIRM (Nice), sous la direction de François Paris, Jean-François Trubert et Kurt Vanhoutte. Sa musique est jouée par des ensembles de renom dans de nombreux pays.

After beginning his musical studies with his father, Alireza Farhang pursued piano studies and attended the University of Tehran, where he received composition training from Alireza Machayekhi. In 2002, he chose to further his studies with Michel Merlet at the École Normale de Musique de Paris, earning advanced degrees in composition and orchestration. In 2004, Alireza began his composition studies with Ivan Fedele at the Strasbourg Conservatory (CNR). Alireza has also had the opportunity to work with several renowned

composers. He completed the composition and computer music program at IRCAM as part of the European ECMCT program in Paris and Berlin. He holds a doctorate obtained from the University of Côte d'Azur, the University of Antwerp, and the CIRM (Nice), under the supervision of François Paris, Jean-François Trubert, and Kurt Vanhoutte. His music is performed by renowned ensembles in numerous countries.

Dopo aver iniziato gli studi musicali con il padre, Alireza Farhang ha proseguito gli studi di pianoforte e ha frequentato l'Università di Teheran, dove ha ricevuto una formazione in composizione da Alireza Machayekhi. Nel 2002, ha scelto di proseguire gli studi con Michel Merlet presso l'École Normale de Musique di Parigi, conseguendo la laurea specialistica in composizione e orchestrazione. Nel 2004, Alireza ha iniziato gli studi di composizione con Ivan Fedele al Conservatorio di Strasburgo (CNR). Alireza ha anche avuto l'opportunità di lavorare con diversi compositori di fama. Ha completato il programma di composizione e computer music presso l'IRCAM nell'ambito del programma europeo ECMCT a Parigi e Berlino. Ha conseguito un dottorato presso l'Università della Costa Azzurra, l'Università di Anversa e il CIRM (Nizza), sotto la supervisione di François Paris, Jean-François Trubert e Kurt Vanhoutte. La sua musica è eseguita da rinomati ensemble in numerosi paesi.

