

jérôme combier salvatore sciarrino hans thomalla

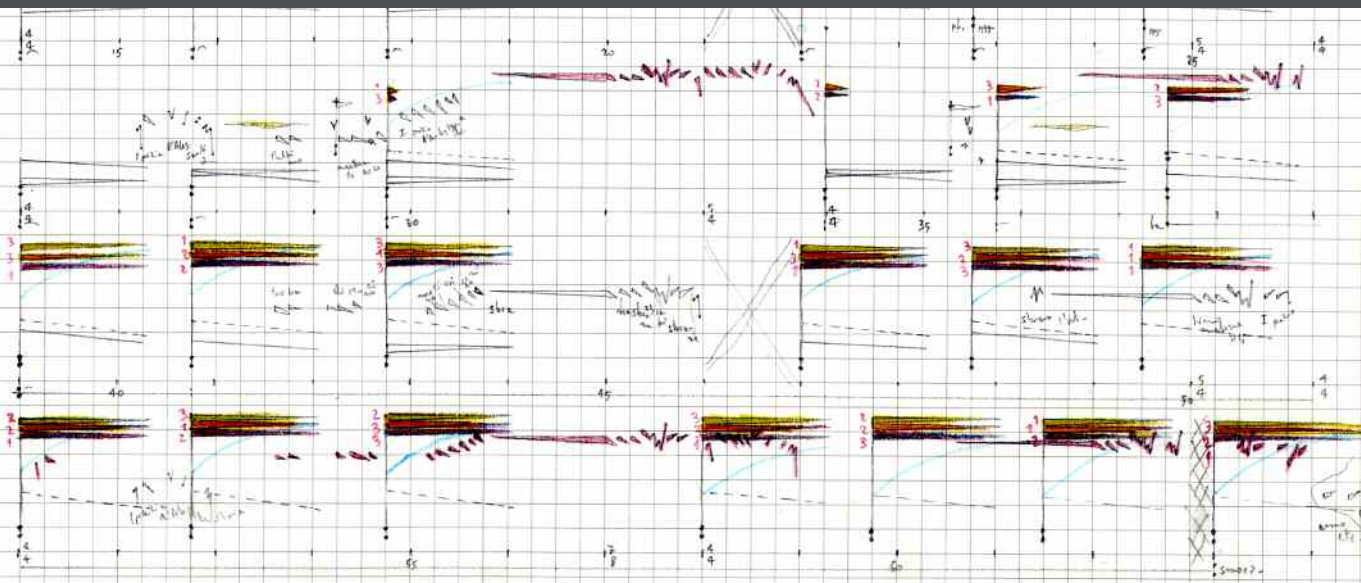
Mardi 11 et vendredi 14 octobre 2005
Opéra national de Paris / Bastille



34^e édition



Direction Gerard Mortier



Mardi 11 octobre 2005

Hans Thomalla

Moments musicaux pour ensemble (2003/04)

Création française

Durée : 18'

Salvatore Sciarrino

Il legno e la parola pour grand marimba
et une cloche plaque (2004)

Création française

Durée : 8'

Jérôme Combier

Voix d'ombres pour flûte et violoncelle
(2000)

Durée : 8'

Hans Thomalla

Lullabybyby pour ensemble (2005)

Création, commande du Festival
d'Automne à Paris

Durée : 20'

Salvatore Sciarrino

Sestetto (2003), sextuor à cordes

Création française

Durée : 20'

Ensemble Recherche

Musiciens du Freiburger

Barockorchester

Ensemble Recherche

Melise Mellinger, violon / Barbara Maurer, alto / Lucas Fels, violoncelle / Martin Fahlenbock,
flûte / Jaime González, hautbois / Shizuyo Oka, clarinette / Klaus Steffes-Holländer, piano /
Christian Dierstein, percussion

Musiciens invités

Michael Seifried, contrebasse / Mario Kopf, basson / Markus Schwind, trompette / Andreas
Roth, trombone / Boris Müller, percussion

Musiciens du Freiburger Barockorchester

Anne Katharina Schreiber, violon

Ulrike Kaufmann, alto; Kristin von der Goltz, violoncelle

En collaboration avec l'Opéra national de Paris



Avec le concours de la Fondation de France et de la Sacem



Partenaire du Festival d'Automne à Paris



Direction Gérard Mortier

Direction : Gérard Mortier

0 892 89 90 90

www.opera-de-paris.fr

Vendredi 14 octobre 2005

Hans Thomalla

wild.thing pour piano amplifié

et deux percussions

(2003/04)

Création française

Durée : 20'

Jérôme Combier

Estran, poussière grise sans nuage

pour ensemble (2005)

Création, commande du
Festival d'Automne à Paris

Durée : 15'

entracte

Salvatore Sciarrino

Quaderno di strada (2004),

douze chants et un proverbe
pour baryton et instruments

Création française

Durée : 45'

Otto Katzameier, baryton

Ensemble Recherche

Direction, Peter Rundel



34^e édition

Président : André Bénard

Directeur général : Alain Crombecque

Directrice artistique théâtre et danse : Marie Collin

Directrice artistique musique : Joséphine Markovits

www.festival-automne.com

Fondé en 1985, l'**Ensemble Recherche** est aujourd'hui constitué de neuf musiciens et reçoit le soutien de la ville de Freiburg et du Land Bade-Wurtemberg. Son répertoire s'étend des classiques du XX^e siècle aux œuvres créées aujourd'hui. Parmi ses enregistrements figurent des œuvres de Dallapiccola, Grisey, Pauset, Pesson, Sciarrino, Feldman, Huber, Lachenmann, Nono, Rihm, Spahlinger ou Zimmermann, mais aussi des *Hörspiele* et des musiques de film. Lauréat du Schneider-Schott-Musikpreis, du Rheingau-Musikpreis et à plusieurs reprises de la Fondation Siemens, il est aussi le créateur et le dédicataire d'*Infinito Nero* et de *Muro d'orizzonte* de Salvatore Sciarrino.

Au Festival d'Automne à Paris, l'Ensemble Recherche a été invité pour interpréter des œuvres de Helmut Lachenmann (1993), Georg Friedrich Haas (1996), Brice Pauset (1996), Morton Feldman (1997), Salvatore Sciarrino (2000) et Wolfgang Rihm (2003).

JÉRÔME COMBIER

BIOGRAPHIE

Né en 1971, **Jérôme Combi** étudie tout d'abord la composition, l'écriture, l'analyse, l'orchestration auprès d'Hacène Larbi. En 1997, il entre au CNSMD de Paris dans la classe de composition et étudie avec Emmanuel Nunes ainsi que dans la classe d'analyse musicale de Michaël Lévinas. Par ailleurs, ses études universitaires le conduisent à effectuer une Maîtrise sur Antòn Webern auprès d'Antoine Bonnet (Le principe de variation chez Antòn Webern). En 1995, il est finaliste du concours Griegselskalpet, Oslo. En septembre 1998, il est résident de la Fondation Royaumont et y rencontre les Percussions de Strasbourg. Puis, dans le cadre d'un échange avec Royaumont, il part en résidence au Japon durant deux mois. C'est à cette même période qu'avec Michel Petrossian il fonde l'ensemble Cairn. Jérôme Combi est lauréat de la Fondation Bleustein-Blanchet (prix de la Vocation). En 2001-2002, il est sélectionné pour suivre le cursus de composition et d'informatique musicale proposé par l'Ircam. Re-



Photo : D.R.

DIRE L'EFFACEMENT

Texte du compositeur

tenu par le comité de lecture en décembre 2004 il obtient une commande de l'Ircam. Depuis l'année 2003, avec l'appui du Conservatoire de Paris, il est amené à développer une activité – composition, direction – avec le Kazakhstan et l'Ouzbékistan. En 2002, Jérôme Combi écrit *Pays de vent, Les Hébrides* pour l'Orchestre National de France qui retiendra l'attention de l'Unesco (lauréat de la Tribune Internationale de l'Unesco). En 2005-2006, Jérôme Combi est pensionnaire à la Villa Médicis.

Parce que les choses ne sont pérennes, pas même les pierres, j'ai souhaité une musique qui dise l'effacement de toute beauté à naître, l'effacement de toute lumière, l'effacement même de ma mémoire, dont l'image sonore serait celle d'un souffle sans origine, un souffle équivoque, pas vraiment le bruit, mais quelque chose sur la brèche, un ouvert dans le son, une manière de dire qu'il ne faut jurer de rien. C'est pourquoi j'ai souhaité une musique fragile dont le cœur serait ce souffle proche de dissiper la musique même, toute harmonie sur le point d'apparaître, toute mélodie qui aura paru quelques secondes à peine, un souffle non humain, plutôt l'image d'une brume effaçant le paysage, plutôt l'image d'un vide suspendant toute idée, un vent d'incomplétude. Qu'ils fuient, si tels doivent être les événements de notre vie, je ne veux les retenir. Je n'enferme pas le vent dans mes mains. J'ai souhaité une musique qui ne décrive aucun cheminement trop évident, mais qui se hasarde sur des sentiers incertains, une musique faite de détours et de pas arrière, une musique à l'image d'un labyrinthe, d'un *jardin aux sentiers qui se mêlent*, avec parfois quelques ouverts – des clairières où

« VOIX D'OMBRES »
POUR FLÛTE ET VIOLONCELLE

Texte du compositeur

l'espace s'élargit – qui sont moments accordés à une idée, un instrument, un contrepoint, un *crescendo*. Étrangement toutefois ma démarche dans la composition est souvent « formaliste ». Est-ce de vouloir rester vigilant à dissiper toute prévisibilité ? Manière pour moi de conjuguer ce souci de l'instant et sa projection dans le flux d'un temps que je cherche insécable et souple. Dans la gageure de la forme, il y a pour moi l'enjeu d'une patience qui signifierait à la fois faire coïncider l'instant de musique auquel je tente de donner forme avec l'instant que je passe à l'écrire, une patience dont je veux que la musique porte trace et qui signifierait « avoir vécu, avoir peiné, avoir tenu : avec modestie, endurance, mais sans révolte, ni indifférence, ni désespoir ; comme si, de cette patience, on attendait tout de même un enrichissement ; à croire qu'elle permettrait de s'imprégner sourdement de la seule lumière qui compte »¹.

¹ Philippe Jaccottet, *Le Bol du pèlerin*, éditions La Dogana, Genève, 2001.

Voix d'ombres a le caractère de la plainte par son obstination à mettre en scène un mouvement conjoint (abîmé de quarts de tons) immuablement descendant, si bien que la douceur dont elle est emprunte (les nuances ne se haussant guère au-dessus du mezzo-forte) finit par se muer en une angoissante douceur. De là, cette tension – une violence ? – que j'ai recherchée.

Voix d'ombres met aussi en scène l'étrangeté. Rien ne se hausse au-dessus de rien. Des éléments qui constituent les idées musicales, aucun ne s'élève au-dessus de l'autre. Il semble que les choses vont leur cours sans qu'aucun cheminement ne se dessine, et qu'il importe peu même qu'on cherche à les suivre ou non. Croit-on la musique achevée, une dernière page de contrepoints apparaît que l'on n'attendait pas, que l'on ne souhaitait pas même. *Voix d'ombres* ne semble laisser aucune trace, ne rien démontrer, abandonnant celui qui l'écoute dans une pénombre interrogative, suspendue.

Voix d'ombres est dédiée à Caroline Gallien.

ESTRAN,
POUSSIÈRE GRISE SANS
NUAGE

Texte du compositeur

« Poussière grise à perte de vue sous un ciel gris sans nuage et là soudain ou peu à peu où poussière seule cette blancheur à déchiffrer. »

L'estran est cette étendue vouée à disparaître et réapparaître, prise entre la mer haute et la mer basse, image d'un temps recommencé, étendue hivernale habitée des lumières grises qui évident, soustraient par l'envahissement.

L'estran est un lieu qui n'existe pas, voué à l'attente du flux et du reflux, dévoilant, les jours de grand vent, un espace impeccable, recommencé lui aussi, clarifié, lieu peut-être qui dessille une patience intérieure.

« Estran, poussière grise sans nuage » est dédiée à Jules endormi et à Miriam endormie.

HANS THOMALLA

BIOGRAPHIE

Hans Thomalla est né à Bonn en 1975. Après son baccalauréat il a étudié jusqu'en 1999 la composition auprès de Hans Zender à Francfort. Il s'est par la suite intéressé de près au théâtre, écrivant des musiques de scène pendant ses études, en particulier pour le Schauspiel de Francfort. Il a été engagé ensuite comme assistant dramaturge à l'Opéra de Stuttgart, où il est resté jusqu'en 2002, les derniers temps comme conseiller musical et dramaturge. Thomalla a composé de nombreuses œuvres pour des effectifs divers, entre autre pour l'Ensemble Modern, l'Ensemble Recherche et l'Ensemble Ascolta. Sa pièce d'orchestre *Rauschen* a été créée en 1999 par SWR-Sinfonieorchester de Baden-Baden/Freiburg, et *Affirmation / Auslöschung* pour solistes, orchestre et bande en 2002 par l'or-

chestre symphonique de la Radio de la Sarre. Depuis septembre 2002, Hans Thomalla poursuit ses études auprès de Brian Ferneyhough, grâce à une bourse de la Stanford University et du DAAD, à Stanford (Californie). En été 2004, Hans Thomalla a reçu le Prix de Kranichstein. hans.thomalla@stanford.edu

WILD.THING

Texte du compositeur

wild thing, you make my heart sing
Jimmy Hendrix, Monterey, 1967

Une mesure de la cadence de *Nocturne op.37, n°1* de Chopin, première expérience de « musique pour piano » dans mon enfance et depuis presque synonyme de l'instrument lui-même, mélange d'une intériorité presque stéréotypée et en même temps d'une suspension – le *ritardando* de Rubinstein. La partie de percussion dans les dernières mesures de l'enregistrement de *Wild Thing* de Hendrix, un coup de cymbales sec avec un accent dans le drum bass, expression conjointe d'une totale extériorisation et d'une concentration, un geste dans la caisse claire à la frontière entre rythme et trémolo : *wild.thing* c'est du CONTREPOINT – la simulta-

néité de figures musicales étrangères l'une à l'autre.

Le piano est ici placé au milieu des instruments. Le clavier, que l'on parcourt en tâtonnant de haut en bas, forme la colonne vertébrale de la structure musicale, mais quelques??? viendront différencier cette ligne d'une simple descente chromatique pour en faire un élément situé à la lisière entre l'échelle et la figure : elle sera répétée, « sans pitié », jusqu'à sa DISPARITION, jusqu'à ce que toutes les cordes, bloquées avec des coins d'accordeur, seront empêchés de résonner.

Les figures musicales disparates vont se modifier. Elles s'influencent et se blessent les unes les autres, elles se suppriment. Et elles seront FILTRÉES, modifiées de l'extérieur, renforcées sans égard pour leur structure propre, déformées, transposées, coupées – jusqu'à ce que leur durée se résume à une impulsion sans identité, sans contexte, sans signification.

Libre ? Peut-être LIBÉRÉ, pour former à présent des figures qui ne sont plus déterminées par le contexte d'où elles proviennent mais dont des significations nouvelles se définissent « en tâtonnant », différentes à chaque moment, tirées de la seule sonorité, du matériau maintenant « déchaîné » et sauvage.

MOMENTS MUSICAUX

Texte du compositeur

La forme des « Moments musicaux » se présente comme une suite de figures sonores, successives ou simultanées, qui se détachent du flux des événements acoustiques pour former des unités et se rejoindre. Comment se forme une telle unité, un tel moment ? Quelles sont les catégories qui tiennent ensemble les différents éléments sonores ? Quelle est la durée d'un moment musical ? Jusqu'à quel point peut-on le compresser, l'étirer, dix secondes, soixante secondes, cinq minutes ? Quel est le degré de différence des événements pour qu'ils forment malgré tout une unité, quel est le maximum de dissemblance pour qu'ils ne soient pas une répétition du même ? Est-ce qu' « un son » peut être non-identique et devenir étanger à lui-même ?



Photo : D.R.

LULLABYBYBY

Texte du compositeur

Vieh, Menschen, Stadt und
Felder,
Es schlaft die ganze Welt ;
Ihr aber meine Sinnen,
Auf, auf ihr sollt beginnen

*Betail, hommes, villes et champs
le monde entier s'est endormi ;
vous cependant, mes sens,
levez-vous, il faut commencer.*
Paul Gerhardt, 1648

Moments musicaux relève de la musique de chambre – musique jouée tout pres, écoutée dans la proximité, dans un espace prive (ou pseudo prive). C'est une pratique de la musique que l'on ne peut séparer du cliché d'une intimité bourgeoise, de la « compréhension mutuelle », de la « respiration commune » – mouvement de fuite vers l'espace prive des societes du XIX^e et du XX^e siècle, qui ont fait l'expérience de la sphère publique uniquement à travers l'aliénation et la violence. Quelques mesures du Quintette avec clarinette de Brahms sont le point de départ de la pièce : quintessence et point final en même temps d'une musique qui articule « l'être-un ».

La musique de chambre désigne ainsi une manière de faire la musique où rien ne peut être camoufle à cause de la proximité, comme sous un microscope : les instruments sont à découvert, leur matérialité et leurs mécanismes, magnifies dans le cas extrême comme nature dominée. Une Étude pour flûte de Theobald Böhm, grand « dompteur » de l'intonation sur les bois, constitue l'autre matériel de départ de ces « Moments musicaux ». Matériel « de départ » au sens propre : il s'agit de partir d'un objet étranger qui me « touche », de le regarder à la loupe, de confronter ses composantes avec un matériel different et avec lui-même, de prolonger par l'écriture les possibilités syntaxiques et rhétoriques qu'il recèle et d'explorer ainsi ses significations, essayer de savoir ce dont il parle ou ce dont il peut parler.

Tous les parents connaissent cela : répéter la berceuse assez longtemps pour que l'enfant s'endorme, berce par la répétition et peut-être la voix même qui devient plus faible, un court état d'extase dans la vie quotidienne – la mère ou le père, la chanson, l'enfant, le texte et l'obscurité autour de nous forment une unité au sein d'un rituel, les identités deviennent imprécises au moment du passage vers le sommeil, les significations ne jouent plus aucun rôle, la chanson est « filtrée » et le chant passe vers le chuchotement, le chantonnement, il répète.

Lullaby – la berceuse comme matériel, comme modèle structurel et comme métaphore.

Les matériaux : *Nun ruhen alle Walder* (« les forêts reposed-elles à présent »), la forme du choral representant un archétype de cohésion sociale. Chaque note a sa place fixe dans l'accord, chaque ligne repose sur l'harmonie comme sur un pilier.

Deux mesures de musique « trance » copiées sur internet : musique de *chill out*, le *drum* sortant de l'ordinateur comme archétype social d'un rapport linéaire, temporel. Chaque son a sa place fixe dans le *beat*, les sons se tiennent « au garde-à-vous ».

L'endormissement comme méta-

phore d'une forme musicale : des souvenirs, des impressions sensibles emmagasinées font surface et produisent des interactions impossibles à l'état de veille. Le choral et la citation de la « trance » sont filtres, deformes, coupes, ils forment des mélanges, ils seront renforces, transposes, etires et repetes. Le matériel se défait en ses composantes et disparaît vers trois mondes : dans l'étendue d'une multiplicité sans rapport, dans l'étroitesse d'un son isole, trop court pour representer une figure musicale, dans le geste expressif, l'extériorisation totale de la structure dans l'affect, la signification disparaît, *bye-bye*.

Que reste-t-il ?

Le processus de dissolution est aussi ambivalent que toutes les dissolutions d'un langage : d'un côté il nous berce et détruit les différenciations au sein de la perception – de l'autre, il libère les sons d'un contexte prédéfini, il leur ouvre des relations autres, inconnues, et donc de nouvelles significations. Une autre vérité.

Que se produit-il ?

« Vous cependant, mes sens, levez-vous, il faut commencer ».

SALVATORE SCIARRINO

BIOGRAPHIE

Né à Palerme en 1947, **Salvatore Sciarrino** s'intéresse dans son enfance aux beaux-arts. Doué d'un talent précoce, il choisit cependant la musique qu'il étudie en autodidacte, avant de suivre, dès l'âge de douze ans, l'enseignement d'Antonio Titone, puis de Turi Belfiore. En 1962, lors de la Troisième Semaine Internationale de musique contemporaine de Palerme, il est joué pour la première fois. Après ses études classiques, il vit à Rome, puis à Milan. Lauréat de nombreux prix, il dirige le Teatro Communale de Bologne (1978-1980), et enseigne dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence. Il vit à Città di Castello (Ombrie).

«J'ai opposé ma musique à la banalité de mon histoire et de ma personne, écrit-il. Et du reste, combien d'artistes sont restés à l'écart en se consacrant uniquement à leur travail! Voulant justement figurer au nombre de ceux-ci, à un certain point de mon existence, j'ai fait de l'isolement un choix de méthode, j'ai délaissé la métropole et préféré l'ombre. Être un autodidacte, ne pas être sorti du Conservatoire, constitue pour moi un

beau mérite. J'ai aussi fait carrière malgré moi, et je pourrais fournir une liste de prix, d'exécutions et d'interprètes prestigieux, de commandes à venir.»

Salvatore Sciarrino a composé de nombreuses œuvres de musique scénique (*Morte a Venezia* en 1991), vocale (*Kindertotenlied* en 1978, *Aspern Suite* en 1979, *Canto degli specchi* en 1981, *Cantare con silenzio* en 1999), orchestrale (*Sonata da camera* en 1971, *Allegoria della notte* en 1985), de musique de chambre (*Arabesque* en 1971, *Danse* en 1975, *Codex purpureus* en 1983), de musique pour soliste (*De la nuit* en 1971, *Tre notturni Brillanti* en 1975, *Ai limiti della notte* en 1979, *Variatione su uno spazio ricurvo* en 1990), opéras (*Luci mie traditrici*, créé en 1998, *Macbeth* en 2002) auxquelles il convient d'ajouter les livrets d'opéras et de nombreux écrits, parmi lesquels le livre *Le figure della musica, da Beethoven a oggi* (1998). Une sélection de ses textes et essais ont été rassemblés en 2001 dans *Carte da suono* (CIDIM - Novcento).

De 1969 à 2004, ses œuvres ont été publiées par Ricordi. Depuis 2005, c'est Rai Trade qui publie ses nouvelles œuvres. Sa discographie compte environ soixante-dix CDs.

Salvatore Sciarrino a été lauréat en 2003 du Prix Prince de Monaco et du Prix International Feltrinelli.

Parmi ses projets : en 2006, un opéra, *Dagelo a gelo*, coproduction du festival de Schwetzingen, de l'Opéra National de Paris et de l'Opéra de Genève.



Photo : Raphaël Pierre

Salvatore Sciarrino au Festival d'Automne à Paris

2000 Cycle Salvatore Sciarrino :
Terribile e spaventosa storia del Principe
di Venosa e della bella Maria /
Il clima dopo Harry Partch /
Infinito nero / Efebo con radio /
Morte di Borromoni / Le Voci sottovetro /
Perseo e Andromeda / Luci mie traditrici /
Vagabonde blu / Sonate IV /
Muro d'orizzonte /
L'Orizzonte luminoso di Aton.
2001 : In nomine
2002 : Macbeth
2003 : La Bocca, i piedi, il suono /
Elaborations pour quatre saxophonistes
solistes / Canzoniere da Domenico
Scarlatti / Page

SALVATORE SCIARRINO

IL LEGNO E LA PAROLA SESTETTO

QUADERNO DI STRADA/CARNET DE ROUTE

Le but d'un carnet de route, c'est aussi sa finalité : qu'il soit couvert de mots et de signes. En d'autres termes : une fois le monde dévoilé, ayant choisi d'en conserver une part infime pour soi, le carnet peut être refermé et mis de côté.

[...] Compagnon de chaque jour, le carnet s'intègre à la métaphore du voyage. Mais croire que cette métaphore nous suit en tout lieu, voilà qui nous induirait en erreur ; il se pourrait au contraire que nous soyons, nous, son ombre.

SI DE TRÈS LOIN...

Texte de Laurent Feneyrou

Quaderno di strada (2003), douze chants et un proverbe, pour baryton et instruments, suspend, dans la vocalise, l'ornement et la figure obstinée, de courts fragments d'écrivains illustres ou moins connus, des extraits de lettres ou d'articles, et un graffiti inscrit sur un mur de Pérouse. Sciarrino compose non selon une ligne continue, mais fractionne, segmente et retient des bribes, suivant l'esthétique du carnet. Aussi *smarrimento* figure-t-il dans deux chants de l'œuvre, désignant la perte, l'égarément, la défaillance, l'absence, le désarroi face à une totalité perdue. « Aujourd'hui, le temps ne s'écoule plus comme autrefois : il est devenu discontinu, relatif, variable. Variable : en nous déplaçant d'un bout à l'autre du monde, nous comprimons et dilatons le temps. Relatif : nous pouvons communiquer avec les pays les plus distants, où, au même moment, les montres indiquent une heure différente. Discontinu : nous pouvons arrêter le temps, l'interrompre. Il suffit de prendre une photo. Après, en la regardant, nous insérons, dans le présent que nous vivons, un rectangle du passé », écrivait Sciarrino dans son livre *Le figure della musica*. Ce rectangle est une fenêtre, signifiant l'intermittence, la césure et l'Ouvert.

Étirés, insérés dans la durée, comme images de l'éternité, au-dessus du temps aliéné de l'histoire, les événements s'y montrent éphé-

mères et raffinés. Les mailles du temps se dénouent, car l'œuvre se réduit volontiers à des figures éparses.

Il legno e la parola (2004), pour marimba et cloche plaquée, est une variation sur une cellule de trois notes, une grappe sonore « comme un seul son », ses renversements et ses déclinaisons dynamiques *fff* à *pppp*, que termine le plus souvent un *diminuendo* qui éteint ou assourdit la désinence de la triade. Seuls, des moments sur une note répétée, comme si l'on accédait à une autre dimension, ou sur un bref *ostinato*, et deux *ff* de cloche, modifiant le discours qui devient alors serré, chromatique, tant que dure la résonance, suspendent le mouvement opiniâtre. Il en sera de même dans le premier mouvement du *Sextuor à cordes* (2003), sur une cellule de trois notes, ses duplications, transformations et inversions, tout comme dans les troisième et le onzième mouvements de *Quaderno di strada*.

Et la musique s'abandonne à l'accueil des rumeurs, du « bourdonnement » du monde, tantôt ceux de l'univers social et culturel, tantôt ceux du corps propre, un *body art* en somme, au sens strict. En effet, Sciarrino se montre attentif au monde ambiant, délimitant le temps et l'espace, de sorte que l'expérience esthétique se transforme en une connaissance de soi et de l'univers qui nous entoure : « Je suis ici et maintenant : qu'est-ce que j'entends ? Toutes mes compositions viennent de cette question. » Son art est art du temps – comment pourrait-il en être autrement pour une œuvre musicale ? –, mais aussi art de l'espace, du paysage, clair ou obscur : clair, diurne, aux contours distincts, là où nous voyons, là où se développent distance, étendue

et ampleur ; noir, sombre, quand le moi fusionne avec l'obscur, se montre étonnamment perméable aux sons de la nature et traduit l'une des aptitudes fondamentales de la musique, sa capacité à nous envelopper. Un tel espace touche, étreint. Alors la voix s'unit au chant de la Nuit. Nombre d'œuvres de Sciarrino énoncent cet espace nocturne, terre de sons décuplés par l'insomnie, et désignent l'esprit aux aguets, le sommeil et le rêve, clarté extrême de l'intuition, annonçant à l'homme sa solitude et contrariant son sommeil, désormais vigilant, en l'éveillant à la lumière de sa mort. Il ne s'agit donc pas d'une cécité, l'obscurité s'anime, une étincelle surgit, un murmure, une voix s'y élève, que nous identifions, y introduisant des représentations de l'espace clair.

Sciarrino compose souvent aux confins du silence, qui intensifie, dramatisé les sons. En témoignent les trois mouvements du *Sextuor*. Écouter le silence, le rien d'où vient le son et auquel il retourne, saisir la densité du vide, aux sensations affilées. « Le passage graduel silence-son-silence est le matériau sur lequel se fonde toute mon œuvre, ou plutôt l'instabilité qui lie et sépare les trois moments, élevée à un principe. Le son naît et

meurt. » Sciarrino appelle de ses vœux une telle « écologie de l'écoute », par laquelle nous retrouverons le sens de la catharsis grecque et guérirons l'oreille de sa surdité, de ses crampes mentales et de ses conditionnements. Une nature subtile lui est nécessaire. Bien des modes de jeu en attestent : harmoniques, sons flûtés, soupis des crins, faibles *glissandos*, infimes grattements et battements des cordes, absence de hauteur des vents, et jusqu'aux « ombres de souffle » de la clarinette dans *Quaderno di strada*. Sciarrino inventa très tôt le signe o<, qu'il utilise en abondance dans les trois œuvres de ces concerts : le son doit commencer « à zéro ». À la suite de ce silence inaugural, corrodant les timbres délicats, des éléments d'une certaine dureté accentueront l'alternance, le relief – des jeux dentés des vents et des multiphoniques discordants de la flûte, du hautbois, du cor anglais ou du basson, jusqu'aux notes longues de la voix, d'abord silencieuses, et se désagrégant en figures sonores, virtuoses, une vocalité en usage depuis *Luci mie traditrici* (1996-1998) ou *In-finito nero* (1998). Se retrouvent aussi ce que Sciarrino nomme, non sans ironie, des *little bangs*, d'élégantes déflagra-

tions, notamment dans le *Proverbe* final de *Quaderno di strada*.

« L'intensité est le paramètre qui préside à l'une des qualités fondamentales du son : la dynamique, c'est pourquoi nous distinguons le *piano* et le *forte*. Cette distinction s'enracine dans la spatialité. Un son *forte* se tend pour nous toucher, il nous menace, nous attaque, nous renverse ; un son *piano* s'éloigne et nos pulsations s'apaisent. Notre musique a pris en soi, à travers un chemin millénaire, l'illusion de la proximité et de l'éloignement, c'est-à-dire de l'espace ambiant. » Dans ses esquisses, outre l'écriture de la hauteur et de la durée, Sciarrino utilise la couleur, ou l'épaisseur du trait, pour désigner la dynamique et créer ainsi un espace musical à trois dimensions, en profondeur, non plus pictural, mais architectural. L'architecte construit cet espace au moyen de plans et de volumes. En comparant la musique, art du mouvement, à l'architecture, art statique, le compositeur attire l'attention sur les rapports qu'entretiennent entre eux, constructivement, hors temps, sur le papier, ses motifs, ses rythmes et ses dynamiques. Mais avec Sciarrino, c'est moins le contrepoint savant, de Bach aux sériels, qui définit le sens architectural, que la symphonie classique, faite de masses d'instruments et de blocs thématiques qui s'opposent, interagissent et se dissolvent. Masses et blocs, de telles notions sont issues sans équivoque de perceptions visuelles et spatiales. Avec *Quaderno di strada*, l'architecture sera comme une déambulation, une marche devant le mur du graffiti.

Enfin, la dynamique introduit dans le discours musical une distance, quand bien même illusoire, une tension entre le proche

et le lointain du monde ambiant. Un proche, *forte*, celui du repos et de la familiarité, du toucher et de la main, qui, chez Sciarrino, se charge de menaces étouffantes, de périls soudains et de brutales irrptions ; un lointain, *pianissimo*, par lequel le son s'esquive, affûte l'écoute, en nous rendant sensibles aux infimes mouvements de l'œuvre, exaspère l'utopie et le désir de ce qui n'est pas encore en notre possession et nous modifie en retour. Musicien de la *lontananza* ou de l'horizon, que scrutent jusqu'à l'aveuglement certains personnages de ses œuvres scéniques, Sciarrino redonne vie à l'éloignement et déclôt le centre trop étroit, le repli dans lequel nous évoluons. La distance, ni mathématique, ni géométrique, ni physique, ni même biologique, sera un phénomène originel. « Nous sommes au centre, notre sang est le centre », écrit Sciarrino. Chacun de nous se trouve orienté vers le monde, dans un paysage, là, autour de lui, et face à l'horizon qu'il cherchera à atteindre, en s'avancant dans la distance. L'acuité de Sciarrino tient en une écoute, exercice analytique, critique, mais surtout expérience sensorielle et affective, en deçà de la perception, de l'ordre du sentir, où donc le temps et l'espace ne sont pas encore séparés en deux formes distinctes d'appréhension du phénomène. Le visuel et le sonore s'y mêlent, dont les variantes et les déséquilibres, rompant la redondance de trop simples symétries, mettent la mémoire « en défaut », selon Gérard Pesson.

Quaderno di strada, « Carnet de route », aide-mémoire et métaphore ombrée de la marche, prend désormais tout son sens. Son accent porte sur le chemin qui ne mène nulle part, mais s'accomplit en une marche sans laquelle toute forme resterait obstinément lettre morte.

QUADERNO DI STRADA / CARNET DE ROUTE
Fragments tournés en vers par Salvatore
Sciarrino

1

se non ora, quando?
se non qui, dove?
se non tu, chi?
si ce n'est maintenant, quand?
si ce n'est ici, où?
si ce n'est toi, qui?
(sur un mur de Pérouse, 2001)

2

... lo smarrimento non è eccezione
per le poste italiane
... égarer n'est pas exceptionnel
pour les postes italiennes
(Rainer Maria Rilke, lettre de 1903)

3

... smarrita la misura
delle figure più grande, ché da quelle
nasse tuto l'ordine dell'opera
... perdu la mesure
des figures les plus grandes, car c'est d'elles
que naît tout l'ordre de l'oeuvre
(Lorenzo Lotto, lettre de 1526)

4

Disse un poeta: « È più amata
la musica che non si può suonare. »
Un poète a dit: « On aime davantage
la musique qu'on ne peut pas jouer. »
(Kavafis, 1897)

5

se spera che i sasi
diventin michete
perché i povereti
se possa saziar

se spera sperando
che venga quell'ora
che andremo in malora
col nostro sperar
on rêve que les cailloux
se changent en petits pains
pour que les pauvres
se puissent rassasier

on rêve en rêvant
que vienne la male heure
où nous irons au diable
avec notre rêve

(ainsi chantait le bossu padouan de Milan, moitié du XX^e s.)

6

Dove andarono la sera i muratori,
terminata la Grande Muraglia?
Où les maçons iront-ils le soir,
Une fois la Grande Muraille terminée?
(Brecht, Questions d'un lecteur ouvrier)

7

Anno 410:
turba di monaci cristiani sbrana l'ultimo
matematico
Ipazia di Alessandria.
Année 410:
une foule de moines chrétiens massacre
le dernier mathématicien
Hypatie d'Alexandrie.
(extrait d'un article)

8

La rosa che si disfa
il papavero che al fiato
improvviso cadrà
l'ombra dei vasi
che non fa rumore
lo spazio che sgretola la mente
la lunga crepa, la silente
- il tarlo
come non amarlo
sapendo che anche noi
pian piano roderà
come i tuoi fiori
La rose qui se défait
Le coquelicot qui au souffle
imprévu tombera
l'ombre des vases
qui ne fait aucun bruit
l'espace qui effrite l'esprit
la longue fêlure, la silencieuse
- le ver rongeur
comment ne pas l'aimer
sachant que nous aussi
peu à peu il va nous dévorer
comme tes fleurs
(G. Testori, per Morandi, 1981)

9

Piove
anche se il mare
è inquieto, dalla barca vi saluto
Il pleut
malgré la mer

inquiète, de ma barque je vous
salue
(F. Melotti)

10

Donato Creti scrisse: tu che
gentile
ammiri i quadri miei, spec-
chiati
e abbi pietà
Donato Creti a écrit: toi qui,
affable,
admires mes tableaux, réflète-
toi et aie pitié
(extrait d'un article)

11

a filo del violino
vibra la fiamma
immagine del suono
à fleur du violon
vibre la flamme
image du son

12

1. Fior di kencür
s'invoca con gioia
di forme armoniose
si muove ed incanta
che grazia nel dire
rapisce l'anima
2. Fior di blimbing
girati, spòrgiti
splendente cogli
gioiello sul vuoto
corolla regina
essenza di donna
4. Fiore di arèn
reclina su altro ramo
sempre scende
al vederti
sui miei versi
un'ombra
9. Fior di pandàn
soffice suolo
tu vieni da me
entri
ma scorda il timore
eccoti l'anima
1. Fleur de kencour
c'est joie de l'invoquer
de formes harmonieuses
elle évolue et ensorcelle

quelle grâce en son parler
 elle captive l'âme
 2. Fleur de blimbing
 tourne-toi, penche-toi
 splendide cueille-la
 joyau sur le vide
 reine des corolles
 essence de femme
 4. Fleur d'arèn
 ployée sur un autre rameau
 toujours à ta vue
 sur mes vers
 descend
 une ombre
 9. Fleur de pandàn
 sol moelleux
 tu viens à moi
 tu entres
 oublie donc la crainte
 voici mon âme
 (Guirlande, Java, XVIIe
 siècle)

Proverbio

Du cose al mondo non si
 ponno avere:
 d'essere belli e di saper can-
 tare.

Proverbe

Il y a deux choses au monde
 qu'on ne peut avoir:
 et être beau et savoir chanter.
 (dicton de Toti cité par Mar-
 cella Vincenti)

(traduction de l'italien par
 Sophie Le Castel)

BIOGRAPHIES

OTTO KATZAMEIER BARYTON

Né à München, Otto Katzameier étudie la flûte et le chant au Conservatoire Richard Strauss de sa ville natale, auprès de Hans Hotter. Il obtient de nombreux prix, participe dans toute l'Europe à de nombreuses productions d'opéra du répertoire baroque et classique, chante en récital, notamment les œuvres de Schubert et de Mahler, en oratorio (*Requiem* de Brahms, de Verdi, *Passion selon Saint-Mathieu*). Il a été membre du Théâtre de Lucerne de 1999 à 2001,

Dans le domaine de l'opéra d'aujourd'hui, il chante *Un Re in ascolto* de Luciano Berio, *Luci mie traditrici* et *Macbeth* de Salvatore Sciarrino qui le mènent au Festival d'Automne à Paris et au Lincoln Center Festival de New York. En 2004, il crée *Quaderno di Strada*, que Salvatore Sciarrino lui dédie et dont l'enregistrement, dirigé par Sylvain Cambreling, sera publié fin 2005. Parmi ses projets en 2007, l'opéra de Georg-Friedrich Haas *Melancholia* et *Da gelo a gelo*, l'opéra de Salvatore Sciarrino.

PETER RUNDEL CHEF D'ORCHESTRE

Né en 1958 à Friedrichshafen, Peter Rundel étudie le violon auprès de Igor Ozim et de Ramy Shevelov à Cologne, Hanovre et New York, ainsi que la direction d'orchestre auprès de Michael Gielen et de Peter Eötvös. De 1984 à 1996, il est violoniste et membre de l'Ensemble Modern. En 1987, il fait ses débuts de chef d'orchestre. Depuis, il est l'invité régulier des orchestres de la Radio bavaroise, DSO et RSO de Berlin, RSO Stuttgart ainsi que de l'Orchestre du Südwestrundfunk Baden-Baden. Il collabore avec les ensembles Recherche, Modern, Asko, Klangforum, InterContemporain, Ictus et Musikfabrik.

Peter Rundel a dirigé plusieurs productions d'opéra au Deutsche Oper de Berlin, à l'Opéra d'Etat de Bavière, aux festivals de Vienne, de Bregenz, en collaborant avec les metteurs en scène Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Joachim Schlömer. Il dirigera l'opéra d'Emmanuel Nunes *Das Märchen* (Le Conte) au Théâtre San Carlos à Lisbonne en novembre 2006.

Depuis janvier 2005, Peter Rundel est directeur musical de l'Ensemble Remix. De nombreuses parutions discographiques (ECM, Hat Hut, BMG, EMI) témoignent de la diversité de son répertoire.



Photo : D.R.

festival d'automne à paris 2005

14 septembre - 25 décembre
www.festival-automne.com

01 53 45 17 17

tarifs réduits à partir de 4 spectacles

Musique

Helmut Lachenmann
Gérard Pesson
Opéra national
de Paris / Bastille
Amphithéâtre

Salvatore Sciarrino
Jérôme Combier
Hans Thomalla
Deux concerts
Opéra national
de Paris / Bastille
Amphithéâtre

Galina Ustvolskaya
Musée d'Orsay/auditorium

Hanspeter Kyburz
Emio Greco
Centre Pompidou

Frank Zappa
Steve Reich
Théâtre du Châtelet

Giacinto Scelsi
Edgard Varese
Hanspeter Kyburz
Opéra national
de Paris / Palais Garnier

Anton Webern
Alban Berg
Oliver Knussen
Henri Dutilleul
Opéra national
de Paris / Palais Garnier

Liza Lim
Cité de la musique

Liza Lim
Hanspeter Kyburz
Cité de la musique

Benedict Mason
Chaplin Operas
Cité de la musique

Arts Plastiques

Marepe
Vermelho - Amarelo - Azul - Verde
Centre Pompidou

Dias & Riedweg
Le Plateau - Fonds Régional
d'Art Contemporain
d'Île-de-France

Michal Rovner
Fields
Michal Rovner
Heiner Goebbels
Fields of Fire
Jeu de paume

Rosângela Rennó
Espelho diário
Passage du Désir

Artur Barrio
Reflexion... (S)
Palais de Tokyo

Cinéma

*São Paulo, Symphonie d'une
métropole*
Limite
Auditorium du Louvre

La Nuit des couleurs du Brésil
Cinémathèque de la Danse
à la Cinémathèque
Française

Saburo Teshigawara
Cinémathèque de la Danse
à la Cinémathèque
Française

Colloque

Brésil : la montée des paradoxes
Centre Pompidou

Théâtre

Lee Breuer
Mabou Mines Dollhouse
Théâtre National
de la Colline

Robert Lepage
La Trilogie des dragons
Théâtre National
de Chaillot

Enrique Diaz
La Passion selon G.H.
Théâtre de la Cité
internationale

Enrique Diaz
Melodrama
Théâtre 71 / Malakoff

tg STAN
5 spectacles
My Dinner with André
Impromptus
Imensa
L'Avantage du doute
'voir et voir'
Théâtre de la Bastille

Matthias Langhoff
Quartett
Conservatoire d'Art
Dramatique

Julie Brochen
Hanjo
Théâtre de l'Aquarium

Gilberte Tsai
Une Nuit à la Bibliothèque
Bibliothèque Historique
de la Ville de Paris

Robert Lepage
Le Projet Andersen
Maison des Arts Créteil

Enrique Diaz
Répétition Hamlet
Théâtre de la Cité
internationale

François Tanguy
Théâtre du Radeau
Coda
Odéon - Théâtre
de l'Europe aux Ateliers
Berthier

Christophe Huysman
Les Constellations
Église Saint-Eustache

Danse

Julia Cima
Visitations
Théâtre de la Cité
internationale

Raimund Hoghe
Young People, Old Voices
Centre Pompidou

Raimund Hoghe
Swan Lake, 4 Actes
Théâtre de la Bastille

DV8
Just for Show
Théâtre de la Ville

Deborah Hay
The Match
Centre Pompidou

Lia Rodrigues
Centre national de la danse

Mathilde Monnier
La Place du singe
Théâtre National
de la Colline

Mathilde Monnier
frère&sœur
Centre Pompidou

Saburo Teshigawara
Kazahana
Maison des Arts Créteil

Bruno Beltrão
H2-2005
Centre Pompidou

Julie Nioche
H2O-NaCl-CaCO3
Chapelle des Récollets

Claudio Segovia
Brasil Brasileiro
Théâtre du Châtelet



MAIRIE DE PARIS

