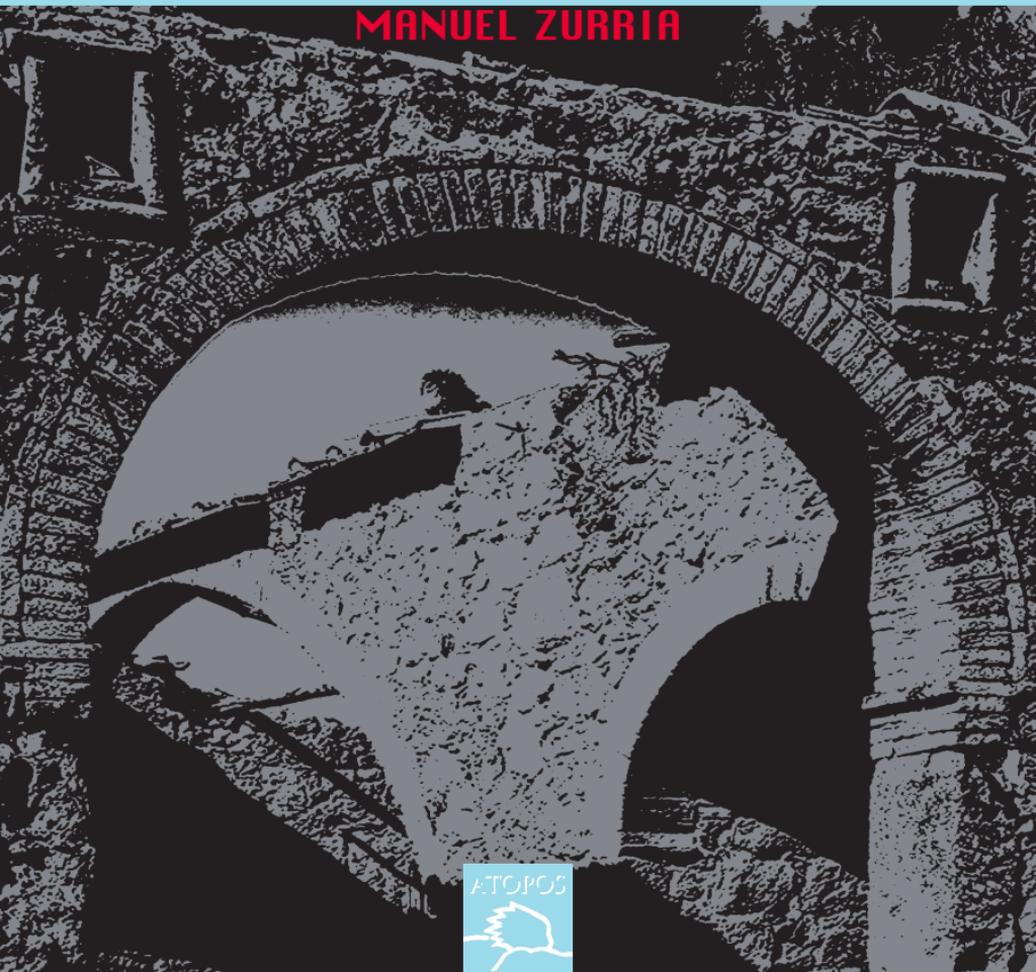


HOTEL BOLTANSKI

MANUEL ZURRIA



Hotel Boltanski



Il y a quelque temps, j'ai trouvé ces deux cartes postales sur l'étal d'un marché : un soldat en permission (pour cette raison très content et satisfait...) se fait tirer le portrait pour avoir une photo-souvenir à envoyer à sa famille et à ses amis. Sur la première image, pour adoucir l'ensemble, le photographe a préparé un beau bouquet d'un rouge artificiel. Sur la seconde, les fleurs sont toujours présentes mais elles sont fanées et sans vie, elles piquent du nez vers le banc. Elles ont blanchi par magie. Le résultat est surnaturel et s'il n'y avait pas une mise en scène évidente, elles pourraient donner lieu à des interprétations fantastiques et à des messages cachés, subliminaux. Cette image double ramène symboliquement au sens de l'art de la copie. Dans ce disque, comme je l'ai du reste fait par le passé, je me suis approprié des musiques qui appartiennent à d'autres instruments pour en concevoir des versions apocryphes (parfois en prenant des libertés) pour les remettre ensuite au jugement définitif et résolutoire de l'auteur. Hôtel Boltanski est un lieu de l'âme, un petit musée des merveilles, ma Wunderkammer. Y cohabitent expérimentation et pop, liberté et rigueur, ordre et désordre, mémoire et futur, nombres et nuages. Dans ses chambres vivent des compositeurs amis, des personnages jamais rencontrés, des compagnons de route, des dieux tutélaires. C'est un tribut sincère et passionné à un grand artiste qui a accompagné mon travail pendant des années avec des livres, des cartes postales, des catalogues, des photographies, des expositions, des débats : Christian Boltanski. J'en profite pour élaborer une liste, une de celles qui auraient plu à mon cher ami Georges Perec, dans laquelle sont alignées, comme des petits soldats de plomb, toutes les expériences qui, sans forme apparente, se sont relayées au fil des ans selon un ordre libre, pas préétabli. Maintenant, cette liste les met au contraire en relation les unes avec les autres et acquiert des significations différentes et mystérieuses. Je me rends compte que j'ai rempli des cahiers entiers de noms de compositeurs et de morceaux de musique, avec leur durée, des dates de composition et de naissance.

Des listes, des nombres, des noms, des nombres, des listes et puis encore des nombres, des nombres, des nombres...

Manuel Zurria

Rome, 6 septembre 2016

György Kurtág

Vers 2013, j'ai commencé à travailler autour de la musique de György Kurtág, sans jamais avoir eu l'occasion de le rencontrer personnellement. Le premier morceau que j'ai transcrit a été *Ligatura-Message* for Frances Marie, que j'ai préparé en toute autonomie et que j'ai envoyé à l'adresse du Maître pour qu'il participe à mon travail et pour connaître son avis. Au bout de quelques mois, j'ai reçu un appel téléphonique de Kurtág qui m'incitait à continuer dans cette recherche avec d'autres morceaux de son cycle pour piano Jatekók. Ce que j'ai fait. J'ai travaillé sans relâche pendant des années sur une quarantaine de morceaux qui ont tous été enregistrés, édités et envoyés à Kurtág pour établir un fil conducteur commun, une sorte de collaboration à distance. A la fin, cet immense travail s'est révélé être ce qu'il était dès le début : une expérience inédite avec l'un des grands acteurs de la musique d'aujourd'hui. Une expérience qui valait la peine d'être poursuivie sans objectifs ni échecs. À l'occasion de cette publication, j'ai récupéré deux morceaux extrêmement courts qui parlent de fleurs. Comme toujours dans la musique de Kurtág, ces dernières sont la métaphore de la vie éphémère, de la délicatesse, de la joie qui se consume en un instant. En 2016, à l'occasion d'un concert à Budapest, j'ai finalement rencontré le Maître. J'ai alors eu la sensation de le connaître depuis longtemps. Et c'était d'ailleurs ainsi...

Manuel Zurria

Salvatore Sciarrino

- *considérations sur L'Opera per Flauto (L'Œuvre pour Flûte)* -

J'aurais encore de nombreuses choses à dire sur le jeu de la flûte, sur la technique de la composition et sur les amplifications théoriques. Même sur les titres. Mais ce n'est pas là-dessus que je compte écrire : il est juste que ce qui ne s'épanouit pas au bon moment se perde et assume les traits d'une rigidité insondable. Je voudrais réfléchir au contraire sur ce que signifie avoir composé au fil des ans ce qui n'est plus une simple suite d'œuvres plus ou moins réussies. Il s'agit d'un véritable corpus et cela signifie avant tout que la flûte n'est désormais plus la même. Et je ne prétends pas tant l'avoir mise sens dessus dessous, mais plutôt l'avoir attirée dans un coin inconnu du monde. J'ai inventé la plupart de ces sons pendant plus de vingt ans mais certains, récents, sont fournis par Fabriciani ; un autre, de Giancarlo Graverini, est très récurrent depuis 1971. Mais ces sons qui appartaient au patrimoine commun des compositeurs me sont aujourd'hui attribués avec une certaine raison car ils semblent finalement avoir ainsi conquis la musique. Chacune de mes compositions est aussi une légitimation de ces sons. Sur une vieille structure, les sons nouveaux seraient équivalents à un habillage recherché. On parlait à une époque d'« effets ». Ici, structure et événement sonore jaillissent des mêmes exigences et grandissent ou tendent vers une perspective commune, vers une nouvelle image. Il ne s'agit pas de choisir des sons plus ou moins appropriés, d'embellir la maison, mais davantage de « construire de nouveaux univers avec de nouveaux sons ». Ce devrait être la visée des compositeurs non indignes de ce nom. Je dois parler sans réticences et je semblerai certainement immodeste. J'ai cherché sans relâche à me mesurer aux grands du passé. Mais c'est un défi de nature éthique, pas esthétique. Ne vous méprenez pas : alors que j'ai une certaine familiarité avec eux, ma musique en est extrêmement éloignée dans ses résultats. Le défi que nous lançons les classiques, que l'on peut relever avec succès, est de dépasser nos propres limites, et même de les dépasser dans les grandes largeurs : c'est bien là où nous avons donné le meilleur que nous devons encore nous surpasser impitoyablement. Mais ce besoin d'approfondir un motif, d'élargir un horizon fantastique est-il si personnel dès son apparition ? Cela aurait permis à n'importe qui d'y passer toute sa vie. Déjà en 1984, *All'aure* était l'un des morceaux les plus imités de l'histoire récente ; il a même laissé des traces non silencieuses sur les dieux de l'Olympe. Rien, sinon une inquiétude irréfutable de l'imagination aurait demandé cinq autres morceaux. Cependant, si cela n'avait pas été le cas, nous serions privés du meilleur. Je n'en trace que les contours techniques, chaque morceau étant très caractérisé (quoique pas comme des études, qui ont des ambitions bien plus fines). *Hermes* extrait des harmoniques d'un seul son, en éventail ou accords, propose une sorte de reconquête des harmoniques les plus éblouissants. *Venere* (Vénus), *gli Incantesimi* (les Enchantements) et les *Nubi* (Nuées) mélangent les sons les plus hétérogènes tandis que *qu'Incantesimi* (Enchantements) et *Canzona* réunissent les émissions et les transformations mécaniques du son : oui, la bonne vieille flûte, exactement comme elle était, n'avait pas été complètement explorée. « Selon son propre souffle », c'est avec cette phrase que le temps d'*All'aure* in una *lontananza* faisait son irruption. Aton naît d'une ambition qui va de la découverte provocatrice de la physiologie (et de la psyché) jusqu'à l'identification de certaines articulations formées au sein même de la physiologie. L'émergence à la conscience du temps lie donc deux travaux extrêmes. L'un avec la fuite nébuleuse d'images autour d'une ligne d'horizon pulsatrice, l'autre qui tend à ne plus être une composition. Un bout d'existence, qui peut changer d'un moment à l'autre, en assumant en lui chacun de tes états ou changements psychologiques : puisque non plus implicitement, ni en mots, le son naît et retourne dans le souffle.

Salvatore Sciarrino

Beat Furrer

Invocation VI est un extrait de l'œuvre *Begehren* (Désir) et correspond à la sixième scène, lorsqu'Eurydice dialogue avec un alter ego idéal (la flûte basse) sur une lamentation poétique et mystique de San Juan de la Cruz. La scène est représentée musicalement par une contradiction paroxystique entre extrême rapidité/complexité et dynamiques minimales, à peine perceptibles. Les structures musicales rythmiques et mélodiques sont stratifiées à plusieurs niveaux, ce qui produit une altération indubitable de la perception et une multiplication du sens.

Manuel Zurria

Heinz Holliger

Cher Roland, je te remercie de tout cœur! Ton âme si aimable et le son si doux et transcendant de ton piccolo vont ouvrir tout grand les portes du paradis.

ton Heinz

Toshio Hosokawa

La calligraphie comme une pratique ascétique, à la recherche d'une conscience humaine cosmique et d'un éveil aux racines de notre existence. Voilà ce qu'est la calligraphie : immensité cosmique.

Ces mots se trouvent dans le carnet du calligraphe japonais Yuichi Inoue. J'ai continué à composer des œuvres musicales en concevant la musique comme une calligraphie de l'espace et du temps. Ce que j'entends ici avec le terme « calligraphie », c'est la forme d'une note musicale. On pourrait aussi parler de la forme d'un morceau, de l'essence de sa mélodie. L'idée d'une forme calligraphique de la structure mélodique dans la musique orientale m'a été suggérée par mon enseignant de composition, Isang Yun. Si l'on ne mesure pas la mélodie comme un élément structurel dans une composition de plusieurs notes, à l'instar de la maçonnerie dans l'architecture occidentale, une simple note naît alors au-delà de l'espace-temps du silence, pousse comme une plante et arrive à son terme à la manière d'un coup de pinceau dans l'écriture orientale. Les glissandos, les différentes formes de vibrato, les changements dans la couleur des timbres, souvent utilisés dans les mélodies des chansons orientales, sont les moyens qui permettent de maintenir le flux vital de cette note unique. Dans un coup de pinceau, il y a le souffle de la vie, la force et la profondeur de l'auteur du geste. C'est une expression du pouvoir original de la vie, la preuve que cette personne est vivante. S'il y a une différence entre le « coup de pinceau » dans ma musique et dans celle de mon maître, Isang Yun, on pourrait la trouver dans l'attention que j'accorde dans ma calligraphie à l'endroit où elle est dessinée, la toile et ses espaces vides, procédure profondément influencée par la calligraphie japonaise. Cette dernière confère d'ailleurs de la valeur non seulement à l'élément dessiné mais aussi à l'espace vide qui l'entoure, à la force des espaces où rien n'est dessiné. La visibilité du coup de pinceau est amplifiée par l'espace vide sur le fond. En termes musicaux, une plus grande force expressive est attribuée à la note à travers l'espace vide inaudible, c'est-à-dire le silence. La flûte est l'instrument qui peut le mieux réaliser mes idées musicales. Elle permet de produire un son grâce au souffle et peut être un véhicule à travers lequel le souffle transmet le pouvoir vital du son. Au Japon, nous avons une très longue tradition de flûtes de types différents, comme le ryûteki dans le gagaku, les flûtes du théâtre nô et le shakuhachi. Ma musique pour flûte est sans aucun doute influencée par cette tradition. Le bruit de la respiration que l'on y entend parfois, semblable à celui du vent, était un bruit interdit jusqu'au XIXe siècle dans la musique pour flûte en Occident. Dans la tradition japonaise, au contraire, ce bruit a été sciemment utilisé pour parvenir à l'idée d'une respiration naturelle. Sen I pour flûte solo (1984) remonte à la première période de mon travail et suit le mouvement du coup de pinceau calligraphique dans l'acte d'être dessiné sur l'espace vide de la musique.

Toshio Hosokawa

Yan Maresz

Esquissée en 1993 dans l'esprit d'une étude comportant un problème d'écriture à résoudre (au sens mathématique), cette courte pièce joue sur la perception de type polyphonique d'un instrument monophonique. Une des réponses possibles à ce problème est de nature polyrythmique et j'ai abouti à la juxtaposition de deux matériaux musicaux contrastés, mais complémentaires que j'ai tenté de concilier dans un discours continu : un traitement percussif de la flûte avec contrainte (pulsation régulière, quasi-métronomique) et une écriture mélodique plus traditionnelle dont l'espace de déploiement naturel se trouve limité de par sa coexistence avec l'autre. De la tension créée par cette dualité a émergé petit à petit une sensation inattendue, de nature incantatoire, accentuée par la pulsation lancinante qui donne à la pièce son aspect un peu ritueliste. Les principales difficultés d'exécution résident dans la stabilité du tempo (qui ne doit pas fluctuer !), dans la précision de l'articulation rythmique générale et dans l'attention particulière que demande à chaque instant la différenciation de timbre des deux « voix ». La pièce a été créée à Rome en 1996, par Manuel Zurria.

Yan Maresz

Peter Ablinger

Ohne Titel / 3 Flöten (1989-1991)

Cette œuvre est composée de 18 morceaux d'une minute pour trois flûtes accordées de manières différentes. Les deuxième et troisième flûtes sont allongées entre l'embouchure et le corps de l'instrument. Seule la première flûte, non allongée, divise l'octave en 12 demi-tons. La deuxième le divise en 13 et la troisième en 15 intervalles équidistants. De la même manière, les temps se trouvent dans un rapport 12:13:15. L'identité d'une mesure et d'un son semble ainsi se multiplier.

Peter Ablinger

Howard Skempton

Axis 90 et *Half Moon* ont été composés au mois de mars 1990 et exécutés pour la première fois le mois suivant. La flûtiste pour laquelle ils ont été écrits est Nancy Ruffer. Il est intéressant de comparer et d'opposer ces deux œuvres. Toutes les deux se concentrent sur les trilles de la flûte, de manière exclusive dans le cas d'*Axis 90*. Il y a une symétrie entre les morceaux : dans les matériaux utilisés, et non dans la structure, dans le cas d'*Axis 90*, dans la structure, et non dans les matériaux utilisés, dans le cas de *Half Moon*.

Howard Skempton

Noah Creshevsky

En 2003, la soprano Beth Griffith m'a demandé d'écrire un morceau inspiré du Psaume XXIII (Le Seigneur est mon berger). À partir de l'enregistrement de sa voix, j'ai isolé plus de 700 échantillons vocaux. Ces fragments, tirés des enregistrements originaux et reliés entre eux forment tous les sons de la base préenregistrée qui accompagne l'exécution en direct. En 2016, je me suis senti honoré lorsque Manuel Zurria m'a demandé de composer une deuxième version du même morceau, cette fois pour flûte et base préenregistrée. Dans la version vocale comme dans celle pour flûte, Psalmus XXIII célèbre la recherche de l'extase et la sainteté du corps et de l'esprit.

Noah Creshevsky

Mary Jane Leach

À la fin des années 70, alors que j'écoutais une interview radiophonique de Steve Reich, une de ses réflexions s'imprima dans mon esprit. L'idée qu'il avançait était que les compositeurs ne devaient plus compter sur les lieux traditionnels pour les concerts et qu'il était de leur devoir d'organiser eux-mêmes l'exécution de leur musique et d'y participer. À cette époque, je m'entraînais à jouer ou à chanter sur des bases enregistrées de mes compositions. Tout avait commencé avec un exercice pour l'intonation... et s'acheva avec la fascination éprouvée face aux phénomènes du son : différence, combinaison, tons qui interfèrent en particulier avec l'utilisation d'instruments similaires. Avec la réflexion de Reich à l'esprit, fort du nouvel intérêt que je portais aux phénomènes sonores et à la recherche sur les timbres des instruments, j'ai commencé à écrire pour les instruments dont je pouvais jouer seule, en premier lieu la voix et la clarinette basse. À l'origine, j'ai écrit *Bruckstück* pour moi-même, en utilisant un enregistrement en simultané de huit pistes car, à l'époque, les enregistreurs multipistes de ce type étaient ceux qui offraient le plus grand nombre de bases immédiatement disponibles. *Bruckstück* est un morceau pour huit sopranos qui fut commandé par le Kulturamt de Cologne pour être interprété en même temps que l'ouverture d'une exposition de tableaux de Jack Ox. Je l'ai composé à partir d'une analyse de la Symphonie no 8 de Bruckner, en choisissant une section de dix mesures de l'Adagio comme matériau de base. Les parties les plus basses (ce qui est relatif puisque toutes les chanteuses sont des sopranos) représentent les bois et utilisent le même rythme de base et un même agencement de la tonalité pendant tout le morceau. Les autres voix représentent au contraire les instruments à vent. Le morceau est polyphonique, avec de nombreux intervalles récurrents qui se succèdent les uns aux autres rapidement, principalement suivant des majeures et des mineures. Plutôt qu'écrire des mélodies linéaires pour une voix, j'ai écrit des mélodies qui passent de voix en voix...

Mary Jane Leach

Michel Van Der Aa

En s'inscrivant dans la voie des œuvres pour instrument solo sur des bases enregistrées (Auburn, Oog et Just Before), Rekindle intègre le jeu d'échange de perspective entre son en direct et son préenregistré. Rekindle est un dialogue entre la flûte et la base préenregistrée, chaque élément « rallumant » le matériau de l'autre. La base suit les notes de la flûte, les déforme ou les prolonge sous la forme de nouveaux gestes et crée des résonances avec les accords de la flûte. La flûte réagit à son tour à ces sons électroniques. Le matériau étant joué selon un principe d'allers et retours, les rythmes pulsatifs de la base créent une copie rythmique pour un dialogue toujours plus virtuose. Au point culminant du morceau, la base sonore prend le contrôle et oblige la flûte à une rafale d'explosions séquentielles. Le flûtiste détermine l'interaction avec la base préenregistrée en partie à l'oreille, en des points synchronisés, afin de fixer des marqueurs musicaux.

Michel Van der Aa

Laurence Crane

L'élément qui m'a toujours impressionné dans la musique de Laurence Crane est la parcimonie qui guide la gestion des éléments utilisés et le savoir avec lequel ces éléments se transforment au cours du morceau. Ces Four Pieces sont un témoignage évident de ce procédé esthétique. Une seule idée, simple, est proposée et reproposée mais son altération, même minime, produit des effets macroscopiques. Ce morceau en quatre mouvements alterne suspension et danse, mais une danse intime, ancestrale.

Manuel Zurria

Giuliano D'Angiolini

Romanza (2016) une mélodie accompagnée. Mais complètement muette à chaque exécution, rien n'est définitif. Des sentiments si humains... Nous pouvons les retrouver et nous joindre à eux, si le projet est libre, si la pensée est impersonnelle.

Giuliano D'Angiolini

Pierre Jodlowski

Limite Circulaire (2011)

Ce projet s'inscrit dans un cycle d'œuvres écrites pour diverses formations autour du principe d'une écriture cumulative. Ce principe consiste à utiliser les ressources électroniques pour empiéter des séquences jouées en direct. Dans les autres pièces cumulatives que j'ai composées (*60 loops*, *24 loops*, *Série Blanche*...) tout ce qui est joué par les musiciens est, au fur et à mesure, figé dans le temps par un système de mise en boucle. La musique ainsi créée est le résultat des empilements des éléments successifs. On est ici dans un contexte sonore forcément répétitif, mais, à la différence du courant minimaliste américain, le phénomène d'empilement est parfois très excessif ce qui induit des processus de tension et une forte perception dramaturgique. *Limite circulaire*, par sa longueur, explore plusieurs aspects de ces principes d'empilement dans un processus de travail assez radical pour lequel la participation du flûtiste Cédric Jullion aura été essentielle. Mon idée initiale consistait à réaliser des enregistrements de modes de jeux spécifiques afin d'étendre les possibilités de montage ; nous avons cherché et enregistré précisément 1050 sons différents explorant, sur 3 instruments (flûte-basse, flûte en sol, flûte en ut), des effets de timbres (sons éoliens, bruits de souffles), des effets percussifs (bruits de clefs, sons « slap », tongue-ram), des effets harmoniques (multiphoniques). Dans cette phase de recherche, nous avons déterminé 27 doigtés spéciaux qui sont enregistrés aux trois flûtes et dans une large palette de couleurs, durées et intensités. Ces 27 doigtés constituent une sorte de matrice compositionnelle présente dans toute la pièce et qui en détermine l'unité. Dans la phase de composition, en manipulant ces « objets sonores » déjà micro-composés, j'ai rapidement pensé au peintre Escher et notamment à sa série d'œuvres *Limite circulaire I, II et III* réalisées entre 1958 et 1959. Le principe est ici très simple : une même forme simple est déclinée sur une surface circulaire avec un effet de zoom où les zones du centre sont agrandies et celles près du bord de plus en plus petites. Le regard, comme souvent chez Escher, aime à se perdre entre perception du détail et perception globale, à identifier des trajectoires, à s'amuser avec ces jeux d'échelle, résultant d'un processus toujours très simple. La musique que j'ai composée ne tente pas de reproduire strictement le principe des tableaux d'Escher mais elle en partage le même type de perception, ici transposée du domaine spatial au domaine temporel. Les empilements nous amènent à percevoir le rapport au temps de manière non linéaire puisque, dans chaque section, des éléments sont répétés en boucle et c'est par leur présence obstinée que les autres sont perçus. La pièce se structure en plusieurs zones qui exploitent tour à tour les effets perceptifs produits par l'accumulation : effets harmoniques, effets d'espace, effets rythmiques... À l'exception de la technique de répétition d'éléments plus ou moins longs, il n'y a aucun autre traitement des sons d'origine. En effet, il fallait bien, dans ce type de projet s'imposer des cadres, s'amuser avec la notion de limite quitte parfois à être pris dans un labyrinthe inextricable dont les solutions pour sortir n'étaient jamais simples. Ces 1050 sons auront été des compagnons de travail, sortes d'entités que je disposais dans le temps comme autant de points possibles d'une architecture sonore totalement utopique...

Pierre Jodlowski

Traduction: Manuel Zurria, Barbara Baroni





HOTEL BOLTANSKI

DDD

LC-00129

MANUEL ZURRIA

Flutes

ATP 026-27

CD 1

1	György Kurtág	Virág az ember... for flutes' choir *	1983	00:44
2		Virág az ember, mijakónak for flutes' choir *	2001	01:31
3	Salvatore Sciarrino	Autostrada prima di Babilonia ** for flute *	2015	11:52
4	Beat Furrer	Invocation UI *** for voice and bass flute soprano: Giulia Peri	2007	10:52
5	Heinz Holliger	Pour Roland Cavin for 3 flutes	2004	02:13
6	Toshio Hosokawa	Sen I * for bass flute and temple bells	1984	12:40
7	Yan Maresz	Circumambulation for flute *	1997	05:13
8	Salvatore Sciarrino	Come vengono prodotti gli incantesimi? for flute	1985	07:43
9	Peter Ablinger	Ohne titel / three flutes for 3 flutes with extensions	1989-91	23:00
		total time		76:24

CD 2

1	Noah Creshevsky	Psalmus XXIII (synchronism for flute and fixed media) * for flute and tape - soprano: Beth Griffith	2016	07:30
2	Howard Skempton	Half moon for flute and accordion * accordeon: Howard Skempton	1990	01:43
3		Axis 90 **** for flute and piano * piano: Mark Knop	1990	02:08
4	Mary Jane Leach	Bruchstück * for 6 flutes	2002	11:43
5	Michel Van der Aa	Rekindle for flute and soundtrack *	2010	07:40
	Laurence Crane	Four Pieces For Alto and Bass Flutes * I	1995	04:19
		II		02:15
		III		03:14
		IV		03:26
10	Giuliano D'Angiolini	Berceuse for 5 flutes *	2013	04:34
11		Romanza (alla memoria di Franz Schubert, alle armonie sparse del suo Adagio) for flute (or violin) and piano * piano: Giuliano D'Angiolini	2016	09:12
12	Pierre Jodlowski	Limite Circulaire for flutes and tape	2011	19:12
		total time		77:34

* World Premiere Recording

* arrangements by Manuel Zurria

** recorded by Andrea Lambertucci at Teatro Lauro Rossi, Macerata

*** recorded live at the Austrian Forum, Rome on 20th May 2015

**** recorded live at City University, London on 10th May 2016