

Article

« Vue sur l'atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de *Quaderno di Strada* et *Da Gelo a Gelo*)* »

Gianfranco Vinay

Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n° 1, 2008, p. 15-20.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/017903ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Enquête I : vues sur ateliers

VUE SUR L'ATELIER DE SALVATORE SCIARRINO (à partir de *Quaderno di Strada* et *Da Gelo a Gelo*)*

GIANFRANCO VINAY

Salvatore Sciarrino a toujours sur lui un cahier qu'il remplit d'annotations, de réflexions, de citations recueillies un peu partout, d'esquisses musicales, de textes en cours d'élaboration, de dessins, de titres d'œuvres futures. Un examen de ces cahiers est important non seulement pour une analyse génétique de ses œuvres, mais aussi pour un approfondissement de la « poïétique » du compositeur. Ses cahiers ne sont pas simplement des carnets d'esquisses où le compositeur fixerait des fragments musicaux qui seraient ensuite développés, transformés ou rejetés, mais plutôt des réservoirs d'images de différentes natures et origines (visuelle, littéraire, sonore, etc) lesquelles, au moment donné, peuvent

interagir et aboutir ainsi à des projets créatifs de plus en plus précis et définis.

L'élément fondamental de la création musicale sciarrinienne n'est pas le motif, le thème, la structure ou l'agrégat sonore, mais la figure sonore : à savoir, un personnage sonore doué d'un caractère musical et expressif spécifique, identifiable soit à l'écoute, soit à la lecture d'une partition ou d'autres formes de représentation graphique. Par conséquent, la stratégie compositionnelle, l'articulation de la forme, est la mise en place de principes aptes à dramatiser l'agencement, la combinaison et la mise en résonance de ces figures dans l'espace sonore. Même dans le cas de la musique instrumentale, il s'agit plus d'une dramaturgie sonore que d'une composition au sens du développement d'un « matériau ».

Cette prémisse est nécessaire afin de pouvoir comprendre une procédure typique et spécifique du compositeur. Après l'ébauche de quelques figures et le choix de la dramaturgie musicale la plus adéquate, un

moment fondamental est celui de la rédaction d'un diagramme articulant les figures sonores au long de la trajectoire de l'œuvre. Dans les diagrammes, les mouvements mélodiques et dynamiques des figures sont séparés de l'indication précise des hauteurs, éventuellement fixées dans des portées tracées sous les figures. La séparation et la reconstitution des paramètres sonores et le dessin complet de la pièce lui permettent d'avoir sous les yeux une image globale de l'œuvre, ainsi que la trajectoire des figures sonores. À mi-chemin entre écriture neumatique-acousmatique et écriture musicale, le diagramme permet au compositeur de saisir les relations entre les éléments micro-structuraux et la macrostructure de l'œuvre,

ainsi que les relations entre les figures sonores et l'image musicale organisant dans le temps ces figures.

Le diagramme étant à la fois un outil d'élaboration et de contrôle de l'image musicale, Sciarrino fixe les figures, l'articulation de l'œuvre et les hauteurs de manière plus ou moins précise et définie, selon les exigences de chaque œuvre et l'état plus ou moins avancé de la composition. Par exemple, dans le cas de la première mélodie d'une œuvre récente, *Quaderno di strada* (12 canti e un proverbio per baritono e strumenti), achevée en 2003, étant donnée la raréfaction de l'espace sonore et la présence de petites figures mélodiques chantées par le baryton et jouées par les instruments solistes (violon, violoncelle, clarinette basse, flûte en

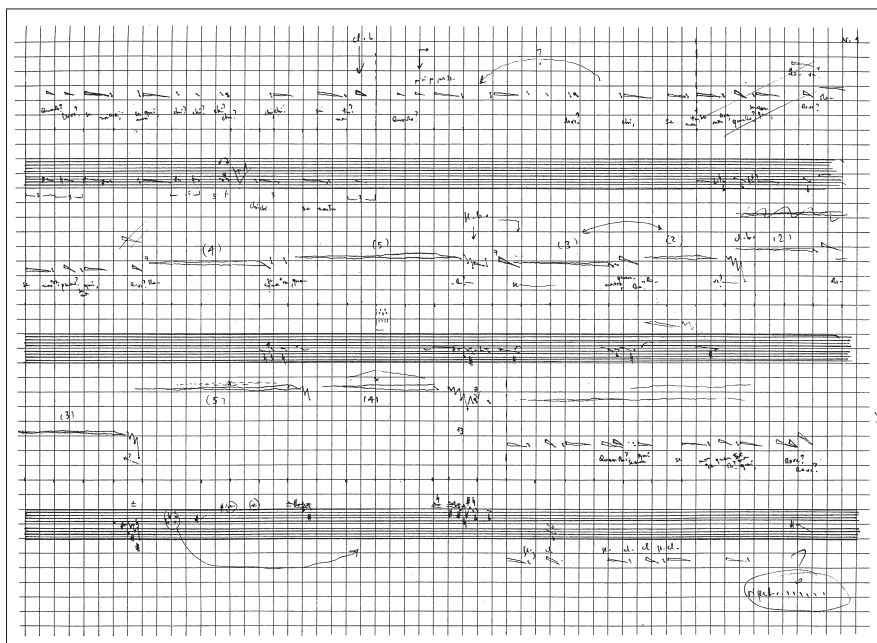


FIGURE 1. Diagramme de la première mélodie de *Quaderno di strada* sur un texte tiré d'une inscription tracée sur un mur de l'Université de Pérouse (« se non ora, quando? / se non qui, dove? / se non tu, chi? »)

sol), Sciarrino fixe dans un système indiqué sous les figures un certain nombre de hauteurs correspondantes (voir fig. 1).

En revanche, dans un des diagrammes de la sixième mélodie, qui est fondée sur la répétition d'une figure instrumentale complexe aux instruments à cordes qui s'enchevêtre parmi les petites figures de la mélodie vocale, la nécessité de définir la dramaturgie générale de la pièce rend plus urgent de fixer le déroulement et le laci de ces deux figures, plutôt que d'établir les hauteurs correspondantes. Ces dernières sont, par ailleurs, élaborées dans une esquisse séparée, sur papier à musique (voir fig. 3). En bas du diagramme de la fig. 2, au-dessus des nombres indiquant les mesures de la partition, les

figures tracées par les deux lignes continues représentent le mouvement des fusées d'harmoniques du violon I et du violoncelle tandis que les figures tracées par les deux lignes pointillées représentent le mouvement des fusées d'harmoniques du violon II et de l'alto. En haut, sur les figures correspondant au développement de la ligne vocale, les figures dérivant de la fusion des figures en lignes continues et de celles en lignes pointillées représentent la résultante des deux mouvements. Dans l'esquisse sur papier à musique on peut voir la définition de cette image en sons réels (fig. 3).

Les annotations de Sciarrino insérées dans un plan général de l'œuvre à côté du fragment textuel (de Bertolt Brecht – voir fig. 4) choisi pour la sixième mélodie,

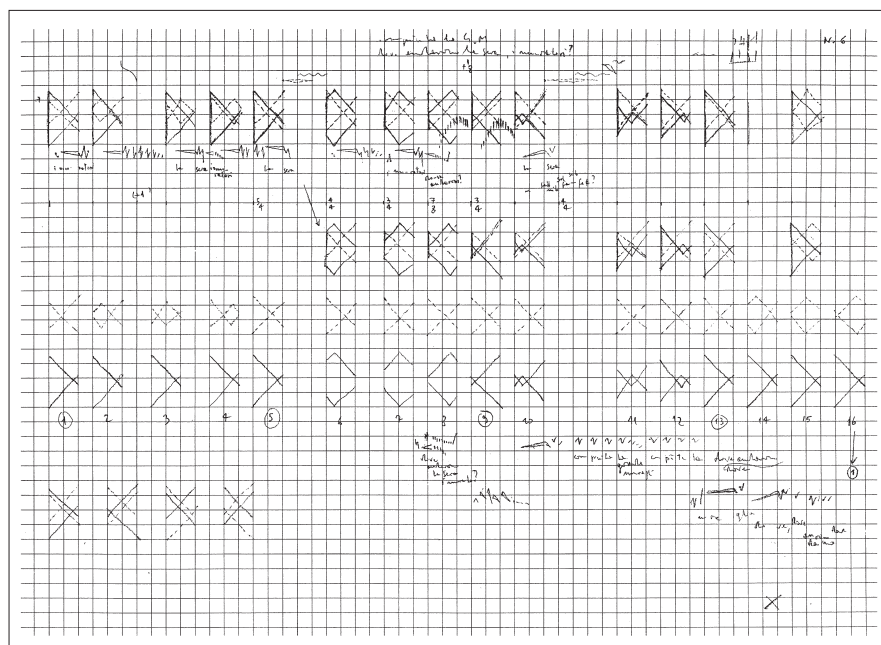


FIGURE 2. Diagramme de la sixième mélodie de *Quaderno di strada* sur un fragment textuel tiré du poème « Fragen eines lesendes Arbeiters » de Bertolt Brecht (« Dove andarono la sera i muratori / terminata la Grande Muraglia ? »)

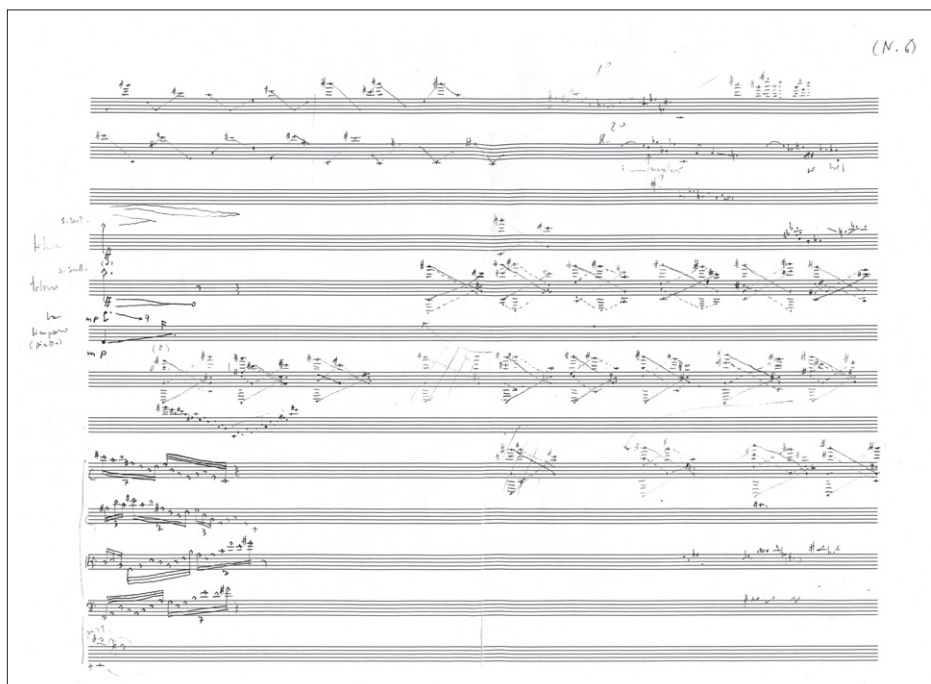


FIGURE 3. Esquisse de la figure instrumentale de la sixième mélodie de *Quaderno di strada*

montrent que le compositeur, avant de composer la musique, avait déjà trouvé la figure musicale principale ainsi que le principe fondamental réglant l'articulation du texte (la permutation des membres de la phrase du fragment textuel).

Après la rédaction d'un ou de plusieurs diagrammes lui permettant de fixer le déroulement des figures et des images musicales sur papier, Sciarrino rédige la partition – souvent par cœur. La partition étant, à la différence du diagramme, un moyen de communication entre le compositeur et les musiciens, il utilise des signes traditionnels pour rendre ses partitions les plus claires et « universelles » possible, expliquant dans

une table des notes techniques la manière précise de réaliser les effets sonores et les procédés typiques de sa musique, dont la plupart ont été intégrés dans la pratique et dans la notation de la musique contemporaine.

Une autre pratique caractéristique de Sciarrino est sa façon de traiter les textes utilisés dans ses œuvres vocales et théâtrales. Depuis le début des années 1980, à partir de *Vanitas* (1981) et *Lohengrin* (1983), le compositeur façonne lui-même les textes mis en musique par un travail semblable à un trope en creux : cousant ensemble des mots et des phrases extraits de textes plus longs, Sciarrino adapte ces textes à ses nécessités poétiques, musicales et dramaturgiques.

Un bon exemple est le texte de la chanson «Io sono una tremula gocciola di rugiada» (scène n° 15) de *Da gelo a gelo*, le dernier opéra de Sciarrino (2006). La source littéraire de cette «liaison dangereuse» à l'âge d'or du Japon ancien est la traduction italienne du journal de la courtisane poétesse Izumi Shikibu (fin du x^e siècle – début du xi^e siècle). Le sous-titre, *100 scene con 65 poesie* [100 scènes avec 65 poésies], souligne combien les poèmes sont les piliers de cet opéra.

The image shows a page from a musical score titled "Quaderno di strada". It contains six numbered musical staves (N. 1 to N. 6) with handwritten musical sketches and annotations in the margins. The sketches include rhythmic patterns, melodic lines, and structural diagrams. The text on the page includes Italian lyrics and references to literary sources like "un mazzo di Perugia, 2001", "una lettera di Rainier Maria Rilke, 1913", "una lettera di Lorenzo Lotto, 1926", and "Kavafis, 1897".

FIGURE 4. Plan général des six premières mélodies de *Quaderno di strada* avec les esquisses des figures musicales en marge des fragments textuels

Le texte poétique originel de cette chanson

Io sono una tremula gocciola di rugiada
appesa a una foglia; eppure non sono irrequieta
perché mi sembra di pendere da questa foglia
da prima che il mondo nascesse

[Je suis une goutte tremblante de rosée
suspendue à une feuille; cependant, je ne suis pas inquiète
parce qu'il me semble être suspendue à cette feuille
avant la naissance du monde]

se transforme en

Sono una gocciola tremula
sotto una foglia
ma tranquilla
qui appesa
da prima delle aurore

[Je suis une goutte tremblante
sous une feuille
mais tranquille
ici suspendue
avant les aurores]

Non seulement Sciarrino abolit toutes les répétitions, mais aussi les explications et les structures syntaxiques complexes: «goutte» au lieu de «goutte de rosée», «aurores», au pluriel, au lieu de «avant la naissance du monde». «Aurores», plus concis que «naissance du monde», suggère que la goutte est une goutte de rosée, permettant ainsi de faire l'économie d'un mot. Le changement de «je ne suis pas inquiète/parce qu'il me semble être suspendue à cette feuille» en «tranquille/ici suspendue», transforme une négation en une affirmation («pas inquiète» en «tranquille») et une proposition causale subordonnée en un adverbe de lieu («parce qu'il me semble être suspendue à cette

feuille» devient «ici suspendue»: deux mots à la place de onze).

Cette façon de creuser dans la réalité (poétique, dans ce cas) afin d'en extraire des images qui sollicitent un accomplissement artistique, rappelle la pratique et l'esprit du haïku, forme poétique particulièrement chère à Sciarrino, qui au début de sa carrière de créateur précoce a mis en musique plusieurs haïkus de Bashō. Au fur et à mesure que le compositeur progresse dans l'expérimentation d'un style vocal personnel, le régime sévère auquel il soumet les textes en vers ou en prose, s'avère important non seulement pour des raisons poétiques (la mise en relief d'images objectives, le caractère énigmatique de l'expression aphoristique, l'abolition des redondances rhétoriques), mais aussi pour la nécessité de rendre les textes ductiles à son traitement vocal. La concision et l'abolition des complexités syntaxiques facilitent le travail de fragmentation du texte en syntagmes pouvant ainsi s'habiller des petites écailles sonores de ses figures mélodiques et être traités de manière modulaire.

Le traitement des textes en vers ou en prose montre que pour Sciarrino le choix des images verbales est une opération préliminaire à la composition véritable, ainsi que le choix des figures sonores. Cependant, l'interaction entre le langage verbal et le langage musical n'est pas fondée sur des principes d'équivalence métrique ou symbolique. Souvent la prosodie musicale ne respecte pas la prosodie verbale, et il est aussi rare qu'entre expression verbale et expression musicale un «affect» soit mis en évidence par une figure correspondante, créant un figuralisme à la manière des madrigaux ou des *Lieder*.

Dans la chanson précédente, même si on pourrait établir des équivalences métaphoriques (à l'envers ou à l'endroit) entre les sauts de registre correspondant aux deuxième et quatrième vers («sotto una foglia» et «qui appesa») et les mots exprimant des espacements («sous», «suspendue»), ce qui prime dans l'expression musicale est la répétition variée des petites figures plaintives et les jeux de miroir avec les échos instrumentaux. Le chant, gardant quelques caractéristiques de la phonation et des courbes émotionnelles du langage humain, devient un pantographe musical exprimant l'anthropologie et la pathologie de la voix humaine. Le rôle de la musique n'est pas de suggérer des métaphores sonores homologues des images du texte recomposé, mais d'organiser le déroulement du temps musical, le format et la densité de l'espace sonore, de manière à ce que les images puissent résonner, suggérant ainsi une confrontation entre les passions humaines et la nature: une nature désirant devenir langage et un langage verbal désirant devenir sentiment pur, au delà du sens.

Très peu d'outils dans l'atelier de Sciarrino, dans le lieu d'engendrement de ses œuvres: des carnets, des cahiers quadrillés, du papier à musique, des crayons, une gomme. Le nécessaire pour traduire ses fantaisies poétiques en images musicales.

NOTE

* Le présent article synthétise des arguments abordés par l'auteur dans un livre qui vient de paraître dans la collection d'analyses musicales des éditions Michel de Maule: Gianfranco Vinay, *Quaderno di strada' de Salvatore Sciarrino*, Paris, Michel de Maule, 2007.