

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

### Salvatore Sciarrino's Workshop: A Study Based on *Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo*

Gianfranco Vinay

Volume 18, Number 1, 2008

La fabrique des oeuvres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/017903ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/017903ar>

[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

Vinay, G. (2008). Vue sur l'atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de *Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo*)\*. *Circuit*, 18(1), 15–20.

<https://doi.org/10.7202/017903ar>

Article abstract

Salvatore Sciarrino's workshop contains very few tools: notebooks, graph paper, manuscript paper, erasers and pencils. The graph paper allows him to create diagrams to establish and control the unfolding of his sonic figures and musical images. This is an essential phase for the creation of both instrumental and vocal works, founded on principles aimed at dramatizing the layout, combination, and sound coordination of these figures in musical space. Following this preliminary work, the composer develops his work using traditional notation to make his scores as clear and 'universal' as possible. In tables of technical notes, Sciarrino describes the precise manner in which sonic effects and other features typical of his music should be realized.

Sciarrino creates his own texts for his vocal and theatre works by piecing together words and sentences excerpted from the writings of various authors. As a result, his notebooks contain not only sketches, ideas, and titles of future works, but also citations gathered here and there and texts in the making that are adapted to his poetic, musical, and dramatic needs. Sciarrino's desire to make these texts bend to his vocal style is one of the guiding principles behind what might otherwise be construed as the synthesis of so many empty figures of speech. Concision and the abolition of syntactic complexity facilitates his work of breaking the text into short phrases, which can then be draped with small sonic pieces of his melodic figures.

# 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.

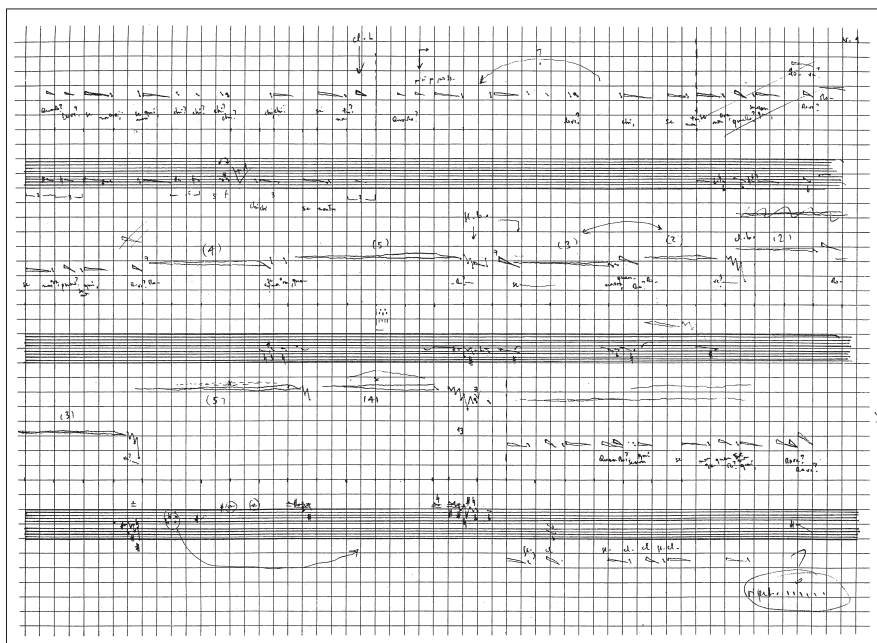
L'élément fondamental de la création musicale sciarrinienne n'est pas le motif, le thème, la structure ou l'agrégat sonore, mais la figure sonore : à savoir, un personnage sonore doué d'un caractère musical et expressif spécifique, identifiable soit à l'écoute, soit à la lecture d'une partition ou d'autres 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



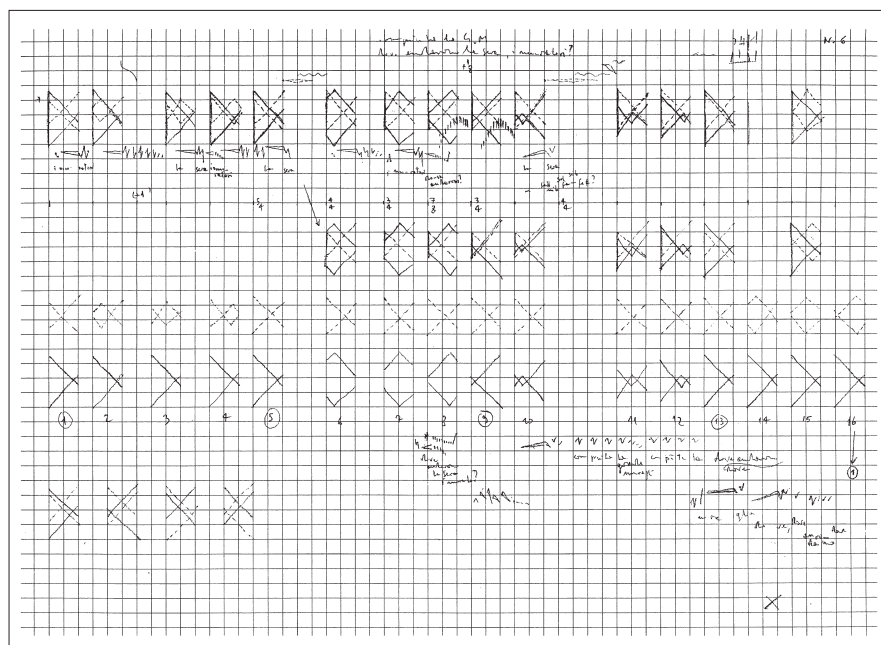
**FIGURE 1.** Diagramme de la première mélodie de *Quaderno di strada* sur un texte tiré d'une inscription tracée sur un mur de l'Université de Pérouse (« se non ora, quando? / se non qui, dove? / se non tu, chi? »)

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

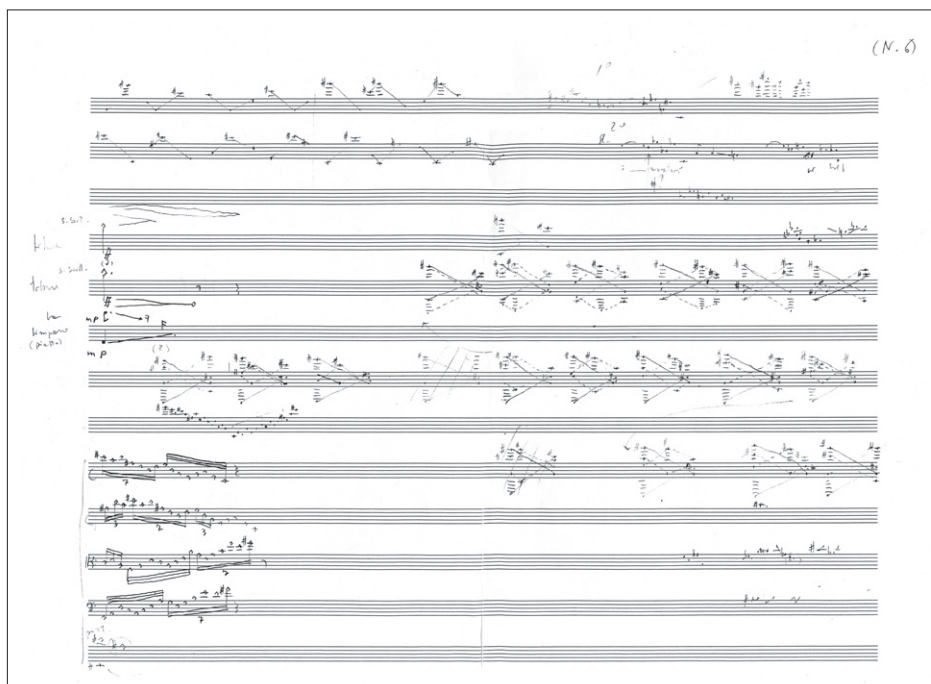
En revanche, dans un des diagrammes de la sixième mélodie, qui est fondée sur la répétition d'une figure instrumentale complexe aux instruments à cordes qui s'enchevêtre parmi les petites figures de la mélodie vocale, la nécessité de définir la dramaturgie générale de la pièce rend plus urgent de fixer le déroulement et le lacs 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<sup>e</sup> siècle – début du xi<sup>e</sup> siècle). Le sous-titre, *100 scene con 65 poesie* [100 scènes avec 65 poésies], souligne combien les poèmes sont les piliers de cet opéra.

**Quaderno di strada**

N. 1  
se non ora, quando?  
se non qui, dove?  
se non tu, chi?  
(da un memo di Perugia, 2001) sulla stanzetta  
di Perugia, 2001

N. 2  
... lo smarrimento non è eccezione  
per le poste italiane  
(da una lettera di Rainier Maria Rilke, 1913)

N. 3  
... smarrita la misura  
delle figure più grande, che da quelle  
masse noto l'ordine dell'opera  
(da una lettera di Lorenzo Lotto, 1526)

N. 4  
Disse un poeta: "È più amata  
la musica che non si può suonare."  
(da Kavafis, 1897)

N. 5  
se spera che i suoi  
diventa qualche  
perché i poveretti  
se possa saziarsi  
Se spera sperando  
che venga quell'ora  
che andremo in malora  
col nostro sperare  
(sic) qualche  
Vi gobetto padovano di Milano, anno 1850

N. 6  
Dove andranno la sera i muratori,  
soprannata la Grande Muraglia?  
(da Brecht, Domande di un lettore operaio)

**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.