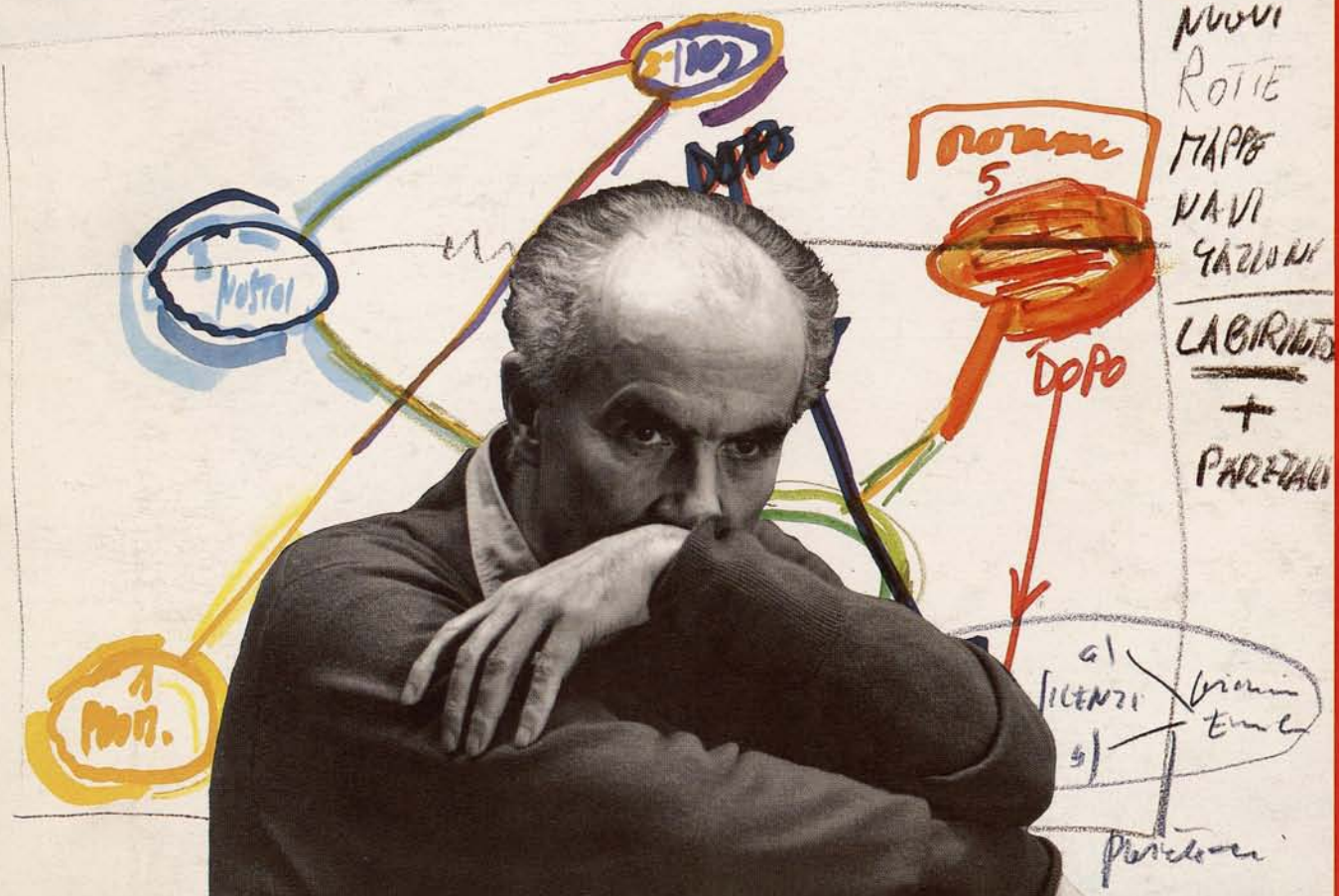


Luigi Nono

150 € = 5 | Giugno in 3-4 palazzine di colore = 20



FESTIVAL D'AUTOMNE
A PARIS 1987

CONTRECHAMPS

Handwritten musical notation on the left page, featuring multiple staves with notes, rests, and various annotations. At the top, there are red arrows and numbers: $2-\uparrow$, $2+\uparrow$, $2-\uparrow$, $2-\downarrow$, $2+\downarrow$, and $2-\downarrow$. A circled '3-' is visible in the top right corner. The notation includes various rhythmic markings and accidentals.

A **PROMETEO**
BASE $2+\uparrow$ $2-\downarrow = 7$ | 9 | *and. a 2, 3, 4 OTTAVE*
 CON BASI RITMICE E KO-STATICO

Handwritten musical notation on the right page, titled "e la Vande PARO". It features several staves with notes and rests. Annotations include "1. voce", "2. voce", "3. voce", and "4. voce". A large red circle contains the text "Si GUSTAV". At the top right, there are notes: $2-7+9-u-8$, $2+7-9+u-8$, $4-u-8$, and $6-u-8$. The notation includes various rhythmic markings and accidentals.

Luigi Nono
 Etude préparatoire des sons
 multiphoniques basés sur le triton et
 les micro-intervalles

NOUVO **PLONTEO** **Ja T J↑** **EKI- <A> JHH** | **MIKRO** | **LOPPI**
ALL VENTO

MIENTO PESSO-STATHO
M4 NOBILE

ALTO
TUBA
BASSO

VARE ALTEZZE - DINAMICA x 4 GOMI

VAR: PEPARINI!
 : 2°-3° = UCLIA 45' - 25'!!!

USACCI
APICCI
CON DITHI-BASSO
DIVERSI

SCEGLI: DOVE TUTTO
SCEGLI: NOSTRO

Luigi Nono

Festival d'automne
 à Paris 1987

CONTRECHAMPS

PROMETEO

*Tragedia dell'ascolto
nouvelle version 1985*

THEATRE NATIONAL DE CHAILLOT 1, 3, 4, 6, 7, 9 OCTOBRE 1987

MUSIQUE DE LUIGI NONO

TEXTES CHOISIS PAR MASSIMO CACCIARI

DIRECTION: DAVID SHALLON - FRIEDRICH GOLDMANN

CONCEPTION ET REALISATION: LUIGI NONO

INGRID ADE-JESEMAN, MONIKA BAIR-IVENZ, sopranos
SHARON COOPER, SUSANNE OTTO, contraltos
MARIO BOLOGNESI, ténor
ROBERTO FABBRICIANI, flûte, flûte basse
CIRO SCARPONI, clarinette contrebasse, clarinette piccolo
GIANCARLO SCHIAFFINI, tuba basse, trombone ténor, basse, contralto, euphonium
CHARLOTTE GESELBRACHT, alto
CHRISTINE THEUS, violoncelle
STEFANO SCODANIBBIO, contrebasse
EVELYBE DIDI, ANDRE WILMS, récitants
ENSEMBLE MODERN
CHŒUR DE SOLISTES DE L'INSTITUT POUR LA NOUVELLE MUSIQUE DE LA STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK, Freiburg/Breisgau
Direction Artistique: ANDRE RICHARD
Réalisation live electronics: EXPERIMENTAL STUDIO DER HEINRICH-STROBEL-STIFTUNG DES SÜDWESTFUNKS, Freiburg/Breisgau
LUIGI NONO, HANS-PETER HALLER, régie du son
ALVISE VIDOLIN, assistant
RUDOLF STRAUSS, ingénieur du son
BERNDT NOLL, ROLF PFÄFFLE, technicien du son

Sous la direction technique de Didier Monfajon et de Françoise Peyronnet, l'adaptation scénique a été réalisée par l'Atelier de construction du Théâtre National de Chaillot.

COPRODUCTION: FONDATION LOUIS VUITTON POUR L'OPERA ET LA MUSIQUE, THEATRE NATIONAL DE CHAILLOT, ALTE OPER FRANCFORT, FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

Réalisation du programme Luigi Nono: Joséphine Markovits avec la collaboration de Shan Benson

CONCERT I, THEATRE MUSICAL DE PARIS/CHATELET 21 SEPTEMBRE 1987

BRUNO MADERNA: *LA GRANDE AULODIA* (1970) pour flûte, hautbois et orchestre
LUIGI NONO: *IL CANTO SOSPESO* (1956) pour soprano, contralto, ténor, chœur mixte et orchestre; sur des lettres des condamnés à mort de la résistance en Europe.

SUSANNA RIGACCI, soprano BEATRICE MATHEZ-WÜTHRICH, contralto MARIO BOLOGNESI, ténor
ORCHESTRE ET CHŒUR DE LA RAI, TURIN Direction: HANS ZENDER

CONCERT II, THEATRE NATIONAL DE CHAILLOT 5 OCTOBRE 1987

LUIGI NONO: "A PIERRE, DELL'AZZURRO SILENZIO, INQUIETUM..." (1985) pour flûte contrebasse, clarinette contrebasse et live electronics
LUIGI NONO: "DECOUVRIR LA SUBVERSION", HOMMAGE A EDMOND JABES (1987) pour contralto, basse, tuba basse, cor, récitante et live electronics

SUSANNE OTTO, contralto ROBERTO FABBRICIANI, flûte GIANCARLO SCHIAFFINI, tuba
CHRISTOPH RAUSCH, basse MARTIN WALZ, cor EVELYNE DIDI, récitante
Réalisation live electronics: EXPERIMENTALSTUDIO DER HEINRICH-STROBEL-STIFTUNG DES SÜDWESTFUNKS
Régie du son: LUIGI NONO ET HANS-PETER HALLER

LUIGI NONO: *FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA* (1980)
QUATUOR ARDITI: Irvine Arditti, David Alberman, Levine Andrade, Rohan de Saram

CONCERT III, THEATRE NATIONAL DE CHAILLOT 8 OCTOBRE 1987

LUIGI NONO: "RISONANZE ERRANTI" A MASSIMO CACCIARI (VERSION DEFINITIVE 1987) pour mezzo-soprano, flûte, tuba, percussions et live electronics

SUSANNE OTTO, mezzo-soprano ROBERTO FABBRICIANI, flûte GIANCARLO SCHIAFFINI, tuba
CARLOS BERESI, KONRAD GRAF, RICHARD LEPETT, ISAO NAKAMURA, RÜDIGER PAWASSAR, GREGORY RIFFEL, percussions
Direction: FRIEDRICH GOLDMANN
Réalisation live electronics: EXPERIMENTALSTUDIO DER HEINRICH-STROBEL-STIFTUNG DES SÜDWESTFUNKS
Régie du son: LUIGI NONO ET HANS-PETER HALLER

Le programme *LUIGI NONO*
1987 a été réalisé avec les
concours suivants:

COPRODUCTIONS:

Fondation Louis Vuitton pour
l'Opéra et la Musique
Théâtre National de Chaillot
RAI Turin
Septembre Musical, Turin
Alte Oper, Francfort
Théâtre Musical de Paris

Avec l'aide des Ministères
Italiens des Affaires
Etrangères, et du Tourisme et
du Spectacle

COLLABORATIONS:

Editions Ricordi, Milan
Air France
Contrechamps

**LE FESTIVAL D'AUTOMNE
A PARIS REMERCIE**

EGALEMENT:

Renate Damss, Mimma
Guastoni, Hans-Peter Haller,
Mark den Hertog, Nele
Hertling, Hélène Houizot,
Michael Messerklinger, Mario
Messinis, Ricardo Nastasi,
Renzo Piano, Enzo Restagno,
Karsten Witt

Le Festival d'Automne à Paris
est subventionné par le
Ministère de la Culture et de
la Communication,
le Ministère des Affaires
Etrangères, et la Ville
de Paris

Directeur Général: Michel Guy

SOMMAIRE

	pages
PHILIPPE ALBERA <i>Avant-propos</i>	8
EDMOND JABES <i>Luigi Nono</i>	11
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec Luigi Nono</i>	13
ISTVAN BALAZS <i>De l'actualité artistique de Luigi Nono</i>	23
LUIGI NONO / HERMANN SCHERCHEN / KARL-AMADEUS HARTMANN <i>Correspondance</i>	35
LUIGI NONO <i>En souvenir de deux musiciens</i>	54
MASSIMO MILA <i>La ligne Nono</i>	56
IVANKA STOIANOVA <i>Texte/musique/sens</i>	68
JURG STENZL <i>Le nouveau Luigi Nono</i>	86
DORIS DÖPKE <i>Pensées fragmentaires sur la poésie musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono</i>	98
GIOVANNI MORELLI <i>Une troisième pratique: Nono et la relation compositionnelle mémoire/oubli</i>	115
JURG STENZL <i>La dramaturgie musicale de Luigi Nono</i>	122

PROMETEO

MICHELE BERTAGGIA <i>Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari</i>	132
MARCO BIRAGHI <i>Entretien avec Massimo Cacciari</i>	147
MASSIMO CACCIARI <i>Verso Prometeo, tragédie de l'écoute</i>	152
HANS-PETER HALLER <i>De la transformation des sons</i>	155
CLAUDIO ABBADO <i>Le nouveau Prometeo</i>	164
RENZO PIANO <i>Prometeo, un espace pour la musique</i>	167
JURG STENZL <i>Les chemins de Prometeo</i>	170
JURG STENZL <i>Prometeo: un guide</i>	175
ROLF LIEBERMANN <i>La Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique et le Prometeo de Luigi Nono</i>	178
MASSIMO CACCIARI <i>Texte de Prometeo</i>	181

NOTES SUR LES ŒUVRES

MASSIMO MILA <i>Bruno Maderna: La Grande Aulodia</i>	198
JURG STENZL <i>Luigi Nono: Risonanze erranti</i>	200
LUIGI NONO <i>A Pierre</i>	203
<i>Pour Edmond Jabès</i>	204

APPAREIL CRITIQUE

<i>Catalogue des œuvres</i>	207
<i>Ecrits</i>	211
<i>Bibliographie</i>	212
<i>Discographie</i>	213
<i>Participants</i>	214

Luigi Nono est un inconnu célèbre, tout particulièrement en France: sa musique n'y a été présentée que de façon sporadique, comme si quelques échantillons d'une œuvre aussi rigoureusement construite suffisaient à la faire connaître; on peut compter sur les doigts d'une seule main les articles en français sur son œuvre (et encore ne s'agit-il pas d'études fondamentales), et on ne trouve aucune traduction de ses textes¹; bien évidemment, il n'existe aucun ouvrage d'ensemble sur lui. Ce livre est donc le premier document accessible au lecteur et au mélomane français sur un compositeur dont on dit volontiers, dans les dictionnaires de la musique, qu'il est un des plus importants de l'après-guerre, et qui, peu après ses soixante ans – un anniversaire que les institutions musicales et les médias ont unanimement négligé –, a derrière lui une œuvre considérable, puissante, généreuse et diverse. Mais n'avons-nous pas déjà fait ce même constat au sujet de Berio, de Zimmermann ou de Ives?²

Le projet d'un numéro *Contrechamps* sur Luigi Nono a rencontré la programmation du *Festival d'Automne 1987*: c'est une bonne occasion pour concilier l'appréhension sensible des œuvres et l'information, la réflexion sur elles. Après l'ouvrage de référence édité en 1975 par Jurg Stenzl, et comprenant tous les textes de Nono jusqu'à cette date³, après le numéro de *Musik-Konzepte* paru en 1981⁴, notre livre veut cerner et interroger le Nono actuel. Il ne s'agit donc pas d'un ouvrage de synthèse, mais d'un livre *ouvert*, qui se situe résolument au-delà des clichés rebattus que l'on applique encore si souvent à Nono.

Son nom, en effet, suffit à évoquer un art politisé, contestataire et subversif. Mais les concepts de «musique engagée» ou de «musique politique» portent en eux un jugement négatif, comme celui d'«atonal» par lequel on désigna péjorativement la musique de Schoenberg autrefois. De même qu'à travers le terme «atonal», la musique de Schoenberg était niée en tant que telle, de même la dimension politique sempiternellement rappelée quant à Nono a-t-elle occulté les qualités proprement musicales de ses œuvres. Cette vue simplificatrice révèle à quel point il est difficile d'échapper à certains schémas de pensée où la musique est figée dans une autonomie pourtant problématique. Mais on touche ici à une question essentielle et toujours esquivée: celle de la sémantique musicale; on pourrait lui adjoindre celle de la fonction sociale de la musique actuelle. La célèbre remarque de Stravinsky, selon laquelle «la musique [est] par son essence impuissante à exprimer quoi que ce soit», ne convient certes pas à l'expérience d'un Nono: elle entérinait le néoclassicisme de l'entre-deux guerres, qui apparut à la génération de Nono comme une impasse esthétique et comme le fantôme d'un art qui serait miraculeusement devenu non problématique dans une société sortant des horreurs de la première guerre et s'acheminant vers la barbarie méthodique de la seconde.

Ce double aveuglement – historique et esthétique – Nono en a tiré la leçon. Il a surmonté la fausse opposition entre une musique impliquée dans l'histoire et la réalité sociale – une musique qui n'aurait pas renoncé à réfléchir son temps et à y intervenir par ses moyens propres – et une musique

refermée sur elle-même, sur ses propres expérimentations, et sur l'utopie d'un degré zéro du langage qui serait en même temps un hypothétique degré zéro de l'histoire. C'est pourquoi Nono a si souvent insisté, dans ses interventions à l'époque de Darmstadt, sur la nécessité d'une conscience historique et sociale: «Aujourd'hui, aussi bien dans les milieux de la création que de la critique et de l'analyse, prédomine la tendance à ne pas vouloir intégrer un phénomène artistico-culturel dans son contexte historique, c'est-à-dire à ne pas vouloir le considérer par rapport à ses origines et aux éléments qui l'ont constitué, ni par rapport à son action sur la réalité présente, ni par rapport à ses possibilités de projection dans le futur; mais à le considérer exclusivement par lui-même, comme fin en lui-même, et seulement par rapport à l'instant précis où il se manifeste.»⁵ Cette position l'a progressivement éloigné des milieux officiels de l'avant-garde institutionnalisée – ne parlons pas des institutions plus traditionnelles...

Nono s'est ainsi tracé une voie solitaire, radicale, idéaliste – une voie étroite et périlleuse. Elle est à l'image de l'homme que les photos, ici même, révèlent: cette inquiétude impénétrable, une sombre fragilité, et une détermination presque violente, une force contenue. Par son évolution récente, Nono a surpris ceux qui avaient interprété sa démarche de façon souvent trop dogmatique (il y a parfois contribué lui-même!): à l'image du militant, on a substitué celle du mystique. On veut ainsi figer une nouvelle fois une pensée en mouvement, à la recherche de son moment de vérité, et où les figures du passé témoignent pour le temps présent, où la mémoire nourrit l'utopie, où les thèmes de la vie intérieure sont liés aux gestes expressifs de l'action. Les préoccupations de Nono, aujourd'hui, ne sont guère différentes de celles d'autrefois, et sa musique développe des potentialités déjà contenues dans ses œuvres des années cinquante-soixante. Comme chez tout grand créateur, l'œuvre nouvelle éclaire les œuvres précédentes d'une façon inattendue, nous obligeant à reconsidérer nos points de vue. En insistant aujourd'hui sur la problématique de l'écoute, Nono veut nous rendre attentifs aux voix oubliées, réprimées, censurées, aux voix secrètes ou inconnues, aux voix intérieures auxquelles sa musique donne leur envol. Ses dernières œuvres, pareilles à de mystérieuses célébrations, à des rituels compliqués et étranges, exigent que nous abandonnions nos préjugés, et que nous percions leur énigmatique apparence.

Ce livre sur Luigi Nono aura rempli sa fonction s'il favorise une telle aventure. Nous remercions tous ceux qui y ont contribué, et en premier lieu Luigi Nono lui-même, qui a participé à son élaboration.

Philippe Albèra.

¹ Notons la traduction du texte: Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical, in *Contrechamps* n° 4, L'Age d'Homme, Lausanne/Paris, 1985.

² Cf *Contrechamps* n° 1 (Berio), 1983, n° 5 (Zimmermann), 1985, n° 7 (Ives), 1987.

³ Voir bibliographie en fin de volume.

⁴ Voir bibliographie en fin de volume.

⁵ Présence historique dans la musique d'aujourd'hui, conférence faite à Darmstadt en 1959, traduction française in *Programme de l'Opéra de Lyon*, saison 1981-82.



Edmond Jabès et Luigi Nono
Paris, Avril 1987 (Photo Guy Vivien)

Edmond Jabès

LUIGI NONO

Luigi Nono: un nom. Une œuvre musicale. La musique d'un nom. Le nom d'une musique. C'était, il y a quelque trente années.

Les œuvres font leur chemin et ce chemin est imprévisible.

Elles sont arrêtées, un instant ou deux, en cours de route puis reprennent, aveugles, leur avancée vers un but – qui ne sera jamais le but – mais l'étape à dépasser.

La parole tient son avenir de qui l'a perçue. Exposée, elle prend le risque de plaire ou de déplaire; d'être jugée. Par ailleurs, qu'est-ce qu'une pensée qui se serait dérobée au jour? Le jour de la pensée est dans la pensée-même, où elle s'affirme. Mettre en acte sa pensée, c'est permettre à celle-ci d'épouser sa réalité; d'entrer dans la vie, d'ouvrir cette vie à la nôtre.

Je pense et ma pensée me comble de paroles. J'écoute et ma pensée me remplit de silence; car parole et silence sont pensées, là même où ils se rejoignent pour se confondre. Au plus intime de l'être.

La pensée de la musique est, peut-être, musique de la pensée.

C'était, il y a quelque trente années. Ma première rencontre avec la musique de Luigi Nono. Le hasard d'une découverte. La fréquentation, depuis, d'une œuvre de revendication, de révolte avec laquelle je me sentais en communion; non seulement parce qu'elle m'apparaissait comme la plus ancrée dans notre époque, mais parce que, par moments, elle laissait filtrer, à travers croyance et espérance renouvelées, auxquelles elle nous poussait à adhérer, la plainte lointaine et secrète d'une immense solitude; celle d'une détresse qui, d'avoir tant de fois changé de nom, n'en avait plus.

Silencieux infini égrenant son silence, au plus intime d'un être dont le visage m'était devenu, désormais, familier.

Et cela me frappe, encore, lorsque j'y pense. Y avait-il œuvre moins solitaire, en apparence, que la sienne?

J'ai su, plus tard, que je ne me trompais pas. Je le sais toujours.

La relation au silence, chez Luigi Nono, est exemplaire. Elle est relation à l'infini, à l'impensable, à l'indépassable, si audacieuse, si risquée est sa recherche. Faire parler ce silence. Faire taire ce silence, c'est abolir les limites, l'espace béant d'une interrogation. Faire parler le silence par le silence, faire taire, une fois rendu audible, le silence par l'insondable silence où sont enfouies toutes les questions. Et la plus décisive dans laquelle naissance et néant s'affrontent indéfiniment, l'un donnant existence à l'autre pour la lui retirer aussitôt. L'au-delà, c'est toujours le vide, le Rien.

Ce qui est en jeu, ici, c'est cette réponse de l'être à l'univers qui ne peut se traduire que par une question.

Aller au silence, c'est se mesurer à l'inconnu, à l'inconnaissable. Non point pour apprendre ce que l'on ignore, mais, au contraire, pour désapprendre afin de n'être plus qu'écoute de l'infini où nous sombrons, écoute du naufrage. La vie, la mort sont en nous. Vivre, mourir, c'est être, simultanément, la vie et la mort d'un même éveil.

Et si créer, était, justement, éveiller?

Nulle œuvre contemporaine n'a, autant que celle de Luigi Nono, multiplié l'éveil.

On y a vu, longtemps – à tort, je crois –, l'œuvre d'un militant, d'un compositeur engagé, essentiellement préoccupé par le social. C'était laisser de côté cette implacable remise en question de lui-même que rien n'est jamais venu interrompre. D'où les indicibles prolongements de chacune de ses compositions.

C'est dans ces prolongements qu'il faudrait pouvoir les aborder. A partir du silence, précisément, où le compositeur se retrouve, chaque fois, face à soi-même.

Œuvre subversive de n'avoir cherché à exprimer que ce qui demeure caché au sein de ce qui s'exhibe. Quelquefois, ce qui est formulé à voix basse suscite plus d'échos que ce qui est hurlé; mais ces échos sont intérieurs. Il nous faut descendre profondément en nous pour les saisir dans leur extrême fragilité. Et si cette fragilité était le discret tremblement que je perçois, au cœur de l'œuvre de ce grand compositeur, qui a su transformer la force en faiblesse et la faiblesse en force, non point pour les annuler l'une par l'autre mais, au contraire, comme par le biais d'un miroir dont il contrôlerait les jeux, pour les confronter dans leur obsédant néant?

C'était, il y a, déjà, un an. La première rencontre, chez moi, avec un homme qui portait en lui le silence de mille voix proches ou lointaines mais toutes attendues. Nos regards disaient, sans avoir, vraiment, besoin de le dire, le chemin parcouru. Nous nous serrâmes, avec affection, la main. C'était, comme si l'écriture, tout à coup reconnue, se fondait dans la musique.

Philippe Albèra

ENTRETIEN AVEC LUIGI NONO

Quelle était la situation des compositeurs italiens en 1945, aux sortirs de la guerre et du fascisme?

N. Sur le plan culturel, il y avait beaucoup de diversité. L'éditeur Giulio Einaudi, par exemple, travaillait à Turin avec un groupe dans lequel se trouvaient Pavese, Calvino, Vittorini, Mila. Turin a été, après la première guerre, une ville de grande importance sur le plan politique et culturel: il y avait la grande pensée libérale de Gobetti, Gramsci, Togliatti, Nuovo Ordine. A l'époque du fascisme, Giulio Einaudi a édité tous les grands écrivains russes et américains, ainsi que des essais de Pavese ou Vittorini. Dans le même temps, quelqu'un comme Ettore Logato avait traduit les frères Sérapions, des écrivains russes, etc. Dans la peinture, il y avait différents groupes à Rome, Milan et Venise, qui ont travaillé hors des prescriptions de Mussolini. Ce n'est d'ailleurs pas Mussolini lui-même qui a organisé la culture de façon autoritaire, mais des fascistes qui l'ont utilisée dans leur propre intérêt. Il y a à la Fondation Cini toutes les archives Malipiero, et j'ai vu la querelle provoquée en 1926 pour la création à la Biennale de la Suite de *Wozzeck*. Des musiciens tels que Lualdi, Alceo Toni, Usigli, qui étaient vraiment des fascistes et des idiots, ont fait opposition. Malipiero et Casella ont réussi à faire la création en 1926 de la cantate de Berg *Der Wein*, avec H. Scherchen. Il y avait donc un peu d'information. Il faut distinguer entre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. Il y a des choses horribles qui se sont passées en Italie, comme les camps de concentration à Trieste, les destructions de villages, etc., mais sur le plan culturel, l'isolement n'était pas total.

Q. Vous-même, que connaissiez-vous de Schönberg ou Webern en 1945?

N. Mes premières informations ont été un livre sur la musique contemporaine écrit par Herbert Fleischer, un musicologue allemand, et, vers 1945, le livre de Leibowitz. C'est Malipiero qui m'a parlé pour la première fois de Schönberg et de Webern, vers 1942-43, puis Dallapiccola, et, en 1945-46, Bruno Maderna. Les partitions étaient évidemment plus difficiles à trouver. C'est à travers Maderna que j'ai pu les avoir. En réalité, j'ai étudié la musique de Dallapiccola avant celle de Schönberg et Webern. Avec Maderna, nous n'avons pas étudié d'abord Schönberg et Webern, comme beaucoup l'ont fait, mais nous avons étudié, par exemple, les traités théoriques du Moyen Age jusqu'à Zarlino, nous avons fait des études comparatives: par exemple, les motets isorythmiques de Machaut et Dunstable, la variation chez Beethoven et Schönberg, l'écriture vocale de Landini, Monteverdi, Bellini et Webern, l'œuvre de ce dernier à travers Isaac, Haydn, Schubert, Wolf, etc. L'intelligence de Bruno, c'était de ne pas étudier une formule, mais la pensée, la confrontation entre différentes époques, différentes cultures; il montrait de quelle manière les différents éléments compositionnels ont été traités à différentes époques.

Q. La vision était donc avant tout historique, contrairement à ceux qui, à l'époque, envisageaient Webern comme une sorte de point zéro?

N. Oui, je trouve que c'est là une grande particularité de la pensée musicale de Bruno et de moi-même; c'était aussi le sens de l'enseignement de Scherchen. Cela n'a rien à voir avec une sorte d'année zéro, comme on en a souvent parlé à Darmstadt. Il y avait d'ailleurs de grandes différences entre les pensées de Boulez, de Stockhausen, ou de Pousseur. On devrait être beaucoup plus nuancé à propos de Darmstadt, parce qu'il y avait là différentes personnalités, différentes tendances, diffé-

rentes cultures, et non une situation unifiée comme la critique ou le marché allemand l'ont laissé entendre.

Q. Scherchen a eu à cette période une très grande importance pour vous et pour Maderna?

N. Pour Bruno et pour moi, Scherchen a joué un rôle fondamental, et je pense qu'il l'a joué également pour l'histoire de la culture. Il a toujours été là où se croisaient les cultures, les inventions, les problématiques nouvelles. Il y avait contre lui une réaction très forte, car il a toujours cherché à transformer les choses, à ne pas accepter ce qui existe. Par exemple, les problèmes d'écoute posés par la radio, jusqu'aux études dans le domaine de l'électronique qu'il a faites à Gravesano. Toute son activité avant la guerre a été d'une extrême importance, de même que les concerts qu'il a faits, par exemple, à Leningrad à la fin des années vingt et dans les années trente (où il a joué Berg, Mahler, etc.). Il a eu l'intelligence des différentes tendances contemporaines – Schönberg, Bartók, Varèse, Dallapiccola, Boulez, Xénakis, moi-même, etc. –, il est passé à travers tout cela, il l'a transformé, il a ouvert des possibilités nouvelles à chacun d'entre nous, il a signé une époque, pas seulement pour la musique contemporaine, mais aussi dans le domaine de l'interprétation: le choix des tempi chez Beethoven, la manière de chanter (je me souviens d'exécutions de Bach où les voix étaient utilisées dans l'extrême douceur, une douceur presque irréaliste, alors qu'aujourd'hui on chante à pleine voix, comme s'il s'agissait de bel canto), l'articulation des dynamiques (son exécution à la Scala du *Macbeth* de Verdi fut mémorable, car il suivait vraiment la partition, avec ses différences entre les pianissimos, les types d'émission vocale).

Scherchen a joué un rôle important par sa connaissance de Schönberg, la grande admiration qu'il lui portait, et aussi par son adhésion à la révolution bolchévique. Ici, on peut parler d'un conflit, d'une tension, d'une grande violence, dans un sens non pas autoritaire mais dynamique. Entre ces deux pôles, il y a la question d'un langage nouveau, la lutte contre un intellectualisme excessif (il y a des lettres à Bruno et à moi, là-dessus), contre un langage qui donnerait de trop grandes difficultés à l'exécutant. Après la création des *Varianti*, Scherchen m'avait écrit qu'il ne dirigerait plus ma musique si je persistais dans la prétention d'écrire pour un orchestre de 50 musiciens comme s'il s'agissait de 50 solistes. Il y avait donc conflit entre la nécessité d'innover, de ne pas se soucier du succès, de risquer (il a été refusé par les grandes maisons de disques, et, après la guerre, il avait contre lui tout le monde musical allemand, comme d'ailleurs Klemperer, Kleiber, etc.), et la volonté d'avoir tout de même une large audience, de convaincre.

Bruno et moi, nous sommes entrés au Parti Communiste en 1952. C'était en pleine période de réalisme socialiste. En Italie, il y avait des critiques de l'*Unità* contre le dodécaphonisme, qui était considéré officiellement comme «bourgeois», «impérialiste», etc., toutes ces bêtises de l'époque! Nous avons répondu que nous étudions après Schönberg, après Varèse; alors le secrétaire du Parti à Venise nous a dit: c'est votre affaire, nous ne voulons pas intervenir dans cette problématique; faites vos preuves par votre travail. A l'époque, la pensée de Gramsci sur l'autonomie vis-à-vis des modèles avait une grande importance. Nous en discutons beaucoup, et nous discutons aussi sur la culture de la révolution russe massacrée par Staline et Jdanov (Tatlin, Maïakovski, Vertov, Eisenstein, Meyerhold, Lisinski, etc.).

Q. Quelle était votre réaction face aux critiques de Scherchen contre l'intellectualité excessive de vos œuvres?

N. Scherchen avait une violence très grande sur la question de l'intellectualisme. Bruno et moi en discutons aussi; j'ai des lettres où Bruno me dit: nous sommes des snobs, nous pensons trop intellectuellement, peut-être devrions-nous prendre plus de risques, être plus ouverts, sans rigidités et sans schémas, plus instinctifs. Je contestais toujours l'accusation d'intellectualisme, parce que nous avons beaucoup d'exemples dans l'histoire où une personne seule, isolée, a transformé une époque (je pense à Galilée, ou à Gramsci, isolé dans la prison et dans le Parti, qui a pourtant créé les fondements d'une pensée originale, ou à la dernière époque de Beethoven, à Schönberg, etc.). Il y a une vraie nécessité d'être seul, non pas comme un ermite, mais pour pouvoir penser, méditer, critiquer, se critiquer soi-même, entendre, filtrer tout, et tenter de trouver d'autres choses.

L'accusation d'intellectualisme me paraît tout à fait banale, elle est liée à une sociologie vulgai-

rement marxiste; les compositeurs sont aussi des techniciens, et ils travaillent souvent beaucoup avec l'intellect et la rationalité...

Q. Ne pensez-vous pas a posteriori que les œuvres de Darmstadt étaient trop schématiques, trop mécanistes, qu'elles ne tenaient pas suffisamment compte des problèmes de la perception? Comment voyez-vous les œuvres de cette époque?

N. Nous étions conscients de ce schématisme. Nous avons beaucoup discuté à l'époque (notamment avec Steinecke) sur la nécessité de casser cet académisme. Il y avait beaucoup de jeunes compositeurs qui appliquaient des formules à partir de Webern. D'une certaine façon, Webern a été falsifié à Darmstadt. Mais c'est le même problème à chaque époque: au temps de Beethoven aussi, il y avait un académisme, et aujourd'hui, il y a l'académisme des petits Donatoni. Lorsque j'ai voulu faire un numéro des *Darmstädter Beiträge* sur Cage, en 1958-59, c'était pour dénoncer cet académisme des «suiveurs» de Cage, qui n'avaient pas étudié ses sources, sa relation à la culture du Pacifique, sa relation à Tobey, Rothko, ou les innovateurs de l'époque, à la culture orientale, etc.

Ce fut la grande erreur de Darmstadt de présenter Cage comme la solution, et cela était dû, entre autres, au grand schématisme de Metzger, qui a opposé le «super-constructivisme» de la musique sérielle et la «liberté» de Cage. Nous étions alors sans information sur l'histoire expérimentale de la musique américaine (Ives, Cowell, Ruggles et tous les autres), ou l'influence des musiciens européens exilés en Amérique. Pour moi, ce fut le début de la castration de Darmstadt: on n'y présentait plus des problématiques vivantes, comme au début, avec toutes les confrontations que cela entraînait (nous étions amis pour les différences qu'il y avait entre nous) – Darmstadt s'est alors institutionnalisé.

Q. Il y avait une très grande violence entre vous?

N. Une grande violence et un grand amour. Par exemple, sur l'analyse, la conception, l'interprétation que nous avons de Webern, Bruno et moi, et la conception statistique, archivée, descriptive qu'en avait Stockhausen. Nous nous sommes aussi révoltés contre l'article de Boulez, «Schönberg est mort». Nous avons l'intuition d'une relation entre Schönberg et l'époque franco-flamande, entre Schönberg et la tradition romantique, et pas seulement la vision restreinte du Schönberg sériel que Leibowitz présentait à partir d'une simple numérogie. Nous cherchions à établir les différences entre Schönberg, Berg et Webern: à l'époque, Berg était presque interdit! Une autre chose importante fut la venue de Varèse en 1950 comme professeur de composition. Scherchen avait dirigé *Ionisation*. Mais cette présence de Varèse à Darmstadt a été oubliée ensuite, à cause de l'explosion du sérialisme. Pourtant ce fut pour Bruno et moi un choc important, durable.

Q. Pourrait-on dire que la différence entre Varèse et la problématique sérielle de l'époque soulève la question de l'articulation entre l'écriture et le sonore, entre l'organisation du langage et le problème de la perception?

N. C'était un problème pour chacun d'entre nous. Une chose était de penser le son, une autre de l'organiser, une autre encore de composer, et une autre encore de résoudre les problèmes de l'écoute. Si l'on écoute aujourd'hui les enregistrements de l'époque, il est presque impossible de reconnaître ce qui est dans la partition! Il faut dire qu'il y avait une violence et une résistance terrible des musiciens d'orchestre contre la musique nouvelle. Sur certaines bandes, on entend Scherchen proférer des insultes pendant l'exécution, et c'est la même chose avec Bruno! Darmstadt, c'était vraiment une lutte. Je me souviens des exécutions du *Survivant de Varsovie* avec Scherchen où les musiciens de l'orchestre disaient: «Nous sommes psychologiquement offensés par cette musique, nous ne pouvons pas la jouer.» Cette réaction n'était pas propre aux orchestres allemands, on la retrouvait en Italie et en France.

Nous avons écouté notre musique d'une façon un peu particulière, car, durant une période, nos préoccupations étaient essentiellement limitées aux questions d'organisation du matériau musical.

Q. Dans votre évolution, ce problème de la perception a-t-il été déterminant?

N. Bien sûr, notamment à travers mes expériences dans le domaine électro-acoustique. Ce qui a été important pour moi, c'est de pouvoir écouter en temps réel. Les choix pouvaient être faits *en écoutant*, et ce fut un bouleversement radical. Ligeti et Stockhausen disaient que certaines notations

du *Canto Sospeso* étaient impossibles (par exemple, des soprani très *piano* et des basses *forte*). Avec l'électro-acoustique, avec deux haut-parleurs éloignés l'un de l'autre, cela est tout à fait réalisable. Il y a une pensée musicale, une pratique qui m'a peut-être, sans le savoir, conduit à travailler dans les studios de musique électronique. C'est la complexité acoustique qui m'a poussé vers l'électro-acoustique, mais seulement dans les années soixante. Scherchen m'avait amené à Paris en 1953-54 dans le studio de P. Schæffer, mais je n'avais aucun intérêt à cette époque-là. Bruno m'a presque forcé d'étudier et d'expérimenter ce domaine plus tard. J'ai compris que ce que j'avais voulu faire auparavant n'était possible qu'avec ce moyen-là.

Q. J'ai l'impression, à chaque fois qu'on parle de Maderna, qu'il n'a cessé de tisser des liens entre les choses et entre les gens.

N. Oui, j'ai vu récemment un documentaire sur Bruno à la télévision, et j'ai écouté avec beaucoup d'émotion le témoignage de Pierre Boulez disant que Maderna avait été non seulement un grand musicien, un grand compositeur et un grand chef d'orchestre, qu'il avait une compétence incontestable, mais qu'il avait été surtout beaucoup plus ouvert que lui-même. A l'époque où tout le monde avait une pensée assez schématique, Bruno était le seul à donner sa chance à tout le monde. Il y a eu contre lui beaucoup d'hostilité dans le monde musical italien, parce qu'il était communiste, et à cause de sa vie privée – on disait qu'il aimait trop le vin et les femmes (comme nous tous à l'époque) –, bref, c'était le triomphe de la fausse morale religieuse! Il a travaillé comme une abeille qui va d'une fleur à l'autre, mais il ne prenait pas le pollen pour lui, il le déposait pour chacun d'entre nous. Il a créé des ponts entre différentes «îles». Il était toujours là lorsqu'il y avait des problèmes, des risques à prendre; il a été d'une générosité extrême. J'ai des lettres de lui où il me dit: pour pouvoir vivre, je dois écrire des musiques de merde pour des films de merde. Beaucoup de choses sont tombées sur lui, et l'ont atteint physiquement: Bruno n'est pas mort d'un cancer, comme on le dit, mais à cause de la dureté de la vie. Il m'écrivait qu'il était si fatigué qu'il ne pouvait plus supporter le monde où il était obligé de vivre. Cela lui a coûté beaucoup de force, beaucoup de temps, il a sacrifié le temps qu'il pouvait consacrer à lui-même. Il y a dans ses partitions beaucoup d'intuitions incroyables sur le plan musical, mais il lui a manqué le temps pour préciser sa pensée musicale. Il y avait chez lui une capacité énorme d'expérimenter continuellement, de chercher de nouvelles possibilités, d'être ouvert. Son œuvre, son action, comme homme et comme musicien, est de la plus haute importance, et il n'a pas aujourd'hui la reconnaissance qu'il mériterait.

Q. Après les œuvres des années cinquante, où vous étiez préoccupé par l'élaboration d'un style propre, vos œuvres ont posé beaucoup plus directement la question de l'engagement politique, notamment à travers les différentes formes du théâtre musical, de la représentation. Est-ce le climat de l'époque qui vous a influencé?

N. Oui, mais pas seulement. Mon grand modèle, dans les années cinquante, c'était Maïakovski: je voulais lier les pensées naissantes avec un langage qui puisse renouveler les sentiments, l'expression de soi. C'était l'époque de notre opposition au réalisme socialiste. Dans la 1^{re} Epitaphe de Garcia Lorca, le matériau est basé sur le rythme de Bandiera rossa. Ici, il n'y a pas de sérialisation comme dans *Incontri*. Dans *Polyphonia Monodia Ritmica*, c'est un chant brésilien dédié à la déesse de la mer... J'ai travaillé avec ces éléments, et pas seulement avec des séries. Le moment politique était déjà fort. Le conflit dont je parlais à propos de Scherchen, entre l'innovation, l'expérimentation, et la nécessité de participer, c'est quelque chose que je ressens très fort, et c'était toujours une grande discussion avec Bruno. Ensuite, ce qui a joué un rôle important, c'est la coupure du monde musical, l'isolement auquel on m'a contraint, surtout dans le contexte allemand.

Q. A partir de quand exactement?

N. Vers 1959 environ.

Q. L'élément décisif, ce fut l'article contre Cage?

N. Oui, et, après, ce fut l'étude, l'expérimentation dans le studio de Milan, la rupture avec Schott, avec Strobel, avec la Südwestfunk, pour des motifs à la fois politiques, musicaux et esthétiques. Ce fut extrêmement violent des deux côtés. Les pays européens ont fermé leur porte à ma musique au début des années soixante.

Luigi Nono
Freiburg-im-Br., Février 1987
(Photo Guy Vivien)



Q. Cette fermeture a eu des raisons strictement politiques ou étaient-elles aussi liées à votre esthétique musicale?

N. Les deux. Parce que, aujourd'hui encore, ce que je fais est inconfortable et dérange l'institution, le conformisme ambiant. Il s'est passé le même phénomène avec Bruno ou avec Scherchen, qui étaient aussi des êtres «inconfortables».

Q. Dans quelle mesure y a-t-il eu des pressions à votre égard?

N. Je me souviens de téléphones et de lettres de l'éditeur Schott, me disant: si vous continuez dans la musique électronique, nous n'avons plus aucun intérêt à vous éditer. A cette époque, Schott travaillait essentiellement pour Henze, Egk ou Orff. Même Hartmann, qui fut toujours extrêmement généreux avec nous, et qui était l'unique musicien allemand n'ayant jamais eu une exécution de ses œuvres durant le nazisme, même lui a eu des difficultés à cause de la politique de Schott. Ce n'est pas seulement Schott, ou des compositeurs comme Henze et Orff qui étaient en cause, mais toute l'institution. Je me rappelle qu'après *Intolleranza*, j'ai eu un téléphone du directeur de Schott qui me reprochait d'avoir mis à la fin de l'opéra un texte de Brecht! La réaction à *Intolleranza* fut très violente, aussi bien en Italie qu'en Allemagne, où la presse provoqua un scandale, tant et si bien que l'opéra n'eut que trois exécutions alors qu'il devait être repris durant toute la saison.

C'est dans ce contexte d'isolement que j'ai participé beaucoup plus activement à des manifestations organisées en Italie avec les organisations syndicales, avec la région d'Emilie, avec des municipalités de gauche en Italie où nous pouvions faire d'autres expériences, Abbado, Pollini, Manzoni et moi. Ce fut pour moi une façon de survivre.

Q. Vous n'avez toutefois pas créé de structures institutionnelles correspondant à vos choix, contrairement à des musiciens comme Boulez ou Stockhausen...

N. Je crois que c'est impossible. A l'époque où nous avons travaillé avec les syndicats, surtout le syndicat des métallurgistes, j'ai toujours continué la recherche, la transformation de moi-même. J'ai participé à toutes ces actions politiques avec, je crois, une grande rigueur linguistique: au début des années soixante, c'était *Auschwitz*, les débuts pour moi de la musique électronique, la rencontre avec Piscator, Peter Weiss, bref, une relation nouvelle avec une autre Allemagne, avec une tradition ancienne continuée par les exilés de l'Allemagne; puis ce fut la connaissance de Brecht et de Paul Dessau – c'est Scherchen qui m'a présenté à lui à l'occasion de la création de *Lucullus* qu'il dirigeait. J'ai connu Brecht au moment de la réalisation du *Cercle de craie caucasien* à Berlin: je me sentais tout petit devant cette personnalité considérable de la culture allemande, d'une culture que je ne dirais pas seulement communiste, mais une culture de l'autonomie et de l'originalité. Il y a un parcours, un parcours dangereux, que Bruno a fait, que Scherchen a fait, et que j'espère continuer.

Q. C'est une conception de la culture qui me fait penser à l'humanisme du début du siècle. Vous faites d'ailleurs beaucoup de références à de nombreux domaines de la culture, de l'histoire, comme si vous puisiez votre inspiration en dehors de la musique même...

N. C'est vrai, mais je ne peux pas expliquer cela. Avec Bruno, nous étions amis avec toutes sortes d'artistes, comme les peintres Vedova ou Buri, le poète Ungaretti, l'architecte Scarpa, qui avait payé lui-même en 1952 une exposition Paul Klee que la Biennale de Venise avait refusée. C'est encore Scherchen qui nous a présenté aussi des hommes tels que Horkheimer ou Adorno...

Ce qui me semble essentiel, c'est la possibilité de discussion. C'est la grande leçon de la pensée hébraïque ou arabe, *l'écoute de l'autre*. C'est aussi l'enseignement de Scherchen quand il disait «on doit écouter, écouter, écouter». Non pas écrire, mais écouter. Je trouve que c'est une condition fondamentale pour la vie. On doit écouter les autres, les différences, la diversité. Non pas chercher l'unanimité, le succès, l'approbation, mais essayer d'entendre la diversité. Il y a ainsi la possibilité d'une nouvelle explosion.

Pour moi, l'idée de Dallapiccola d'utiliser des textes d'hérétiques était très importante. La rébellion, les hérétiques..., ce n'est pas un hasard si ma dernière pièce est écrite sur un texte de Giordano Bruno!

Q. On pourrait dire que tout cela a peu à voir avec la musique même, avec la technique de com-

position... Où est la relation entre l'invention et cette matière d'inspiration?

N. Trois exemples. Voir comment Gaudí a construit la petite église qui se trouve à trente kilomètres de Barcelone avec trois éléments: des grandes pierres, des pierres plus petites, des céramiques colorées et du plomb. Voir comment Musil a construit *L'homme sans qualités*: non par des procédés narratifs à la Tolstoï, mais en mêlant différents temps, différentes lignes, différentes îles, entre lesquelles un petit bateau vient établir des relations. Voir comment Tintoret échappe à la perspective de la Renaissance en ayant recours à l'esprit de Venise, à ses différentes cultures, et voir comment il casse le centre au profit d'une conception polycentriste, avec des signes, des ruptures, des couleurs: il compose différents moments dans l'espace, différents espaces, différents profondeurs. Ce n'est pas un hasard si ensuite des peintres comme Jackson Pollock ou plus tard Vedova sont venus étudier Tintoret.

C'est comme écouter aujourd'hui la grande école vénitienne, celle de San Marco, des Gabrieli, de Willaert; on écoute différents espaces, différents temps, différents signaux – comme on écoute actuellement la transformation du signal acoustique à travers, non pas le moment de la synthèse, mais celui de l'analyse, jusqu'à la diffusion dans l'espace. L'espace devient ainsi un élément compositionnel. On ne sait pas quand il y a un début, quand il y a une fin... on ne le comprend qu'après.

De toute façon, je ne crois pas à l'écoute immédiate, à la vision ou la lecture immédiates. Je crois à la nécessité de pénétrer lentement à l'intérieur des phénomènes. On pense parfois avoir tout compris, mais on n'a saisi que les éléments les plus extérieurs. On peut critiquer la simplicité ou le naturalisme de Raphaël sans voir la conception géométrique qui est à l'intérieur. C'est la nécessité de la connaissance, de la gnose: parvenir à l'illumination, à la pénétration.

Q. Chez vous, l'écoute vise la transformation à l'intérieur des phénomènes plutôt que le concept de la forme?

N. Je ne peux pas répondre à cela, parce que, chaque fois que nous travaillons avec Haller et Strauss, nous devons modifier la programmation, et le *Prometeo*, d'une soirée à l'autre, d'une salle à l'autre, change continuellement. Il n'y a presque rien de répétitif dans la live electronics telle que je la conçois; on essaie toujours de nouvelles choses, on écoute d'une autre façon, on cherche toujours à préciser, à transformer.

Q. Le jour où vous n'êtes plus là, que se passe-t-il?

N. D'autres musiciens feront d'autres musiques! On essaie tout de même de fixer graphiquement les choses, mais j'ai dit plusieurs fois que je ne tiens pas au concept de l'écriture! C'est comme la musique de Gabrieli: il écrit «a sonar e cantar». La dynamique, le tempo, la répartition entre voix et instruments ne sont pas fixés. La pratique qui en faisait la réalisation a disparu.

Q. Mais ce sont là des paramètres secondaires dans la composition de l'époque, ce qui diffère de votre propre démarche. En réalité, vous n'attachez aucune importance à la pérennité de vos œuvres.

N. Exactement.

Q. Par exemple, une œuvre comme *A Floresta* est aujourd'hui impossible à jouer – il n'en existe aucune partition...

N. On m'a demandé plusieurs fois de la refaire, mais j'ai dit non, parce qu'il faudrait choisir à nouveau des voix, travailler avec pendant un mois minimum, découvrir de nouvelles possibilités... et je préfère écrire une autre œuvre. Evidemment, ce genre d'attitude ne correspond pas bien aux besoins du marché! Il reste toutefois un disque et cela suffit, même s'il donne seulement 10% de la réalité.

Q. Pour vous, faire, communiquer, vivre l'expérience de la création, est plus important qu'aboutir à une forme fixée...

N. Absolument! Le grand amour, aussi bien physique qu'intellectuel, existe dans le moment du travail, de l'étude, dans les erreurs que l'on fait et où l'on découvre des choses fantastiques. Ensuite, l'intérêt est lié aux possibilités de changer encore quelque chose. Et puis, il faut abandonner tout cela, peut-être d'une façon un peu brutale, pour d'autres étoiles polaires.

Q. Il y a un lien entre cette attitude fondamentale et l'écriture fragmentaire de vos œuvres,

l'obsession du fragment: le refus d'organiser un discours, un discours logique...

N. La logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant. Le goût de la formulation, de la formule, provoque chez moi une réaction presque physique. D'où mon intérêt actuel pour Edmond Jabès: ses paroles ont toujours de multiples significations, elles ne sont jamais univoques, la signification n'en est pas fixée une fois pour toutes. Musil parle aussi de cela: dans l'ensemble des possibles, on choisit souvent une solution, une voie, mais on abandonne du coup d'autres possibilités peut-être plus fécondes.

Q. C'est ce choix pourtant qui détermine une identité...

N. Peut-être... On parle beaucoup du concept d'identité... mais identité à qui? à quoi? J'ai personnellement bien des doutes à ce sujet. J'ai beaucoup discuté de cela avec Jabès, notamment à propos du chant synagogal, des chants arabes et hébraïques que j'ai beaucoup étudiés. Ces chants utilisent les micro-intervalles, comme Bartók l'avait déjà remarqué, et on les retrouve aussi dans les lamentations écrites après les pogroms. Tout cela est lié à la phonétique, à la façon de chanter. Il y a là un dynamisme des hauteurs, et non une hauteur statique comme dans le chant grégorien: les hauteurs sont sans cesse modulées, elles changent continuellement. Jabès me dit que, dans le chant hébraïque, on veut dans le même temps exprimer différents sentiments, vis-à-vis de la vie ou vis-à-vis des dieux disparus: il y a le moment de la disparition, le moment de l'amour, le moment de l'attente, le moment de la mémoire et de la nostalgie, le moment de la grande évocation, etc. Il est possible que l'oreille habituée à notre musique occidentale ne puisse pas sentir cela: c'est une question d'ouverture. Pour moi, il est très important maintenant d'ouvrir nos capacités d'écoute. Il en va de même pour ce qui est des dynamiques: il faut pouvoir les articuler. Parvenir à une certaine qualité de son me paraît essentiel. Ce n'est pas Darmstadt qui a inventé les *ppppp*, c'est Verdi, ou Moussorgsky (dans le *Boris* original). Il n'est plus question dès lors de bel canto, mais d'une utilisation beaucoup plus nuancée de la voix et des dynamiques, ce que Verdi a bien précisé dans certaines partitions!

Avec un son, on peut travailler peut-être une heure. La soi-disant virtuosité, l'extrême vélocité, qui est purement quantitative, est pour moi tout à fait inutile. On peut différencier un seul son, même sans la live electronics, et on peut faire avec cela un discours, évidemment pas un discours à la Tolstoï ou à la Pavese, ... c'est la pensée du canon énigmatique, où un élément peut être considéré en même temps selon différents points de vue; c'était le concept fondamental de la musique ou de la peinture des Flamands.

Q. Est-ce que cela ne nous amène pas à une certaine forme de pensée religieuse, voire mystique – un adjectif qui revient souvent au sujet de votre musique récente?

N. Pourquoi pas? On utilise souvent le mot «mystique» avec horreur, notamment dans le discours de la gauche; les mystiques ont manifesté, à différentes périodes, la nécessité d'avoir un contact immédiat, direct, avec un dieu, avec la nature, avec un concept, etc. Pensez à saint François, par exemple; ou aux chants des gondoliers que Wagner a entendus, et que nous avons beaucoup écoutés avec Massimo Cacciari: dans ces chants, le gondolier parle avec lui-même, il parle avec l'eau, avec le campanile... Là aussi, il y a nécessité de communiquer, mais pas nécessairement avec d'autres; il est possible de communiquer avec un arbre! Regardez les premières peintures de Mondrian! Moi-même, je préfère parler directement, sans filtres et sans intermédiaires.

Q. Je rapprocherai cela de l'idée de fragmentation: un mot tout seul a-t-il plus de force, plus de vérité, que s'il est pris dans une construction logique?

N. C'est une problématique qui m'est propre, et c'est aussi un thème de discussion avec Massimo Cacciari. Je comprends la nécessité d'une organisation, de ce que j'appellerais, non pas composition, mais «ars combinatoria», comme Leibniz ou comme Schœnberg l'ont pensé, ou comme on le trouve dans le Talmud: il y a toujours, à partir d'un «thème», six ou sept interprétations possibles. Dans ce cas, on peut se demander où est le vrai? C'est la grande différence pour moi entre la foi catholique et la pensée hébraïque: chez les catholiques, on dit *credo, je crois*; dans la pensée hébraïque, on dit *écoute*. C'est très important pour moi. C'est pourquoi, dans *Prometeo*, il y a cette phrase de Benjamin, «la faible force messianique, et non la violence seule, peut tout transformer».

D'autant qu'il y a très souvent aujourd'hui dans notre environnement une véritable hostilité, une véritable violence acoustique. Je me souviens que, lorsque Brecht ou Scherchen étaient furieux, ils parlaient encore plus doucement, pour attirer davantage l'attention.

Q. Comment travaillez-vous sur un projet tel que le *Prometeo*? En accumulant les expériences, les idées, par ajouts successifs?

N. Oui, c'est cela. Il y a beaucoup d'expérimentation, une masse de notices, de projets, d'idées, que j'essaie de libérer par le travail, comme un sculpteur travaille sur un volume pour arriver à une figure qui peut être, par exemple, une figure de Giacometti. Souvent, il y a des discussions: pourquoi telle note ici, pourquoi telle succession? Je ne sais pas...

Q. C'est un choix instinctif?

N. Parfois; j'essaie, quitte à modifier les choses après une première exécution, ou c'est un choix qui répond au caractère illogique de certaines expériences...

Q. Il n'y a donc pas d'idée préconçue, de plan préliminaire?

N. Je crois que l'idée vient avec le processus. Par exemple, dans le Studio de Freiburg, je procède à de nombreux essais que j'écoute ensuite plusieurs fois chez moi et qui suscitent un certain nombre d'idées, puis je retourne dans le Studio pour essayer d'autres choses...

Q. Vous utilisez de façon très restreinte, très particulière, des instruments fabriqués en fonction d'un certain type de musique: travail sur le souffle, sur le bruit, etc., ou, comme dans votre dernière œuvre, modification complète de l'accord des instruments à cordes... Est-ce une forme de provocation, un refus d'utiliser le matériau de façon conventionnelle?

N. C'est seulement pour essayer autre chose.

Q. Pourquoi prendre ces instruments-là?

N. Dans ma dernière œuvre, tous les violons, au lieu d'être accordés à la quinte, ont quatre cordes de sol. Mais l'intonation est différenciée par les micro-intervalles, qui créent un spectre harmonique tout à fait différent que celui auquel nous sommes habitués. Nous avons dans notre tête un spectre harmonique modal, tonal ou autre, mais les micro-intervalles nous permettent d'obtenir une qualité sonore différente, d'autres possibilités combinatoires. Il ne faut pas considérer cela seulement comme un autre type d'écriture ou de jeu, mais comme différentes possibilités d'être. Je suis contre l'utilisation unilatérale d'une fonction: il faut en trouver d'autres. Et je ne suis pas d'accord pour dire qu'un instrument a une fonction unique, qu'il doit être utilisé comme ceci ou comme cela. Lorsque Monteverdi a utilisé pour la première fois le tremolo, c'était une révolution!

Q. Dans l'écriture, par exemple, de la flûte dans une œuvre comme *Das atemde Klarsein*, vous n'utilisez pas toute une série de possibilités organiques de l'instrument, vous n'utilisez presque pas de hauteurs déterminées, il n'y a pas de dialectique entre les différentes fonctions de l'instrument...

N. Je trouve que le terme «dialectique» est aujourd'hui un terme obsolète; l'idée que les choses perdent leur spécificité propre pour aboutir à un résultat commun est dépassée. Je pense qu'il y a différentes situations, différentes tendances caractéristiques, différentes fonctions et potentialités, et que c'est cette diversité qui donne une grande force pour inventer, transformer, faire apparaître d'autres sensibilités. Ce n'est pas l'unanimité. Il y a aujourd'hui une tendance néfaste à ne pas discuter, à ne pas débattre, à tout réduire.

Q. Vous prônez la coexistence des différences...

N. Oui, et leur confrontation continue, l'échange continu, les transformations, le polycentrisme, ou l'exaltation de la qualité contre la quantité amorphe. Il est nécessaire de changer certaines catégories de pensée: qu'est-ce que la classe ouvrière aujourd'hui? Est-ce que la terminologie est encore valable? Qu'est-ce qu'une classe? L'action politique, l'action syndicale change avec la réalité imposée par l'époque.

Q. Il me semble que, dans votre musique, surtout dans votre musique récente, il n'y a pas des événements différents simultanés, mais les voix ont un même type d'activité, elles font souvent le même geste...

N. Peut-être, oui. Parler est une chose, travailler en est une autre. Il y a toujours conflit entre la théorie, l'utopie, et les processus qu'impose la pratique! C'est peut-être la nécessité d'être ensem-

ble, d'être simple dans la complexité!

Q. Vous êtes toujours très sensible à l'espace géographique. Votre musique est d'ailleurs très liée à Venise et à son espace acoustique. On pourrait presque dire que vos dernières œuvres sont liées à l'Allemagne, à la Forêt Noire où vous travaillez depuis plusieurs années.

N. Absolument! Il y a une relation entre la Forêt Noire et les extrêmes pianissimos, qui sont à la limite de l'audible, dans mes œuvres récentes. J'ai dit tout à l'heure que j'avais étudié avec Maderna la musique de Bellini. J'ai repris cette étude d'une autre façon (c'est encore un compositeur mal connu, notamment pour ses œuvres orchestrales, sa musique de chambre, ses œuvres religieuses, etc.): on ne peut pas parler de lui comme on parle de Donizetti, de Rossini ou de Verdi. C'est une autre culture, c'est la Catagne, la Sicile. Dans ses mélodies, il y a l'écho et la mémoire d'éléments très anciens comme la culture arabe ou espagnole. De même qu'à Venise, il y a des échos, des réverbérations dans les sons, si bien que l'on ne sait pas où ils commencent et où ils finissent, dans quelle mesure ce sont des sons ou des couleurs. J'avais été très étonné en allant, pour la première fois, dans la maison de Schenberg à Los Angeles, de voir qu'il avait transporté tel quel son studio de Vienne; c'était pareil avec Freud à Londres! On transporte en soi-même, ou avec soi-même, d'autres époques, d'autres cultures, d'autres géographies, d'autres amours, d'autres sensibilités... ce qui arrive ensuite est un mystère, on ne sait pas pourquoi...

ble, d'être simple dans la complexité!

Q. Vous êtes toujours très sensible à l'espace géographique. Votre musique est d'ailleurs très liée à Venise et à son espace acoustique. On pourrait presque dire que vos dernières œuvres sont liées à l'Allemagne, à la Forêt Noire où vous travaillez depuis plusieurs années.

N. Absolument! Il y a une relation entre la Forêt Noire et les extrêmes pianissimos, qui sont à la limite de l'audible, dans mes œuvres récentes. J'ai dit tout à l'heure que j'avais étudié avec Maderna la musique de Bellini. J'ai repris cette étude d'une autre façon (c'est encore un compositeur mal connu, notamment pour ses œuvres orchestrales, sa musique de chambre, ses œuvres religieuses, etc.): on ne peut pas parler de lui comme on parle de Donizetti, de Rossini ou de Verdi. C'est une autre culture, c'est la Catagne, la Sicile. Dans ses mélodies, il y a l'écho et la mémoire d'éléments très anciens comme la culture arabe ou espagnole. De même qu'à Venise, il y a des échos, des réverbérations dans les sons, si bien que l'on ne sait pas où ils commencent et où ils finissent, dans quelle mesure ce sont des sons ou des couleurs. J'avais été très étonné en allant, pour la première fois, dans la maison de Schönberg à Los Angeles, de voir qu'il avait transporté tel quel son studio de Vienne; c'était pareil avec Freud à Londres! On transporte en soi-même, ou avec soi-même, d'autres époques, d'autres cultures, d'autres géographies, d'autres amours, d'autres sensibilités... ce qui arrive ensuite est un mystère, on ne sait pas pourquoi...

István Balázs

DE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE DE LUIGI NONO

Cette fois-ci, le *Spiegel*, magazine rôdé s'il en est, et qui n'est pas particulièrement connu pour user de tact avec les personnalités interviewées, a bien atteint les limites de la discourtoisie et de la crudité dans l'entretien avec Krzysztof Penderecki qu'il a publié début 1987. Les questions désagréables, souvent offensantes – bien ciblées, soit dit en passant – pleuvaient; et des ripostes du compositeur polonais, dans toute leur agressivité et dans tout leur cynisme, s'est dégagée une image significative, une formulation quasi indépassable de l'échelle de valeurs des musiciens post-modernes. Le traître à l'avant-garde d'autrefois, selon le *Spiegel*, serait redevenu «l'avant-coureur dans le commerce avec les antiquités». Le nouveau son Penderecki serait «douillet, inoffensif», comme s'il sortait du Biedermeier. Qui plus est, Penderecki saurait pertinemment ce qui est nécessaire pour s'établir sans heurt. Cela lui est ouvertement reproché: «Les harmonies traditionnelles sont bonnes, elles sont encore meilleures quand elles sont bénies par l'église.» Dans une contre-attaque militante, Penderecki formule le credo du néoromantisme: refus radical de la musique électronique, qui est une falsification et qui ne vaut rien, à bas la musique en conserve, à bas le bricolage technique, qui ne mène à rien, retour à l'expression! *Splendid isolation!*

Bien sûr, les sens du lecteur actuel se sont aussi émoussés. On pourrait aussi reposer le numéro du *Spiegel* sur la table de nuit avant de s'endormir, comme n'importe quelle lecture délassante – et toute l'affaire Penderecki n'aurait rien à voir dans un article qui se propose d'exposer au public quelques idées au sujet de l'actualité artistique de Luigi Nono, si la signification de l'œuvre de Penderecki dans la culture musicale contemporaine ne nous obligeait pas à accorder une grande importance à ses propos. Mais un argument plus déterminant encore consiste en ceci que ce déploiement programmatique bruyant et spectaculaire du néoromantisme contient, en tout cas sous une forme latente, toute une série de problèmes qui se lisent aussi en filigrane derrière la nouvelle image de Nono. Car il faudrait tout de même y réfléchir: Penderecki n'a-t-il pas raison, quand, refusant tout comportement avant-gardiste, il prétend qu'il faut, en tant qu'artiste, sortir de l'isolement, et qu'il s'agit de ne plus «errer comme un pur esprit dans toutes sortes de directions expérimentales, à travers un quelconque no man's land», loin de tout public?

Mais c'est bien là le dilemme! Car si l'on peut reprocher à quelqu'un d'avoir consacré jusqu'ici sa production artistique à une expérimentation élitiste, ce n'est précisément pas à Nono. De même, ses résultats, interrompus par le mouvement italien de la musica/realità des années soixante-dix, étaient bien plus que des débuts prometteurs. Pourtant la marche du monde a pris un tournant. La récupération de l'art, la logique de violence qui régit le système institutionnel de la culture officielle s'instaurent dans le monde entier jusqu'à présent de façon si opiniâtre, tous deux apparaissent si irrévocablement comme un fait des sociétés technologiques modernes, que toute tentative allant à contre-courant, et celle de Nono en est une, semble être vouée à l'échec, ou du moins destinée à être exclue de l'industrie de la musique.

Cela signifie-t-il que la seule échappatoire à l'isolement de la musique moderne soit le «baume de l'harmonie», une musique consommable comme un «tube» – le clin d'œil au public?

MATERIALE VARI x 4 GRUPPI (VOCI) **DO-CI-S.C.**

M **NUOVO** (con 19 inserti) **ANCHE CON DOTTI-BASSO DIVERSE**

AUTO NOBIL BASSO **EKI** **CIRCOLI** **NOBILI**

A B Scala Giussep - gruppi scala 2-2+T-4 (quale Gustat) **BASE** **PIRELLA**

PRELUSO I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

MAESTRO **LOGICINE** **MAESTRO** **IN ARIA IMPROVISO**

MUSICO I = 4 di 7 II = 7 1/2 di 7 III = 2 1/2 di 7

VARI GRUPPI - EKI **STESSO** **2/3 TUTI** **4 + 3 4 numeri** **4 + 3 4 numeri**

4 GRUPPI **COPO CONTINUO - pezzo di** **BLITZ** **TENUTO**

Luigi Nono
Première organisation
pour les quatre groupes
instrumentaux et les
solistes

Le choix de Nono face à ce dilemme de l'art contemporain, qui est diamétralement opposé au programme de Penderecki, est certainement d'une importance non négligeable du point de vue de l'avenir de l'art. Nono ne prend pas le chemin néo-expressif de l'actualisation d'angoisses paralysantes, d'expression de la menace; il ne donne pas non plus dans l'attitude néoromantique de l'accommodation, correspondant à l'idée hegelienne de «réconciliation avec la réalité». Différence manifeste entre la responsabilité caractéristique de Nono et l'irresponsabilité incarnée par Penderecki: Nono est sans cesse aux aguets, il se démène pour que l'industrie établie de la culture - il gelido mostro dello Stato -, pour que les institutions fossilisées n'étouffent pas «le désir du divers», dans leur tendance à faire «immédiatement mainmise sur lui afin de le bloquer» (cf. le programme de la représentation milanaise de la nouvelle version du *Prometeo*).

A l'opposé, la pensée pendereckienne culmine dans une connivence avec la dictature de Jaruzelski; le sens concret de l'attitude du rejet équivaut chez lui à une valorisation de la Pologne d'aujourd'hui comme royaume de la pleine liberté créatrice, dans lequel il cultive - pas du tout à la manière d'un pseudo-Candide des temps modernes - son lopin de dix hectares. Mais revenons-en à la musique! Il ne serait pas inutile, du moment qu'il s'agit d'engagement, de soumettre une fois de façon approfondie le *Requiem polonais* de Penderecki et *Quando stanno morendo* de Nono à une analyse musicale comparative.

Nono maintient souverainement les positions de l'avant-garde, tout en déplaçant les accents. Il les défend même dans des circonstances où l'on éprouve de façon croissante les possibilités allant s'amointrissant qu'a l'artiste de s'opposer à la marche du monde (grimace grotesque de l'Histoire: juste au moment où les possibilités techniques se sont démultipliées dans une mesure jamais atteinte). L'activité de Nono se nourrit d'une éthique du refus: il n'est pas prêt à se laisser établir. A plus de soixante ans, il n'a pas perdu le courage de s'engager sur de nouvelles voies. Pourtant, il faut être circonspect: la promotion au rang de modèle de telle ou telle image de Nono, la séparation dichotomique entre une activité créatrice engagée, d'une part, et la qualité acoustique de sa musique, de l'autre, ou bien inversement la tentative d'interpréter ce qu'il y a de nouveau dans sa production des dix dernières années sans tenir compte de sa prise de position d'artiste, tout cela mène certainement à de fausses conclusions. Le trajet de Nono n'est pas un modèle; sa production et ses œuvres sont des facteurs spirituels vivants, agissant sur les processus historiques contradictoires.

La perplexité face à sa création, manifestée par un public musical toujours plus empreint de conservatisme, s'explique principalement par le fait que, aujourd'hui comme hier, le progrès artistique, l'utilisation pour Nono des techniques électroniques très avancées ne visent pas simplement l'enrichissement du son musical, ne servent pas la seule expérimentation, en tant que telle, d'un nouveau son, mais sont étroitement liés à la transformation intentionnelle de tout le système conventionnel des rapports entre musique et société. Si différemment qu'il faille placer aujourd'hui les accents, en comparaison de la problématique du Nono des années soixante et soixante-dix, le progrès artistique, pour lui, est aussi peu séparable du progrès de la société aujourd'hui qu'autrefois. La valeur du politique a simplement quelque peu changé, la révolution des rapports humains reste désormais - à l'Est comme à l'Ouest - en suspens.

Le rappel constant du Nono de l'engagement peut paraître anachronique à une époque de fuite irréfléchie devant les idéologies, pourtant il n'est non seulement pas inutile, mais il se révèle réellement indispensable, si l'on veut éviter que la continuité essentielle de sa création soit dénaturée. Sans cela, il pourrait facilement sembler, comme on aime généralement à le proclamer, que Nono est revenu au «purement humain» - ce distillat éthéré de l'époque bourgeoise -, qu'il a mis un terme à sa «coquetterie» avec ce qui n'est pas du domaine de la musique. On a à faire ici à une sorte de double vue de la critique musicale, que l'on peut tenir pour responsable de la propagation de l'idée selon laquelle Nono, après le théâtre total de *Al gran sole carico d'amore*, après les tentatives artistiques expansionnistes des années précédentes, se serait dérobé à la réalité qui aurait abouti pour lui à un naufrage, pour se réfugier dans un esthétisme acoustique hyper-sensible. Cette interprétation ne veut voir, dans toute la période qui débute avec... *sofferte onde serene*... et atteint son sommet avec *Prometeo*, aucun réel progrès, aucune approche nouvelle de la problématique du Nono

d'autrefois, mais ne fait que célébrer son propre triomphe. Avec l'autosuffisance du «ne l'avais-je pas dit?», on clame que Nono se serait enfin rallié à l'idée que les efforts des années consacrées à servir un idéal révolutionnaire à la fois politique et social n'ont strictement servi à rien.

L'enrichissement de la musique par des références politiques ou idéologiques n'a jamais signifié pour Nono qu'on enchaîne l'art libre «par nature». L'engagement de Nono n'a jamais été une variante ouest-européenne de salon de la folie de Jdanov (pas même dans le *Musica-Manifesto* brûlant de l'enthousiasme de 68, et surtout pas dans le *Diario polacco* 2°, dont la réflexivité est poussée à l'extrême). Il a essayé de dépister les fonctions idéologiques véritablement fructueuses, souvent latentes, de la musique, et de les développer: à partir du matériau acoustique lui-même et à l'intérieur de l'espace social et esthétique qui environne la musique. L'élément politique n'a par ailleurs jamais été interprété chez Nono dans un sens étroit, par exemple comme un «communisme pur et dur», promu dans les États socialistes de l'Europe de l'Est à une existence réelle, ou comme une forme bâtarde de la pensée communiste, mais comme responsabilité, comme exigence de transparence, inhérente à l'ordre de valeurs du développement humain. Voilà une des nombreuses raisons pour lesquelles Nono le communiste n'est que très modérément désiré dans les sphères du pouvoir à l'est de l'Elbe.

Le «nouveau» Nono n'est pas non plus devenu un mystique. Qui plus est, la culture musicale est, selon son point de vue, partie prenante du «bloc historique», comme le dit Gramsci, c'est une «culture organique», dont les fondements doivent être jetés même dans des conditions historiques *changées*. Une culture organique qui présuppose et établit des conditions démocratiques accomplies. Une culture organique qui s'oppose à la «simple présence», qui remet en question et combat dans un même mouvement l'accommodation irréflechie, l'identification passive, la conscience de consommateur purement réceptive, qu'il s'agisse de n'importe quelle puissance, institution, idéologie, façon de penser ou culture d'écoute. Poussé jusqu'aux limites de ce qui traditionnellement est encore perçu comme «musique», faisant sauter le cadre de ses modes d'existence sociaux, l'art acoustique de Nono – de manière à la fois proche et différente de celle d'hier – se présente à nous comme une construction mentale, qui exige maturité intellectuelle et absence de préjugés. Il n'en est pas moins un art libre de cette attitude – représentée par le pseudo-art stalinien, réprouvé comme «socialiste» – qui considère l'homme de toute la hauteur des perspectives qu'on croit avoir inventées, à la lorgnette d'idéologies élevées au rang de religions d'État, avec pédantisme et arrogance. Une pensée autre et la multiplicité des approches sont restées des exigences de première importance.

En outre, une des lignes de continuité les plus importantes entre l'«ancien» et le «nouveau» Nono est la reconnaissance du fait que, sans l'intégration organique de cette alternative démocratique dans notre réflexion sur l'art contemporain, on en revient toujours aux «vieilles inepties»; le système est court-circuité – comme si souvent déjà dans l'histoire de la Nouvelle Musique – et l'élite intellectuelle prend le dessus.

Nous voilà apparemment revenus à la même question, déjà soulevée par Penderecki: est-ce que cela a un sens de faire du bricolage technique? La musique a-t-elle tout simplement un sens, quand elle passe à côté des hommes sans même être perçue? Avant de répondre par trop hâtivement, on devrait tenir compte de ceci: si attirante que soit cette alternative démocratique dans le domaine des arts, ce sont justement les hommes auxquels s'adresse le nouvel art acoustique de Nono qui désirent le plus y renoncer. De plus, cette période historique, pleine d'illusions de gauche, à laquelle l'«ancien» Nono a prêté la formulation acoustique la plus approfondie, la plus radicale et la plus tournée vers le futur, semble appartenir désormais définitivement au passé.

Une formule paradoxale vient donc à l'esprit: la musique de Penderecki, élitiste par essence, arrive jusqu'au public, alors que l'art nouveau de Nono, qui se veut démocratique et tourné vers le futur, doit, lui, nécessairement rester élitiste. Ou bien en va-t-il tout autrement?

II.

Quoi qu'il en soit, la question reste ouverte: comment est-il possible d'atteindre l'autre? Comment est-il spirituellement accessible sans qu'il lui soit fait violence, comme le faisait autrefois l'avant-garde? Et sans se montrer familier avec lui, comme le fait couramment la musique de consommation? Et quelles formes de communauté, d'association humaine sont-elles possibles, lorsqu'on constate que les formations macro-sociales se désagrègent sous nos yeux, que les fondements de légitimation de l'art, vieux de plusieurs siècles – y compris le concept de «peuple» – lui sont, avec les idéologies devenues caduques, progressivement retirés? Nono, lui aussi, le souligne: le concept de «masse» est historiquement dépassé, un nouveau concept de «société» s'impose. Mais comment cela se vérifie-t-il dans la réalité empirique de la société?

La duplicité de l'art autonome et de la culture commerciale est devenue un processus uniforme et irrévocable de modernisation, qui a déjà trouvé, dans la théorie des actes communicatifs d'Habermas, sa formulation – la connotation négative propre jadis à la critique de la culture de l'École de Francfort en moins. Est-il par conséquent sensé de se faire du souci au sujet de la remédiation à la contradiction entre les possibilités démultipliées par les nouvelles technologies s'offrant à l'art avancé et la réceptivité, les facultés d'assimilation de ce nouvel art autonome par le grand public?

Le poète hongrois János Pilinszky, connu également dans les pays francophones, disait une fois que l'art n'est rien d'autre qu'un combat avec les faits pour la réalité, et que le seul et unique terrain authentique de cette lutte est la personnalité créatrice elle-même. Peut-être comprendra-t-on mieux aussi, dans cette perspective, l'obstination artistique avec laquelle Nono, dans sa nouvelle période créatrice, va à l'encontre de l'esprit du temps pour s'avancer vers l'esprit du futur? En particulier, lorsque l'on songe à quel point les tendances les plus diverses de la postmodernité – sans même parler des mouvements «rétro» – sont peu à même d'offrir un véritable refuge à la personnalité de l'artiste. Même s'il s'agit d'artistes qui, comme Nono, s'attachent à la défense de la qualité de la vie. Pourtant ceux-ci sont-ils suffisamment à l'abri, si l'art ne peut rien faire d'autre que se camoufler, que veiller à ne pas se faire étiqueter, débusquer? Est-ce que la protection de l'individualité face à la totalité établie peut être garantie sur le plan purement subjectif, si l'artiste est exclusivement dominé par une peur panique des idéologies compromises, du contrôle par l'establishment et des tutelles de tout bord?

Autant d'angoisses et de questions – autant de défis lancés par notre époque – qui travaillent Nono et mettent en évidence un rapport profond et substantiel entre la sensibilité postmoderne et l'attitude exprimée dans la musique de Nono. Une sensibilité nouvelle, accrue, semblable à celle de la postmodernité: voilà le terrain de la lutte avec les faits, le contexte où l'ancien et le conventionnel, le traditionnel et l'inventé, sont réévalués. Néanmoins, on se tromperait lourdement si l'on voulait purement et simplement rattacher Nono au mouvement de la *new sensibility*. Ce sont précisément là les deux axiomes de l'art postmoderne que Nono n'accepte pas – même quand il n'y a apparemment pas d'autre issue: le repli définitif de l'art sur lui-même – malgré son flirt occasionnel avec le marché – ainsi que le comportement défensif de la personnalité créatrice, la mythologie privée.

Nono aspire de nouveau à une manière de voir *historique*, exactement comme pendant sa période de Darmstadt, quand il s'agissait de se libérer du sérialisme orthodoxe et d'opposer à l'interprétation techniciste de la musique une interprétation historique. Dans le contexte actuel, la tâche consiste à aller dans le sens d'un rétablissement de la médiation *subjective* en lieu et place de la totalité figée du monde (de la société, des institutions) et de l'instauration d'un contrôle personnel en lieu et place de la logique d'institutionnalisation qui aspire sans cesse au totalitaire.

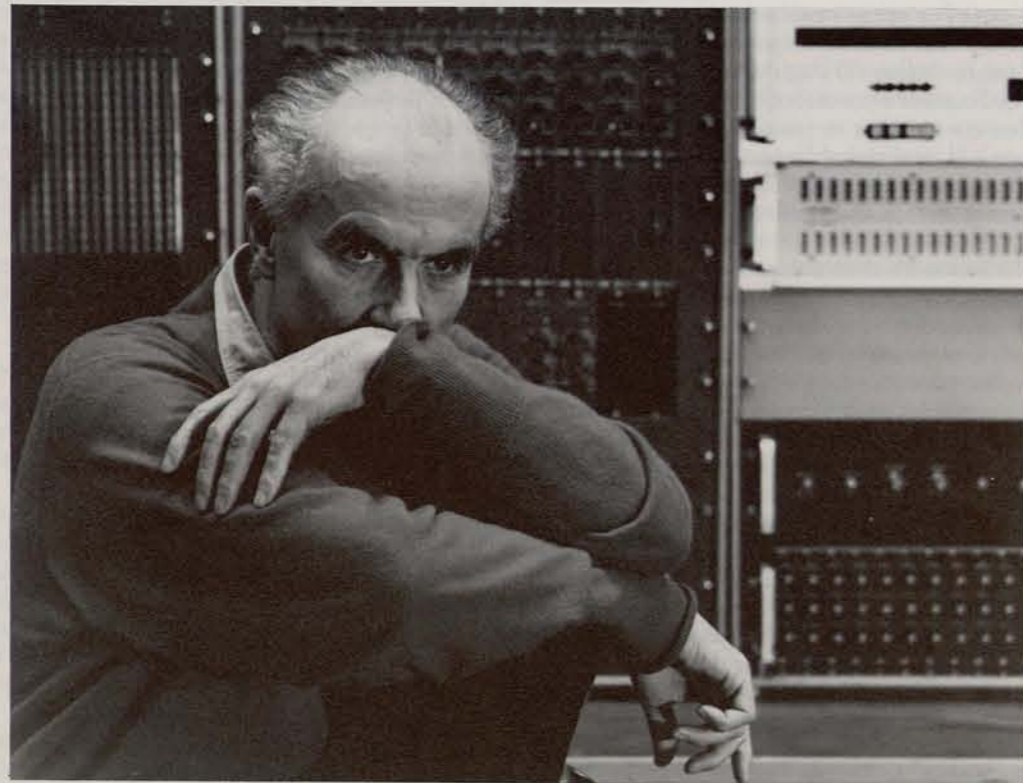
Dans la thèse habermasienne des actes communicatifs, il s'agit de la préservation du «recommencement», qui n'est pas garantie dans la société, que ce soit dans la pratique politique, dans le domaine de la culture musicale ou dans l'articulation des problèmes artistiques. Ainsi la libération des chaînes de l'esprit, la rébellion contre la pensée dogmatique, l'hostilité à l'orthodoxie acquiè-

rent une importance primordiale dans la pensée de Nono (elles y ont toujours été présentes de façon latente, notamment si l'on pense à son rapport critique et créateur avec le marxisme dogmatique, devenu, sous tant de cieux, doctrine de salut).

De quoi d'autre traite en effet *Prometeo*, si ce n'est de l'impossibilité de penser la totalité comme totalité, si ce n'est de l'hérésie, de la perception de la fausse totalisation comme danger suprême?

Le programme de renversement des fausses totalités et de rétablissement des totalités subjectives, sous le contrôle absolu de la personne, reçoit chez Nono une signification ontologique. Dans le système de valeurs, à ce niveau ontologique, c'est la *recherche* elle-même qui représente une des valeurs principales. Comme on peut le lire dans le célèbre texte d'introduction à la représentation genevoise de *Das atemde Klarsein*, une œuvre qui a d'ailleurs abouti au *Prometeo*: «Le travail de recherche est infini, en effet. La finalité, la réalisation, c'est une autre mentalité. Peut-être l'idée de Schönberg* n'est-elle pas une folie, mais contient-elle une grande vérité. Souvent, dans le travail de recherche, ou durant les répétitions, éclatent des conflits. Mais ce sont des moments très émouvants. Après, il y a la ritualité du concert. Peut-être est-il possible de réveiller l'oreille.»

Un autre élément qui est en rapport étroit avec le travail de recherche, c'est l'*erreur*, élevée également au niveau ontologique: «l'erreur comme nécessité». Ou le «doute non mis en doute», la «certezza nell'incertezza», l'«inquiétude désespérée» – comme il est dit ailleurs. Une attitude face au monde, en somme, qui suscite l'inquiétude dans la conscience, qui incite à dire non, qui donne le courage de résister à ce qui est établi et de refuser la logique bien installée de consommation et d'accommodation. Le fondement de l'individualité étant précisément la diversité et la non-répétitivité, sa sauvegarde n'est possible que grâce à de tels présupposés idéels: «Cela permet une



Luigi Nono
Freiburg-im-Br., Février 1987
(Photo Guy Vivien)

grande diversité. Dans l'esprit de Musil, s'il y a le sens de la réalité, il doit y avoir aussi le sens des probabilités.»

Ontologiquement, l'erreur et le sens des probabilités sont deux dimensions étroitement liées appartenant à la même attitude. Cela, non seulement sur le plan de la macrostructure sociale, comme volonté subjective s'opposant à une fausse totalisation politique (c'est la raison pour laquelle les dernières œuvres de Nono, notamment *Prometeo*, sont énigmatiques et difficiles à interpréter du point de vue de la période engagée «politiquement»), mais avant tout sur le plan de la microstructure de la pensée et de la vie, englobant également les relations humaines. Ainsi le «refus d'obéir», la «transgression», devient le seul moyen de rendre transparentes les relations humaines pétrifiées. «Car l'erreur est ce qui vient casser les règles.»

C'est également l'erreur qui constitue la seule voie par laquelle la culture actuelle des décombres peut être réorganisée autour de références cohérentes et communes en cultures organiques diverses chargées de nouvelles significations. C'est la seule manière de rétablir une communication humaine pleine de sens, qui serait une alternative au bouclier de l'abrutissement dressé devant nous. La pensée par modèles – avec toutes ses variations telles que la pensée en termes de blocs politiques, etc. –, qui est l'incarnation même des certitudes dogmatiques, doit être relayée par une pensée autre donnant la préférence à l'individu, à la personne; la pensée totalisante doit faire place à une pensée fragmentaire discontinue qui ne se réclame pas d'une totalité voulant «expliquer le monde».

De nos jours, le caractère général de la communication est de plus en plus déterminé par le «bavardage de la surface». L'engourdissement de notre culture des décombres et l'échec de la communication humaine au sens profond ont leur contrepartie dans des phénomènes acoustiques précis. De même que l'homme regarde le monde sans *voir* (comportement typique: le regard fixé sur la télévision), de même il perçoit l'environnement acoustique sans *entendre* (phénomène typique: le murmure permanent des mass-média). L'homme a complètement perdu la capacité d'«écouter la musique». Les schémas et les crispations de la perception canalisent l'ouïe au même titre que les crispations émotionnelles la pensée. Les possibilités de changer sont bloquées, l'imagination créatrice est attachée à la glèbe. «Autres pensées, autres bruits, autres sonorités, autre idées. Lorsqu'on vient écouter, on essaie souvent de se retrouver soi-même dans les autres. Retrouver ses propres mécanismes, système, rationalisme, dans l'autre. Et cela, c'est une violence tout à fait conservatrice.»

Avec *Fragmente-Stille*, *An Diotima*, le silence devient un problème clé chez Nono, mais pas seulement au sens acoustique et encore moins au sens de sa simple définition négative d'absence de son. En tant que partie intégrante d'un continuum communicatif, le sens ontologique du silence est de créer une possibilité d'approfondissement, de réflexion. Le silence n'a rien à voir avec le mutisme, ni avec une justification de la solitude – à l'allure foncièrement originelle – de l'homme moderne; dans cette interprétation, il est au contraire une reformulation de la silencieuse communauté détruite en l'homme, une recherche de nouvelles dimensions de la communication, un point de départ pour vaincre l'abrutissement. Bref, une correction du seuil d'excitation poussé jusqu'à l'insensibilité par le boom de la civilisation. «Au lieu d'écouter le silence, au lieu d'écouter les autres, on espère écouter encore une fois soi-même. C'est une répétition qui devient académique, conservatrice, réactionnaire. C'est un mur contre les pensées, contre ce qu'il n'est pas possible, aujourd'hui encore, d'expliquer. C'est le fait d'une mentalité systématique, basée sur les a priori (intérieurs ou extérieurs, sociaux ou esthétiques). On aime le confort, la répétition, les mythes; on aime écouter toujours la même chose, avec ces petites différences qui permettent de démontrer son intelligence.»

Enfin, c'est ici que se cache le problème des *langages communs* manquants, de la *koïnè* manquante, qui fait que les problèmes ne peuvent même pas être articulés dans leur essence acoustique et musicale propre. Dans le système tonal traditionnel, toutes les possibilités ont déjà été

* Dans sa conférence, Luigi Nono rappelait que Schönberg avait supprimé un concert bien qu'ayant fait de très nombreuses répétitions avec les musiciens. NDT.

essayées; impossible d'écrire de nos jours une seule note tonale sans tomber en discrédit. Nono a sans doute raison lorsqu'au lieu de se servir du sérialisme ou même des amalgames de langages éclectiques de la modernité contemporaine, il creuse jusque dans les couches les plus profondes des phénomènes acoustiques. Cependant à cet égard aussi, les difficultés auxquelles Nono doit faire face sont énormes, puisque toute la culture européenne est fondée sur la priorité de l'*idein*, spécialement à notre époque où la culture non organique est basée sur la prédominance de l'image (cf. l'envahissement par la vidéo). Avec la meilleure volonté du monde on s'obstine à chercher des symboles ou des métaphores dans les manifestations sonores, et l'on n'est plus capable de voir l'évidence (comme ce fut le cas dans les cultures organiques où ce problème était inexistant): la pensée *en* musique représente une dimension des possibilités de communication humaines tout à fait équivalente à la pensée en concepts.

Ainsi le programme consistant à «réveiller l'oreille, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée» part de l'analyse des manifestations sonores pour aboutir à un sens nouveau de l'œuvre ouverte. L'ouïe nouvelle, qui doit être éveillée, suscite une relation analytique intérieure avec les microstructures du monde sonore, et la manifestation sonore se transforme elle-même au moyen de la live electronics: ainsi elle devient *suono mobile* dont les caractéristiques sont l'inquiétude, une forme sans cesse transformée et intégrée dans un continuum dynamique entre son et silence. La technique n'est donc pas un fétiche pour Nono, et la nouveauté en tant que telle n'est pas une fin en soi. Les deux sont des moyens pour découvrir de nouvelles formes d'expérience. C'est là précisément le sens concret du «bricolage technique» rejeté par Penderecki.

A cela s'ajoute le fait que, dans ce système, la linéarité du temps perd son sens: pas de temps sans espace; le temps en vertu de son principe même devient l'espace d'une nouvelle pensée basée sur la simultanéité de ce qui est divers. L'idéal qu'a Nono de l'œuvre ouverte est l'opposé de celui dont Umberto Eco avait fait la théorie. L'ouverture de l'art avant-gardiste a été historiquement dépassée, sa base étant en réalité la négation de cette totalité compacte de la forme que Georg Lukács a appelée le «monde fermé» de l'œuvre d'art et l'«individualité de l'œuvre». Le sens de l'ouverture chez Nono est en revanche la recherche de la *koïnè*, d'une pratique humaine universelle que le sujet réussit de nouveau à maîtriser. Une prise de position face au monde – non moins prononcée que dans les œuvres politiquement engagées – qui n'est pas «réaliste» au sens dogmatique du terme mais devenue elle-même conscience, composante ontologique de l'être. *Fragmente-Stille*, *Das atemde Klarsein*, *Quando stanno morendo*, *Guai ai gelidi mostri*, *Risonanze erranti* et surtout *Prometeo* n'exposent plus les «contradictions du monde». C'est leur existence même dans le monde actuel qui est devenue une contradiction. Dans la totalité compacte de la forme, le monstre de la manipulation idéologique possible se tient sans cesse à l'affût. N'empêche que le flottement, la négation des certitudes acoustiques, et le rétablissement des microstructures contrôlées subjectivement offrent au moins une chance d'échapper à ce monstre.

III.

En créant, avec *Prometeo*, un produit intense de conscience, replié sur lui-même et dépourvu de tout aspect dramatique et scénique, qui renonce même à toute iconographie traditionnelle de Prométhée, Nono s'est éloigné des conceptions initiales de façon d'autant plus exemplaire que l'œuvre était conçue comme une troisième *azione scenica*. L'action, réduite à des mouvements intérieurs, coïncide parfaitement avec la subjectivité. D'où l'impression, si l'on aborde l'œuvre par le biais des conventions d'écoute, que le temps semble s'arrêter. Il se transforme en un humus de micro-mouvements à peine perceptibles à l'oreille «nue». Comparé à l'image du célèbre roman de Clarke, le *Prometeo* de Nono est comme une «odyssée acoustique dans l'espace». A l'instar de l'homme qui, chez Clarke, franchit la porte des étoiles et découvre une existence jusque-là insaisissable dans la dimension espace-temps, l'auditeur-spectateur de *Prometeo* assiste lui aussi à un tournant vers une sphère d'écoute jusque-là inconnue, vers des dimensions encore inexplorées de l'existence humaine.

En même temps, on est surpris par la continuité qui relie *Prometeo* à *Al gran sole carico d'amore*,

qui d'ailleurs fait apparaître une autre caractéristique de l'œuvre précédente. A l'époque, au milieu des années soixante-dix, la nouveauté dramaturgique de l'action scénique était que Nono y faisait fonctionner un système de miroirs lyrique produisant un effet dramatique. Les conflits n'étaient pas résolus sur le plan de l'action symbolique, mais ils s'extériorisaient – au moyen d'une polyphonie multimédia, c'est-à-dire du contrepoint de différents média – sous forme d'une tension extrême entre les pôles qui se déchargeait dans la conscience du spectateur comme bouleversement émotionnel et illumination intellectuelle orientée sur l'agir: un événement intense qui relève de la conscience, strictement extérieur à l'œuvre.

Dans *Al gran sole*, l'emploi du chœur, que Nono avait entièrement repensé depuis le *Canto sospeso*, est pleinement développé. C'est notamment le rapport entre chant solo et son choral qui fut soumis à des transformations. Grâce au passage continu d'une voix à l'autre naissait un espace d'articulations qui permettait l'actualisation simultanée d'éléments réflexifs aussi bien qu'actifs; en outre, chant solo et chœur ne s'opposaient plus forcément comme des entités étrangères, le solo incarnant par exemple l'individualité et le chœur la collectivité. En tant que constituants d'un son complexe, chant solo et chœur sont devenus un moyen de mettre en évidence une image dynamique de l'homme. Par là même, Nono a réussi à dépasser la conception bornée (d'un point de vue avancé) du chant solo romantique centré sur l'individu, et la conception tout aussi bornée (de ce même point de vue) du son choral massif d'antan représentant la collectivité et s'exprimant entre autres dans la chanson de masse.

Sur une telle base, ce qui était inconcevable dans une dramaturgie traditionnelle devenait possible sur le plan de l'action scénique: l'élargissement de la personnalité quotidienne à la collectivité concrètement et sensuellement perceptible, d'une part, et le processus dans lequel les individus se confondent, d'autre part. Une mise en rapport continue entre individualité et collectivité au cours de laquelle le rôle historique de la personnalité, du facteur subjectif dans l'histoire, est rendu perceptible aux sens. Cette collectivité ne s'opposait plus de l'extérieur à l'individu, comme les collectivités forcées du socialisme d'Etat «pur et dur». Elle a perdu son caractère borné, apparaissant désormais dans l'œuvre de Nono comme une «association d'individus de l'histoire du monde». C'est la conception de l'homme d'Antonio Gramsci qui transparaît chez Nono: l'homme devenu «maître de son propre destin», qui «peut maîtriser, organiser sa propre vie», et qui est le «processus de ses propres actes». Dans cette conception, individualité et collectivité sont les dimensions interdépendantes d'une personnalité historique épanouie, en pleine maturité.

L'homme animé par la volonté d'interpréter et de façonner le monde à sa guise est présent dans toute la structure temporelle de *Al gran sole*, qui converge idéellement dans l'anticipation de la «collectivité communiste» de Marx – non pas comme «perspective» inculquée didactiquement ni surtout comme «optimisme» historique superficiel. Mais malgré l'insistance avec laquelle on cherchait à réaliser un nouveau système de relations humaines dont le moteur était précisément la volonté de dépasser à chaque fois l'état actuel, ces idées se sont révélées être utopiques à la fin des années soixante-dix. Ce ne sont donc pas seulement les sources d'énergie intérieures d'une œuvre musicale, marquée par sa conception débordante et sa logique expansive, qui se sont épuisées, mais c'est l'histoire mondiale qui a pris d'autres chemins. Tout en conservant les aspirations antérieures par rapport à l'épanouissement de la personnalité mûre, la logique expansive se retire dans le sujet. Elle prend la forme d'une matière intelligible hypersensible où les rapports immédiats au monde et à l'histoire semblent disparaître pour faire place à des ruminations ésotériques. Ce qui reste cependant, c'est la conscience compositionnelle – autrefois interprète immédiate du monde – qui ne cesse d'affirmer sa présence à travers la maîtrise souveraine du son en y intégrant acoustiquement le matériau philosophique et poétique extrêmement hétéronome, non autonome sous cette forme.

En ce sens, la masse de conscience intelligible de *Prometeo* n'est guère autre chose que la conscience historique de *Al gran sole*, dépouillée de ses ambitions de façonner le monde, privée de la possibilité d'agir historiquement.

Une conscience *malheureuse**, pourrait-on dire avec Hegel. Une conscience qui, ayant déjà atteint les sommets du savoir sur elle-même et sur le monde, est contrainte à se replier sur elle-

même: «Nous voyons donc ici la conscience de soi qui s'est retirée dans son intimité la plus profonde – toute extériorité comme telle disparaît pour elle – elle est retournée dans l'intuition du Moi-Moi dans laquelle ce Moi est toute essentialité et être-là» (Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*).

C'est le reflet d'une lourde déception historique: disparition de l'esprit de soixante-huit, discrédit de la politique institutionnelle à l'Est et à l'Ouest, désagrégation irrémédiable des valeurs communautaires, sans parler des catastrophes qui nous menacent. Ce qui reste, c'est uniquement la personnalité en tant que certitude cartésienne absolue. Cependant, pour la conscience malheureuse, le monde reste «une réalité effective brisée en deux fragments, qui sous un aspect seulement est en soi néant, mais sous l'autre, est un monde consacré» auquel on n'échappe pas. Un monde aliéné de bout en bout qui résiste à la volonté éveillée à la conscience de soi.

Le renoncement sceptique de Nono ne peut toutefois pas être assimilé à de la résignation. Son scepticisme est un scepticisme actif. L'autonomie de la conscience de soi du compositeur conserve aussi dans le détachement de la *sprezzatura* – concept qui remonte dans la tradition italienne jusqu'à Castiglione et qui, ayant fortement changé de sens depuis, désigne désormais la distance créatrice par l'indépendance spirituelle – la contrainte intérieure de se montrer au monde et de lui faire face. Malgré la place absolue accordée à l'incertitude, il en résulte – pour réutiliser l'expression de Hegel – «la certitude immuable et authentique de soi-même». Au contentement de soi et au cynisme de Penderecki s'oppose «l'absolue inquiétude dialectique». C'est pourquoi la nécessité de la *sprezzatura* ne renvoie tout de même pas à une conscience élitiste hermétique; l'inquiétude mentionnée implique au contraire une recherche constante d'«éléments d'ouverture». *Prometeo* est comme un être vivant dont les antennes sont sans cesse en éveil – pour nous souvent imperceptiblement – afin de capter de nouvelles impulsions de vie: contre la vie de confort, contre les schématismes de la pensée et du sentir, contre la «sclérose par l'habitude».

La citation dans sa tour. Gramsci dans sa cellule» où Nono fait mention de deux sources importantes de sa pensée, illustre de façon métaphorique la situation de l'intellectuel moderne à la recherche de nouvelles formes d'expérience. Par ailleurs, le déchirement douloureux de la conscience malheureuse naît aussi du fait que les hommes sont inaccessibles les uns pour les autres, que les mondes nouveaux péniblement conquis sont – dans le meilleur des cas – enfermés dans la conscience et ne parviennent pas à une véritable objectivation. Chez Hegel, ce déchirement apparaît de façon très claire: «Mais la conscience malheureuse ne se trouve elle-même que comme *désirant et travaillant*.» Elle ne saurait se retrouver que dans des formes d'action qui signifient tout pour elle – opposées à celles existant actuellement –, pouvant ainsi atteindre également la certitude pour elle-même de sa conscience de soi: «Puisque *pour soi-même* elle n'a pas cette certitude, son intérieur reste encore plutôt la certitude brisée qu'elle a de soi-même.»

C'est précisément par ce déchirement que s'explique le caractère spécifique des produits de conscience qui acquièrent chez Nono une qualité objective: caractère qui s'exprime dans les œuvres par une inquiétude chargée de tension, souvent même pas perceptible à la première écoute et perçue par l'ouïe conventionnelle comme quelque chose de lisse. Même si la «clarté respirante» de la musique de Nono peut paraître détachée de la société, c'est précisément son ambivalence (entre le repli sur soi créateur et salvateur de valeurs, d'une part, et l'abandon par contrainte intérieure, d'autre part) qui permet d'éviter les pièges. Que ce soient ceux dressés par le monde établi ou ceux que Hegel a identifiés comme étant une loi intérieure de la conscience malheureuse: «Cette conscience est donc ce radotage inconscient oscillant perpétuellement d'un extrême, la conscience de soi égale à soi-même, à un autre extrême, la conscience contingente, confuse et engendrant la confusion.»

C'est pourquoi le cours du monde défavorable constitue un obstacle à l'objectivation réelle de la «clarté respirante» et de l'agitation intérieure inhérentes à la masse sonore intelligible de *Prometeo*. Le repli sur soi ne reste pas pour autant le déchirement privé d'un centre mais conduit à un dernier

* En français dans le texte, comme toutes les citations de Hegel qui vont suivre. NDT.

effort de volonté. C'est la raison pour laquelle le matériau acoustique intelligible de Nono ne devient pas une «malheureuse belle âme» dont la «lumière s'éteint peu à peu en elle-même, et [qui] s'évanouit comme une vapeur sans forme qui se dissout dans l'air». Nono ne vit pas, comme beaucoup de beaux esprits de la culture musicale contemporaine, dans l'angoisse «de souiller la splendeur de son intériorité par l'action et l'être-là», ne fuit pas «le contact de l'effectivité». L'orientation latente de *Prometeo* vers une pratique humaine s'exprime à travers la tentative de «transformer sa pensée en être» – aussi peu possible que paraisse une telle transformation.

Ce n'est pas par hasard que nous avons pris appui sur de longs passages de Hegel pour décrire le mode d'existence du matériau acoustique intelligible chez Nono. Hegel reconnu en l'époque bourgeoise de l'histoire de l'humanité un déchirement déterminant auquel il conféra – plus clairement dans l'œuvre du début que dans l'œuvre tardive des systèmes totalisants – une expression limpide, à un niveau élevé d'abstraction philosophique, avec la théorie de la conscience malheureuse comme étape dans l'évolution de l'esprit. Ce déchirement résidait dans le fait que, d'une part, l'épanouissement de l'être humain universel – également le présupposé de l'image de l'homme chez Nono – n'était devenu possible, sur le plan de l'histoire mondiale, qu'à l'époque hegelienne, et que, d'autre part, ce fut précisément cette même époque qui mit des obstacles infranchissables à cet épanouissement. *En attendant*, la moitié du monde dite communiste ne fut pas en mesure d'offrir une vraie alternative à l'époque bourgeoise. Un fait qui ne peut pas être sans importance pour Nono. En même temps toutefois, la forme de nouvelle sensibilité pratiquée par Nono est aussi une mise en question conséquente de l'idéologie apparemment non idéologique du désespoir radical propre au sentiment de vie postmoderne.

Mais comment trouver un chemin nouveau?

«Caminantes. No hay caminos, hay que caminar»* – dit Nono en faisant sienne l'inscription murale de Toledo des années 1300. Mais que pouvons-nous faire avec notre personnalité en pleine maturité et devenue autonome dans un monde plein de catastrophes dont l'homme est lui-même l'auteur, dans un monde menacé par le chantage nucléaire, où la crise écologique devient de plus en plus inquiétante et où les rapports humains sont détériorés – un monde où tout contribue à maintenir l'establishment, tantôt par des moyens agréables, tantôt par la violence? Un monde où tout est désiré, sauf l'autonomie de l'homme?

Y a-t-il une grâce venant de l'extérieur qui nous est simplement donnée? Vers où devons-nous tourner nos yeux attentifs?

Vers l'Est?

Vers l'Ouest?

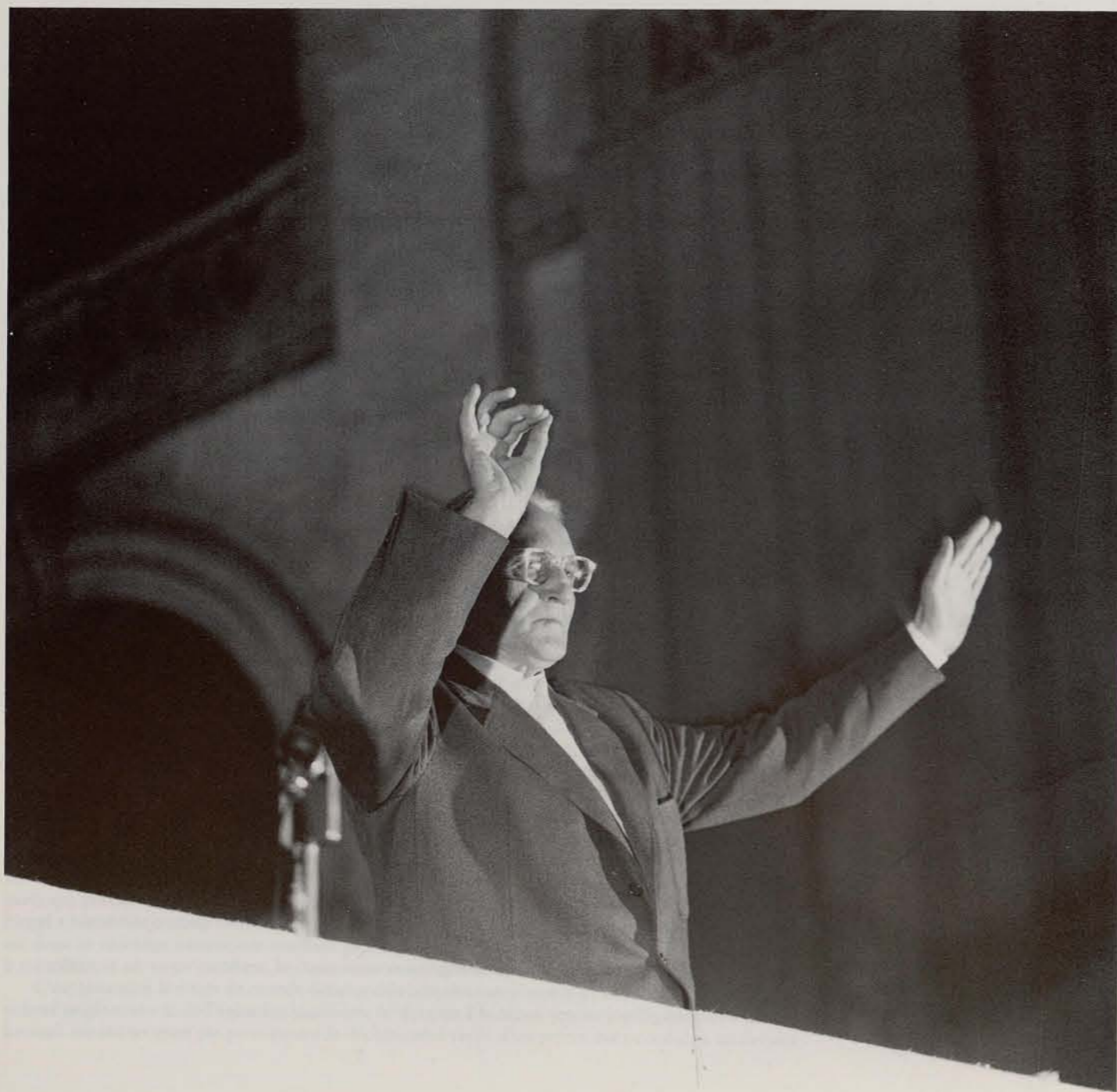
Vers l'intérieur?

Prometeo incite à poser des questions, il ne nous livre pas de pensées standard qui pourraient servir notre sentiment de confort.

Is this all we can do?

Traduit de l'allemand par Paule Papparou-Laplace et Carlo Russi.

* Marcheurs. Il n'y a pas de chemin, il n'y a qu'à marcher.



Hermann Scherchen, Paris, Avril 1958 (Photo Jean-Pierre Leloir)

Luigi Nono
Hermann Scherchen
Karl-Amadeus Hartmann

CORRESPONDANCE

Lettres éditées et traduites par Dominique Rosset et Jürg Stenzl

Luigi Dallapiccola, Karl Amadeus Hartmann, Bruno Maderna, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Iannis Xenakis: quelques noms, un choix seulement parmi les jeunes musiciens dont la formation, la vie même, ont été profondément marquées par la personnalité de Hermann Scherchen (1891-1966). Nous commençons enfin à saisir l'impact de ses activités dont témoignent ses écrits, correspondances et souvenirs, ses enregistrements. Un symposium à Lugano en 1984, un film de TV réalisé par Hansjörg Pauli et surtout l'exposition de Berlin en 1986 (et son catalogue, édité par Pauli et Dagmar Wünsche) ont esquissé un tableau plus complet de cette fascinante personnalité.

Etudier l'intense activité de Scherchen revient à une révision permanente de l'histoire musicale du deuxième tiers de notre siècle, à une mise en question de maintes idées, certes pratiques et maniables, mais incapables de rendre compte d'une réalité complexe et contradictoire. Complexe et contradictoire - deux qualificatifs propres aussi bien à l'époque qu'à la personnalité de Scherchen.

Les lettres de Luigi Nono à Scherchen, son «Caro Maestro», démontrent l'influence du maître, une influence qui ne s'est pas limitée aux seuls domaines musicaux. Aucun hasard si Nono utilise souvent le terme d'«homme-musicien». «Homme-musicien» rejoint l'expression de Hansjörg Pauli: «homme de la Renaissance, l'encyclopédiste Scherchen, un musicien engagé dans tous les domaines de l'activité musicale, de la production à la réception». «Homme-musicien» souligne en même temps l'éthique dont Dallapiccola parlait: «Tout ce qu'on a dit de son caractère, de sa dureté, correspond à la réalité. On avait parfois l'impression qu'il ne prenait absolument pas en considération les autres. Mais, souvent, ce n'était qu'une apparence: il agissait ainsi parce qu'il ne pouvait pas agir autrement. [...] A d'autres, il posait de très hautes exigences, et cela souvent d'une manière brusque, presque brutale. Mais peu de gens savaient ce qu'il exigeait de lui-même.»

La plupart des lettres écrites par Nono à Scherchen et à l'autre ancien étudiant de celui-ci, le grand compositeur Karl Amadeus Hartmann, fondateur et directeur de la légendaire série de concerts de musique contemporaine *Musica Viva* à Munich, sont en très grande partie écrites en allemand, un allemand sur fond d'italien (sauf les nos 1, 4, 6-8 qui sont en italien). Ce langage est presque intraduisible! Telle la traduction d'un poème, une version française ne peut que rendre le contenu du texte, au détriment de sa structure linguistique, pourtant souvent tout aussi significative de la pensée musicale de Nono.

Il s'agit ici d'un premier choix qui comprend 6 des 10 lettres adressées à Scherchen, et 10 des 54 lettres et cartes adressées par Nono à son ami Karl Amadeus Hartmann. Chaque document est traduit intégralement. Les notes et commentaires se limitent au strict minimum à la compréhension du contenu et de son contexte. Les éditions complètes des correspondances de Nono avec Scherchen, Hartmann, Maderna et Steinecke vont un jour donner lieu à un des portraits les plus fascinants des années 50 et 60.

Pour faciliter l'orientation du lecteur, les documents se suivent en ordre chronologique, complétés par quelques dates importantes dans la carrière du compositeur italien.

• 27 août 1950: Scherchen dirige à Darmstadt (Kranichstein) «l'opus 1» de Luigi Nono, les *Variazioni canoniche sulla serie dell'opus 41 di Arnold Schœnberg* (1950).

1 A HERMANN SCHERCHEN

[Venise 2-6. 51
Zattere]

Très cher maître,
je vous ai envoyé à Zurich une copie de la partition et les calques de ma musique pour Darmstadt: Polifonica-Monodia-Ritmica. Dans ce travail j'ai essayé d'exprimer trois rapports avec la nature: Polifonica, construit sur un rythme nègre original que Catunda¹ m'a montré à Venise pendant votre cours, est une manière de s'approprier graduellement la nature. Dans Monodia, c'est une manière d'écouter directement les silences, les chants, les échos qui sont suggérés en elle et qui me poussent à participer à sa vie essentielle, clarifiant encore mieux en moi l'indestructible force-rythme qu'est la vie-histoire.

Vous ressentirez dans mon travail la présence de Catunda: avec l'Eunike j'ai particulièrement senti la nature.

Dans Fučík² la force de la nature s'identifie à la fermeté de l'homme.

J'ai terminé le I^o episodio: il cerne les limites que l'homme cherche à forcer en les niant presque: arrestation - cruautés - violences - et l'état consécutif de semi-agonie³.

Dans le II^o episodio, le souvenir de la lutte bien réelle agit, permettant de vaincre l'important risque d'isolement. Dans le III^o episodio, l'homme, en dépit de l'exécution proche, est fort et serein dans sa certitude; que «la vie arrachée à l'un croît dans cent autres, la vie qui est plus forte que la mort»; que «le devoir humain ne s'arrête pas à cette lutte: être homme sera continuer à exiger de soi-même un cœur courageux, tant que les hommes ne seront pas entièrement des hommes».

Témoignage serein de la pensée de K. Liebknecht⁴ «qui sait si nous vivrons encore quand il sera rejoint, mais notre programme vivra pour toute l'humanité libre».

J'apporterai à Darmstadt la partition du I^o episodio, ainsi vous pourrez juger – dans le cas où vous penseriez à Fučík pour la Biennale de Venise. Je vous assure qu'il sera sûrement prêt.

Bruno travaille au 3^o – il doit absolument venir à Darmstadt parce qu'il a besoin de votre compagnie – il est sur la mauvaise pente de compromis dangereux pour son avenir – je lutte durement contre sa façon de vivre.

Si vous pouvez, appelez-le.

Bien des vœux à la Mathématique⁶.

Je vous embrasse

Votre

Gigi

1. Eunike Catunda (* Rio de Janeiro, 4 mars 1915). Pianiste et compositeur brésilienne, étudiante de Scherchen qui a créé ses *Quatro cantos à morte* pour orchestre en 1949.
2. Julius Fučík (* Prague, 23 février 1903, exécuté par les nazis le 8 septembre 1943 à Berlin). Critique littéraire tchèque. Membre du PC depuis 1921. Connu surtout par son témoignage de la prison nazie *Reportaz psana na opratce*, Prague 1945, que Nono cite et utilisera dans le livret de son opéra *Intolleranza* 1960.
3. Il est question de la [Prima] *Composizione per orchestra*, créée le 18 février 1952 à Hambourg par Bruno Maderna.
4. Karl Liebknecht (*Leipzig, 13 août 1871, assassiné à Berlin le 15 janvier 1919). Avec Rosa Luxemburg fondateur du «Spartakusbund» en 1918 et personnage principal de la révolution socialiste en 1918.
5. Probablement la *Composizione in tre tempi* pour orchestre de Maderna.
6. Pia Andronescu, la future femme de Scherchen dont il avait fait la connaissance en 1950; elle était professeur de mathématiques à Zurich.

2 HERMANN SCHERCHEN A PIA ANDRONESCU

[Darmstadt, entre le 4 et le
11 juillet 1951]

[...] le pauvre Nono pleurait hier soir quand il est devenu évident qu'il s'était perdu dans des spéculations beaucoup trop abstraites (pas uniquement dans cette nouvelle pièce¹ mais, d'une manière générale, dans sa manière de faire de la musique) – en cela l'œuvre de Schœnberg² a eu un effet purifiant et une importance énorme: les jeunes (et les médiocres) ont saisi qu'il ne s'agit pas d'une affaire de technique ni d'«originalité», mais uniquement d'être pénétré et gorgé de l'esprit matière. Ils en sont profondément effrayés, arrachés à leurs autosatisfactions orgueilleuses de jeunes et enfin jetés vers l'essentiel. [...]

Lettre publiée partiellement dans *Hermann Scherchen 1891-1966*, éd. par H. Pauli et D. Wünsche, Berlin, Hentrich, 1986, p. 130.

1. La [Prima] *Composizione per orchestra* (1951).

2. La «Danse autour du veau d'or», extrait de *Moses und Aaron* de Schœnberg que Scherchen avait présenté en concert à Darmstadt le 2 juillet 1951.

3 HERMANN SCHERCHEN A PIA ANDRONESCU

[Darmstadt, 11. 7. 51]

[...] Dans le programme de hier: Ciry – Symphonie (un jeune Français¹), Fricker – Concerto pour violon (l'Anglais qui a eu ce grand succès quand j'ai dirigé sa symphonie² dans le dernier concert de la BBC) / Nigg – Pour un poète captif (un franco-russe³ qui a abandonné la dodécaphonie pour raisons politiques en 1949 et qui, de ce fait, est particulièrement suspect aux radicaux de Darmstadt) – Entracte / Nono⁴ (Italien / Schibler-Suisse⁵...).

Nono a été fêté comme presque aucun autre jeune – à la fin de la pièce tout a éclaté en «Bravo» et jubilatons envers lui – contre son œuvre parle sa vraie cérébralité que j'avais adoucie au minimum – que j'ai ensuite raccourcie à un tiers (!) – un fait qui n'est pas une recommandation quant à la Nécessité d'une telle manière de créer. Tout le monde criait: «rejouer» – je ne l'ai pas fait. Heureusement Nono me semble suffisamment lucide, grâce à ses expériences⁶, pour renoncer à tirer de ce succès de fausses conclusions. Il est de la plus grande importance pour notre Maison d'édition⁷ d'être de retour à Darmstadt avec un tel deuxième triomphe. Il semble que j'ai Raison avec ma conception de l'édition et je vais jouer Nono aussi au Mexique⁸.

Lettre publiée partiellement dans *Hermann Scherchen 1891-1966*, op. cit., p. 130 s.

1. Michel Ciry (* La Baule, 31 août 1919). Graveur et compositeur, ancien élève de N. Boulanger et A. Dieudonné. Il s'agissait de sa troisième Symphonie.
2. Peter Racine Fricker (* Londres, 5 septembre 1920). I^{re} Symphonie, p. 9 (1948/49); Concerto pour violon et petit orchestre, op. 11 (1949/50).
3. Serge Nigg (* Paris, 6 juin 1924). Ancien élève de R. Leibowitz, un des premiers compositeurs dodécaphoniques français. *Pour un poète captif*, poème symphonique pour orchestre (1950).
4. *Polifonica-Monodia-Ritmica* pour cinq instruments et percussion.
5. Armin Schibler (* Kreuzlingen, 20 novembre 1920; † Zurich, 7 septembre 1986). *Symphonische Variationen* pour grand orchestre, op. 28 (1950).
6. Scherchen pense probablement aux réactions hostiles à l'œuvre de Nono présentée à Darmstadt une année auparavant.
7. La maison d'édition *Ars Viva* de Scherchen, fondée en 1950 à Zurich, incorporée en 1953 dans le catalogue Schott.
8. Tournée de Scherchen en août 1951.

- 18 février 1952: création de *Composizione per orchestra* à Hambourg par Bruno Maderna.
- 21 juillet 1952: création de *España en el corazon*, la première partie de l'*Epitaffio per F. García Lorca*, à Darmstadt, sous la direction de Bruno Maderna.

4 A HERMANN SCHERCHEN

[printemps 1952]

[...]¹ il [Karlheinz Stockhausen] travaillera encore pour un [temps] au studio de la Radio française de musique concrète à Paris.

Sa musique n'est pas encore claire en ce qui concerne sa réalisation constructive et ses timbres, il est en plein développement -²

humainement Stockhausen est splendide -

il a 23 ans et il est déjà marié à une jeune femme de Hambourg, simple et humainement belle - sur invitation de Strobel j'ai apporté ma nouvelle partition *Y su sangre ya viene cantando* (sur la mort de F.G. Lorca)³ pour flûte solo, cordes, vibraphone, célesta, xylophone, harpe, 3 cymbales et tambourin basque et je l'ai montrée à Rosbaud: elle sera exécutée à la radio de Baden-Baden le 17 décembre - je me suis déjà mis d'accord avec M. Pitz⁴ (il a été avec M. Schneider à Donaueschingen): d'ici au 15 novembre j'enverrai le matériel et la partition à Mayence et ils enverront le tout selon l'habitude à Baden-Baden - le Dr Hübner de Hambourg m'a dit qu'il veut vous inviter pour un concert «das neue Werk» à la radio de Hambourg au printemps. programme Casanova - Searle - Maderna et ? -

encore à Venise, Ballo⁵ parlait avec Bruno et moi de son idée: il veut faire, probablement en juin 1953, un festival de musique de jeunes à Rome: 4 concerts symphoniques, 4 de musique de chambre - un opéra - chefs: vous - Sanzogno⁶ - Bruno - mais Ballo ne connaît pas les jeunes musiciens - pour cela il nous fait confiance, à vous, Bruno et moi - nous avons dit clairement: également des jeunes de Hongrie, Pologne, Russie - vous les connaissez et pouvez les signaler - nous vous prions, Maestrissimo, de vouloir déjà penser à leurs noms.

Bruno a bien dirigé à Rome (Brahms!). Le maître Corti était content et appellera Bruno bientôt - Brahms surtout fut un grand succès.

Maintenant Bruno est à Darmstadt et s'amuse (?) avec les Carmina Burana - il ira à Oldenburg - ensuite à Barcelone - ensuite en Italie - il est irrité par la fausseté et le vide qui règnent à Darmstadt (à l'exception de Steinecke⁷) - mais il travaille bien -

Quand nous verrons-nous pour le concert de Venise?

si vous avez quelque travail urgent⁸, envoyez-le moi (Pergolesi, p.ex., avec le matériel tellement bourré de fautes)

actuellement je travaille à

Legrenzi partition et matériel
Maderna Improv[isazione per orchestra]
Nono pour Baden-Baden

j'attends

et Frescobaldi
Pergolesi (au moins pour corriger)

Maître, j'embrasse toute la famille
Votre Gigi

Je vais faire le permis pour conduire une voiture!

1. La première page de cette lettre manque.
2. Stockhausen composait à cette époque *Formel* et *Spiel* pour orchestre.
3. Deuxième partie de l'*Epitaffio per F. García Lorca*, créés effectivement le 17 décembre 1952 à Baden-Baden par Hans Rosbaud avec comme soliste Severino Gazzelloni.
4. Représentant de la maison Schott.
5. Nando Ballo, directeur de la Biennale musicale de Venise.
6. Nino Sanzogno (* Venise, 13 avril 1911), ancien élève de G.F. Malipiero, enseignait également à Darmstadt.
7. Wolfgang Steinecke (1910-1961), fondateur et directeur des cours de Darmstadt.
8. Oeuvres de musique ancienne éditées par Scherchen chez Ars Viva.



Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen
Darmstadt, 1955
(Photo Mathilde Höke)

- 17 décembre 1952: création de *Y su sangre ya viene cantando*.
- 16 février 1953: création de *Memento. Romance de la guardia civil española*, troisième partie de l'*Epitaffio per F. García Lorca* avec la soliste Christa Ludwig sous la direction de Bruno Maderna à Hambourg.
- 11 octobre 1953: création à Donaueschingen des *Due espressioni per orchestra* (1953) par Hans Rosbaud.

5 A KARL AMADEUS HARTMANN

[Venise 12.12.53
ZATTERE 1486]

Karl et Elisabeth, mes chers!

il apparaissait encore plus évident, à Munich¹, ce qui dans le fond nous lie tous: musique-vie (ou vie-musique: c'est égal).

Que ça, mais comment!

C'est encore plus fort que l'amitié. Et ce n'est pas par hasard que chacun de nous a d'abord été avec Scherchen (ce qui veut dire: comprendre vraiment!) et tous ensemble aujourd'hui dans cette merveilleuse famille, parfois folle, dans notre famille.

Le plus important aussi est que nous ne sommes pas seuls. Cette terrible solitude qui détruit aujourd'hui beaucoup d'artistes. Nous sommes des hommes parmi les hommes, et c'est uniquement ainsi que nous sommes nous-mêmes.

C'est cela, surtout, comprendre aujourd'hui.

Je pourrais vous remercier vous deux, mais ce serait peu: mes remerciements n'auront de sens que si, après ces importantes journées munichoises, je deviens meilleur musicien et meilleur homme. Car à Munich, grâce à Scherchen, à vous deux, au concert, au public (enfin un vrai public et pas uniquement un cercle!) j'ai compris quelque chose de nouveau.

Va de l'avant, convaincu et avec joie, cher Karl!

Je vous embrasse cordialement

Gigi

Comment pourrais-je avoir la photo avec toi et Scherchen? Pourrais-tu m'envoyer l'adresse du bureau culturel?

Publiée en allemand dans *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, 1980, p. 207.

1. *Y su sangre ya viene cantando* était joué à Munich le 4 décembre 1953 dans le cadre des concerts *Musica Viva* dont Hartmann était le fondateur-directeur.

6 A HERMANN SCHERCHEN

[Venise 14.12.53]

Très cher maître!

la vraie joie de Munich a été, d'une manière encore plus simple et évidente, la très belle réalité de notre très forte union dans la vie et dans la musique. En train pour l'Italie, Bruno et moi avons parlé avec un enthousiasme particulier et nous avons constaté encore une fois l'importance fondamentale pour nous de vous avoir connu, de vous avoir rencontré à Venise en 1948 et d'avoir été tout de suite unis à vous. En 1948 tout a vraiment commencé pour nous.

Ce que Bruno et moi sommes aujourd'hui, nous le sommes parce que nous sommes vos fils.

Tous les deux sommes partis de Munich encore transformés, surtout Bruno qui a eu une mauvaise période, et maintenant il travaille avec joie comme un fou. Et cela, comme Bruno disait, parce que nous nous sommes retrouvés tous en famille.

Le succès de Munich est le succès de la bande à Scherchen. Quand vous m'avez parlé, critiqué, enseigné, cela a été très important parce que cela précédait un nouveau travail. La toute dernière expérience m'aidera à faire mieux.

J'ai déjà écrit à Schott (Pils) et tout demandé concernant les partitions et le matériel. J'ai écrit à Widmer¹ et demandé d'autres calques pour terminer la copie de la partition des Due espressioni (un quart me manque encore); j'enverrai tous nos calques à Widmer.

J'écris immédiatement à Bruno à propos de tout ça.

Concernant Nabokov²: encore à Munich nous en avons parlé avec Bruno à Karl Amadeus. Karl avait un programme général dans lequel votre concert (13 avril) est indiqué avec le même programme que dans votre lettre.

La couleur politique y est peut-être, j'en ai parlé à Venise avec les camarades et ils m'ont conseillé d'accepter parce qu'il est aujourd'hui nécessaire d'être présents partout et de faire entendre nos voix.

Nabokov est disposé à faire exécuter un travail de Bruno (nous en avons parlé ensemble à Munich), et Bruno pense à un travail pour peu d'instruments comme vous le lui avez conseillé. C'est peut-être aussi pour faire diriger un concert par Bruno parce que les programmes des concerts de chambre ne sont pas encore fixés.

Heinz Schroeter³ m'avait déjà écrit au sujet du Francfort Modernes Musikfest. Je lui ai envoyé la liste de mes œuvres en lui suggérant de penser à la création de l'Epitaphe pour F. García Lorca (toutes les parties ensemble⁴). Pas encore de réponse.

C'est la raison pour laquelle je m'étais mis d'accord avec Steinecke pour la création des Gesänge nach Eluard pendant les Ferienkurse dans le concert dirigé par vous (avec l'orchestre de la radio de Francfort)⁵.

Qu'est-ce que vous en pensez?

Bruno et moi seront presque certainement à Paris autour du 10 janvier: nous viendrons sûrement mais nous ignorons encore exactement quand.

Comment va Manna ou Amann???

Des vœux et salutations affectueux particulièrement à Madame Pia: nous sommes avec vous tous dans l'attente et pour saluer le nouveau Scherchen⁶.

Je vous embrasse

Votre

Gigi

1. Responsable commercial de Ars Viva.
2. Nicolas Nabokov (1903-1978), organisateur du Festival de musique du XX^e siècle à Paris en 1952 et du Festival de Rome en 1954.
3. Heinz Schröter (1907-1974), pianiste allemand, responsable de 1953 à 1957 des émissions musicales du Hessischer Rundfunk à Francfort où il a fondé en 1946 les Semaines de musique nouvelle.
4. La création intégrale de l'Epitaphe n'aura lieu que le 4 octobre 1957 à Berlin.
5. Scherchen a effectivement dirigé la création de *La Victoire de Guernica* d'après Paul Eluard le 25 août 1954 à Darmstadt.
6. Manna, Amann: surnom de la fille de Scherchen, Esther, avec «permutation»...

7 A HERMANN SCHERCHEN

[Venise 14.2.54]

Très cher maître

le nouveau travail¹, pour chœur et orchestre, sur des textes de P. Eluard en est presque à la moitié et sera sans doute terminé en mars (j'en ferai tout de suite le matériel et les calques de la partition)

Je me suis trouvé, et je me trouve toujours, face à de nouveaux problèmes d'expression et de forme et de sons; cela aussi me demande de la concentration et de la tension au maximum. Et je travaille avec joie.

J'ai déjà envoyé à Widmer les calques de la partition des Due espressioni. Maintenant j'ai déjà commencé sur calques la partition de la Guardia civil: j'attends de Widmer les calques déjà trois fois de-

mandés, pour pouvoir continuer. Dès qu'ils seront arrivés, je pourrai copier la partition en dix jours. De cette manière le tout devrait être prêt.

Je suis en train d'étudier le premier Brandebourgeois: ça va bien, très difficile. Je vous enverrai la lettre comme vous me l'avez dit.

Westermann² des Berliner Festwochen m'a écrit et demandé si je pouvais lui faire, pour le prochain festival de cette année, un ballet avec Tatiana Gsovsky pour une soirée de ballets (Berger, de Vienne³, Ravel et moi-même)⁴. Il assure au minimum deux représentations. Il m'invite, si j'accepte, comme hôte à Berlin, etc.

Je lui ai déjà répondu en principe oui et que j'attendais seulement les propositions de Tatiana Gsovsky pour prendre une décision.

Qu'est-ce que vous en pensez?

J'ai envie de faire un ballet, aussi pour m'approcher du théâtre.

Bien des salutations à toute la famille.

Je vous embrasse

Votre

Gigi

Comment vont votre forêt et votre vin?

1. *La Victoire de Guernica* (P. Eluard) pour chœur et orchestre (1954).
2. Gerhart von Westermann (1894-1963), organisateur de 1950-59 des Berliner Festwochen.
3. Theodor Berger (*1905), compositeur autrichien.
4. Le ballet *Der rote Mantel* n'a donc pas été composé en 1953 déjà, comme l'affirment tous les catalogues d'œuvres. - Tatjana Gsovsky (* Moscou, 5 [18] mars 1901) était depuis les années 20 à Berlin et depuis 1945 danseuse et chorégraphe à la Berliner Staatsoper.

8 A HERMANN SCHERCHEN

[Venise 21.3.54]

Très cher Maître!

Moses und Aaron est vraiment grandiose!¹ Avec une violence expressive incroyable. Elle m'est apparue comme l'œuvre la plus importante de Schoenberg: une œuvre dans laquelle se trouve tout son génie, une vraie synthèse de son développement créatif. Elle joint la tradition à laquelle elle reste liée par une pensée expressive et formelle d'hier, et développe cette tradition en menant la musique jusqu'à aujourd'hui où le vrai créateur saisit et réalise selon des exigences nouvelles.

L'exécution a été bonne, mais pas à la hauteur de la conception grandiose de cette œuvre.

Stuckenschmidt s'est montré un vrai ami, aussi bien à Berlin qu'à Hambourg. Il m'a beaucoup raconté de toute la période berlinoise lorsque vous tous flambiez la vie, hier comme aujourd'hui. J'ai vu vos premiers [numéros] de Melos!!!² avec votre chant pour voix et piano.

Je suis très reconnaissant à Stuckenschmidt.

J'ai cherché Paul Dessau chez lui, à l'Académie des Arts, au théâtre de Brecht, je lui ai écrit, mais de toute évidence il ne devait pas être à Berlin.

Pour le ballet combiné: texte L'amour de Don Perlimplin et Belisa (F García Lorca), un hymne à l'amour. Début juillet, je dois envoyer à Gsovsky à Berlin la réduction pour piano. Partition et matériel début septembre. Exécution vers le 18 septembre³.

J'ai dû travailler beaucoup, dans tous les sens du terme, les gens des Berliner Festwochen quant au livret (ils m'avaient proposé Sodome et Gomorrhe!!!!!!!) et l'exécution. Ce n'est pas terminé. J'ai parlé avec Schreier (Francfort) et tout est réglé pour le matériel: Guardia civil devrait être à Francfort le 25 mai, le matériel de Victoire de Guernica plus tard.

Nous en parlerons à Rome.

Environ deux mois après ma demande je n'ai toujours pas reçu les calques de Widmer!!!!!!!!!!!!!!
Widmer me les avait promis pour le commencement de mars, depuis, Rien. Et je devrais pouvoir terminer la copie de la partition de la Guardia civil (3^e partie de l'Épithaphe) pour pouvoir commencer immédiatement après la copie de la partition de la Victoire de Guernica (Eluard) et tout le matériel.

La Victoire de Guernica vous est dédiée. Ce dernier travail précisément me semble le résultat le plus positif, jusqu'ici, de tout ce que vous m'avez donné et me donnez et de ce que j'ai compris et comprends. Je vous embrasse tous très fort

Votre

Gigi

1. Nono avait assisté à la création concertante de *Moses und Aaron* de Schoenberg à Hambourg, le 12 mars 1954, dirigée par Hans Rosbaud en présence de Gertrud et Nuria Schoenberg, la veuve et la fille du compositeur.
2. Scherchen a été le fondateur et premier rédacteur de la revue de musique contemporaine *Melos* en 1920.
3. Le ballet *Der rote Mantel* fut joué pour la première fois, avec la chorégraphie de Tatjana Gsovsky, dans le cadre des Berliner Festwochen, le 20 septembre 1954 sous la direction d'Arthur Rother.

9 A HERMANN SCHERCHEN

[Venise 23.4.54]

Très cher Maestro!

Rome a été assez beau et clair pour reconnaître, une fois encore, le côté pauvre et ridicule de «l'officialité» et «l'importance» des gens qui en ont besoin.

Si je courais ce risque, je vous supplie de me battre rigoureusement.

Tout le matériel d'orchestre de La Guardia civil a été envoyé ici par Schott: je l'ai relu et maintenant il est en ordre et je l'ai renvoyé à Schott.

J'ai copié la partition et je l'enverrai à Widmer bientôt.

Pour Hanovre, j'écris une petite pièce chorale: *Liebesgesang en allemand*¹. Vous l'aurez le 15 mai.

Ici, il y avait le livret du ballet *Le manteau rouge* d'après le Don Perlimplin de F.C. Lorca; je le commence. Le livret est très beau.

Vous ne m'avez plus parlé de votre projet quant à la maison d'édition. Je ne connais personne pour cela; je crois pouvoir le faire; mais tout le travail devrait être précisé, c'est-à-dire comment et quoi.

Suite à notre entretien sur la Suisa² je n'ai rien reçu ou entendu de la Suisa.

Avec mon cœur je suis déjà à Gravesano.

Et très bientôt j'aimerais y être entièrement.

Cordialement

Votre

Gigi

1. Festival des Jeunesses musicales, avec la participation de Scherchen. Le *Liebeslied* pour chœur mixte et instruments (1954), dédié «à Nuria», n'a été créé que le 16 avril 1956 à Londres.
2. Suisa: Société suisse des droits d'auteurs.

• 25 août 1954: création de *La Victoire de Guernica* par Scherchen à Darmstadt.

10 A KARL AMADEUS HARTMANN

[Berlin 15.11.54]

Très cher Karl

les *Variations canoniche* sont ma première œuvre (1949), Scherchen les a créés à Darmstadt¹. J'ignore pourquoi Scherchen aimerait les imprimer aussi. Il y a quelque temps déjà, je lui ai dit non. Il a peut-être raison.

A Paris, après ton départ, j'étais avec Boulez.

Je lui ai tout raconté de ce que tu m'as dit au sujet de la S.I.M.C. Il partage tout à fait ton avis et il est prêt, comme Bruno et moi, à tout faire. Mais il m'a dit ce que je t'ai déjà dit: nous n'avons pas de voix dans la S.I.M.C.: la France est comme l'Italie [...]. Boulez, tout comme moi, n'avons rien à faire avec l'actuelle franco-ital-S.I.M.C..

Je te prie de faire l'impossible, en dépit du concerto pour piano², pour jouer Boulez à Munich. Il était un peu triste à cause de la malchance qu'il a toujours avec ses exécutions.

Pourrais-tu, à la place du concerto pour piano disparu, faire quelque chose d'autre de lui?

Jeudi 18 ou vendredi 19 je passe par Munich et viendrai te voir: cette fois malheureusement seul!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Baisers amour et tout

Ton

Gigi

1. La date de composition habituellement donnée est 1950.
2. La partition de la *Symphonie concertante* pour piano et orchestre (1947) de Pierre Boulez a été perdue en 1954 avant la création de cette œuvre.

Edgar Varèse, Wolfgang Steinecke,
Hermann Scherchen (Photo D.P.A.)



Malipiero: faux faux faux, contre l'histoire, contre le développement). Busoni est encore aujourd'hui sans terre ici! Le temps viendra assurément ou l'on va enfin comprendre, après le siècle dernier (Verdi) que l'unique authentique est Busoni. La bêtise est encore très grande chez nous, aujourd'hui! Dans ce pays on ne devrait pas faire une seule révolution, mais trois au moins!!! C'est peut-être encore trop peu. Si vous voulez passer quelques jours tout à fait en paix, venez donc ici chez nous! Si Richard le doit ou le veut, il a toujours ici une chambre!² Je reste encore ici: pour terminer il canto sospeso (seulement le chœur final).

Mais je continue aussitôt (un quintette à vent) et le théâtre!!!!!!!!!!!!

Comment vas-tu? Je ne viens malheureusement pas à Francfort (bêtises également là-bas!); ainsi malheureusement je ne peux pas encore entendre ton concerto pour alto³. A quoi travailles-tu maintenant?

Si tu as le temps, écris-moi s'il te plaît.

Cordialement à toi, Elisabeth, Richard, de Nuria et moi

Bon travail, santé, fermeté

Ton

Gigi

1. Il canto sospeso sera créé par Scherchen le 24 octobre 1956 à Cologne.
2. Richard Hartmann (* 1935), le fils de Karl Amadeus et Elisabeth Hartmann.
3. Concerto pour alto avec piano, vents et percussion, composé en 1955, créé le 25 mai 1956 à Francfort, révisé immédiatement après la création.

- 24 octobre 1956: création du *Canto sospeso* à Cologne, avec un très grand succès dans la presse internationale.
- 20 octobre 1957: création de *Varianti. Musica per violino solo, archi e legni* (1957) sous la direction de Hans Rosbaud avec Rudolf Kolisch comme soliste à Donaueschingen.

13 A KARL AMADEUS HARTMANN

Cher K.A.

Déjà écrit à Scherchen.

Aujourd'hui réponse: il pense qu'on ne peut rien faire pour les répétitions au point de vue temps, comme je lui avais écrit et comme nous en avions convenu.

Ainsi Scherchen est maintenant au courant des difficultés (divisions, etc.)¹.

S'il te plaît: donne-lui le maximum! Il acceptera certainement.

Sans doute es-tu déjà sans grippe.

Domage pour Munich quand nous y étions.

En janvier nous aurons certainement le temps (et le calme - j'espère!!!!), parce que nous avons beaucoup à nous dire sur «Aujourd'hui dans la musique» et «les musiciens qui oublient d'être des hommes» ou, mieux: ceux qui agissent encore contre aujourd'hui, en se comportant comme aux vieux temps.

«artistes! surhommes! courtisans! et qui se disent hors parti!» ou «ils sont au-dessus de tout». «Ange», ou presque Dieu!

Domage que nous soyons tellement loin l'un de l'autre, il serait très beau de pouvoir te parler souvent dans ce désert ou, mieux, dans cette prison.

Après Baden-Baden et Donaueschingen je saisis mieux la situation².

En relation directe avec ce qui se passe aujourd'hui dans le monde (restauration!!!! tant politique que culturelle). Et pour nous, ça devient ou commence vraiment maintenant à devenir difficile.

C'est pour cela que nous devons, de toutes nos forces, ne pas faire ce que la société actuelle voudrait, c'est-à-dire nous isoler nous-mêmes, et en devenir plus faibles.

Mais encore plus et enfin et vraiment quand nous serons ensemble. A Munich!

Cordialement à toi, Elisabeth, Richard, de Nuria et

Ton

Gigi

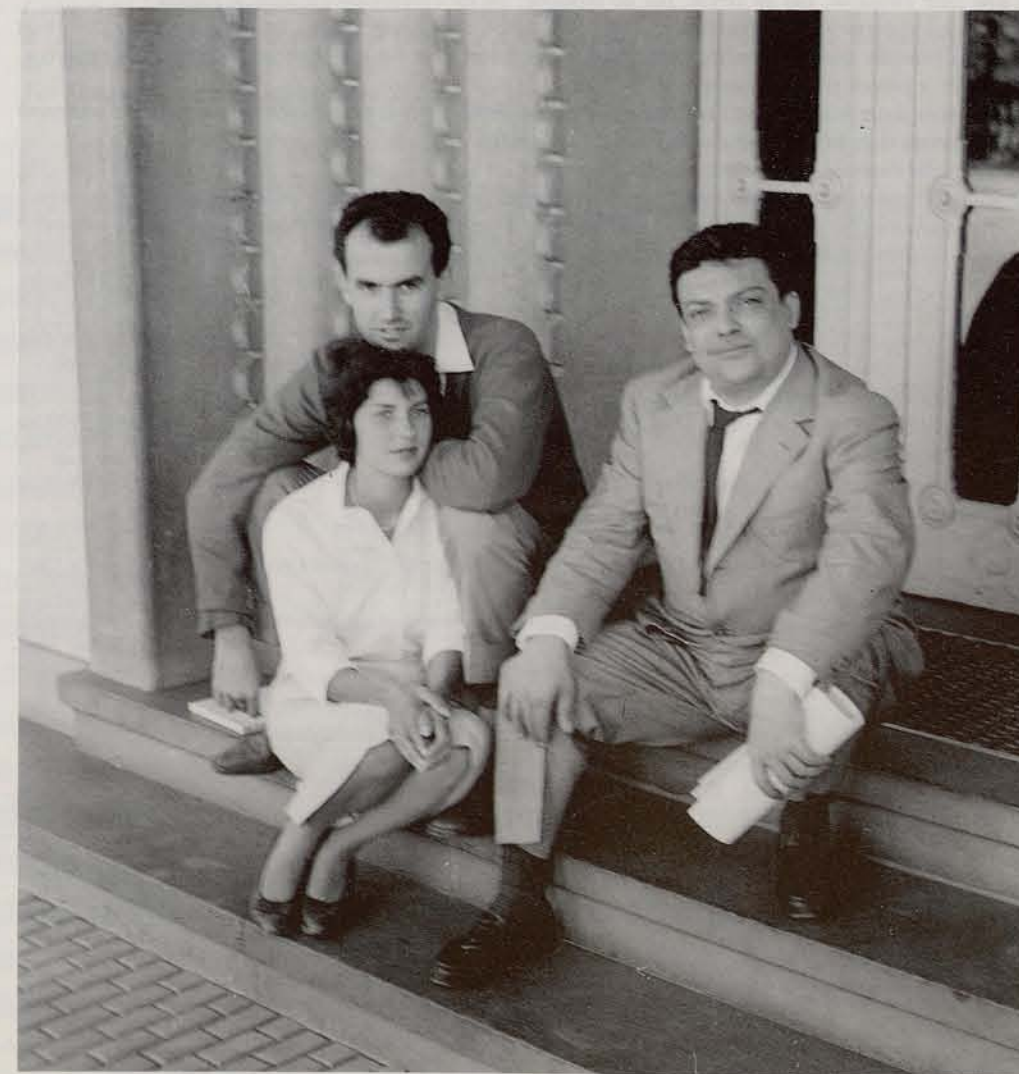
[Giudecca

4.11.57]

1. Le 8/9 décembre, Nono, Kolisch et Scherchen travaillaient, à Gravesano, aux *Varianti*, en vue du concert du 24 janvier 1958 dans le cadre de *Musica Viva* à Munich.

2. Nono fait allusion aux difficultés pendant les répétitions des *Varianti* et aux résultats peu satisfaisants de la création.

Luigi Nono, Nuria Schenberg,
Bruno Maderna
Darmstadt, 1955 (Photo D.R.)



Telle est l'Italie officielle de Pizzetti-pape-anticulture.

Donc pas à Los Angeles, à cause de mon travail.

Je travaillerai aussi à Milan au Studio di fonologia en février-mars.

Je dois aller plus loin! mais plus loin dans la bonne direction! J'ai beaucoup beaucoup réfléchi au présent.

J'espère avoir mieux compris pourquoi il y a aujourd'hui dans l'air, dans les œuvres de quelques-uns, une réaction, un retour au néoclassicisme, même si ce n'est pas à la manière de Strawlinsky].

parce qu'on est «rassasié», et «bien» et qu'on se sent «bien en sécurité» – demain? peut-être sombre + diable + antipape.

Regarde en France: ces COCHONS!!! très dur! Parce qu'il faut



construire!

nous avons entendu ton Simplicius³ à la radio, fait par la RAI: mon pauvre!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! Les chanteurs tellement mauvais: et aucun sens du texte, avec un grand pathos à la Giordano. Là où p.ex. Simplicius et l'ermite doivent chanter très pur et simple, ça devenait, avec la traduction, une scène «catholique» typique, ce qui n'est pas dans ta conception. Simplicius surtout était une vieille femme avec une voix indéci-se!! Et le chef (Gracis⁴)!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! Pourquoi on le fait comme ça au lieu de le faire vraiment bien, je le comprends de moins en moins. Pourquoi les gens de la direction de la RAI sont-ils si terriblement irresponsables??????????????

Il faut casser cela!!!

et détruire!!!!

que fait Richard? nous sommes très curieux de voir sa nouvelle peinture, en janvier!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

As-tu terminé ta symphonie?⁵

ou continues-tu avec un nouveau travail???

(sans doute des questions sans réponses de toi – [...]!)⁶

sois bon et bon et encore bon

comme Elisabeth est un amour et un amour et encore un amour!

comme Richard a raison et raison et encore raison.

Cordialement de nous deux + 1/3

Ton

Gigi

[Giudecca 882 VE – 3.12.58]

1. Jouées à Munich, Musica Viva, le 23 janvier 1959.

2. Italo Calvino (1923-1986), l'un des plus importants écrivains italiens de l'après-guerre.

3. L'opéra *Simplicius Simplicissimus* d'après Grimmshausen, livret de Hermann Scherchen (1934/35, nouvelle version 1956, révisée en 1960).

4. Ettore Gracis (* La Spezia, 24 septembre 1915).

5. Il s'agit de la septième symphonie (1957/58), créée le 15 mars 1959 par Hans Schmidt-Isserstedt à Hambourg.

6. [...]: jeu de lettres intraduisible: «Faulenzmitschreiberei – Frauenlenzmitaugenrerei» (avec ta paresse à m'écrire).

16 A KARL AMADEUS HARTMANN

Cher Karl

tu sais quoi?

je te suis reconnaissant parce que tu m'as prouvé, par ta réaction face à l'histoire de Venise¹ de septembre 58, à quel point notre amitié est vraie.

aujourd'hui cela compte énormément et c'est plus important que tout.

si des relations existent, elles doivent être claires et pures. Sinon vive la Stroblerie la Huebnerie la Crafterie². Et nous, sous terre.

Dans un cas pareil mieux vaut vivre sous terre.

Surtout quand il s'agit de terre italienne, parce que sur la terre italienne il n'y a presque que des cochons.

Peut-être en as-tu appris quelque chose à Rome. Pourquoi, même si on écrit différentes musiques, doit-on absolument se dresser les uns contre les autres, et se comporter d'une manière cochonne?

nouvelles expériences avec la RAI et à Milan.

nous allons très bien! Je me rends de nouveau à Turin afin d'y fixer et décider, avec Calvino, notre projet théâtral.

Je te remercie aussi de Guernica. Ça m'a fait un grand plaisir de voir Guernica joué à Munich³. Et merci aussi du programme.

Cordialement de Nuria et moi à toi, Elisabeth et Richard

Ton

Gigi

[2.2.59]

Publié en allemand dans *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich 1980, p. 212.

1. Événement inconnu.

2. Allusions à des responsables musicaux de la radio (Heinrich Strobel, Herbert Hübner) et au chef Robert Craft.

3. Le 23 janvier 1959.

17 A KARL AMADEUS HARTMANN

[4.8.59

Venise]

Karl

j'ai été aujourd'hui avec Mitropoulos¹ et sa secrétaire. Il m'a raconté comment il a entendu pour la première fois mon nom et comment tu en as parlé – et c'était spécial parce qu'il me racontait aussi ce qu'il avait entendu sur moi en Italie. C'était spécial et naturel comme c'est toujours le cas avec toi. Une fois encore, tu mets en évidence ce qu'est l'amitié et l'esprit qui règne aujourd'hui dans les rapports entre les musiciens et les hommes. Il est à espérer que nous, les jeunes, puissions l'apprendre d'une manière précise.

Je t'embrasse

Ton

Gigi

Fac-similé dans *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich 1980, p. 208 s., transcription *ibid.*, p. 213.

1. Dimitri Mitropoulos (*Athènes, 1^{er} mars 1896, † Milan, 2 novembre 1960). Chef d'orchestre, pianiste et compositeur grec, élève de Busoni, devenu citoyen américain en 1946.

- 2 septembre 1959: Création à Darmstadt de la *Composizione per orchestra n° 2: Diario polacco '58* (1958/59).
- 3 novembre 1960: Création de *Ha venido, Canciones para Silvia* à Londres.
- 17 février 1961: Création à Washington de *Sarà dolce tacere*.
- 13 avril 1961: Création tumultueuse d'*Intolleranza 1960* au Teatro La Fenice à Venise sous la direction de Bruno Maderna.
- 15 décembre 1961: *Ha venido* est chanté dans le cadre des Concerts Musica Viva à Munich.

18 A KARL AMADEUS HARTMANN

[février/mars 1962]

Très cher Carlo Amadeo

nous espérons que tu vas bien! sans histoires de nez ou d'ailleurs. Ne peux-tu pas le donner pendant quel-que temps à quelqu'un pour avoir enfin la paix??? Ce sera peut-être mieux après.

Traduction n° 1, sur papier blanc, est meilleure.

Seulement quelques changements que j'ai écrits dessus. Et les deux dernières lignes comme sur le papier jaune.

Fumata bianca -

je devrais être à Cologne le 12, le 14 à Copenhague, le 17 ou le 18 de retour à Munich.

je ne reste pas à Cologne pendant les répétitions¹ - Bruno était ici. Nous avons longuement parlé et discuté. Tout est au clair.

avec Chargesheimer: SUPER

Lietzau: un idiot qui a peur de se compromettre avec Intolleranza.

j'espère que les trois - Bruno - Chargesheimer - Lietzau ne s'entendront pas, comme ça le dernier partira².

Je serai ainsi chez toi à Munich le 17 ou le 18. D'accord?

Travail: pour la première fois deux œuvres avancent en même temps!

1) «SUL PONTE DI HIROSHIMA»

pour soprano - ténor - orchestre

texte d'après le livre de G. ANDERS: «Der Mann auf der Brücke von Hiroshima» [L'homme sur le pont d'Hiroshima]

2) un cycle uniquement pour soprano solo + guitare et piano; la première pièce est déjà terminée: pour soprano solo -

il y aura 5 ou 6 pièces pour voix: - solo

- + guitare

- + guitare et piano

et de petits interludes pour piano solo

pour guitare solo

pour piano + guitare

enfin chez moi des pièces pour voix solo

Monodies -

les deux œuvres vont ensemble, l'une intègre l'autre.

Les textes du cycle: jusqu'à maintenant J.L. Pacheco, un jeune Espagnol qui a souvent été en prison à Madrid; en espagnol. - les autres: poètes actuels. sur l'amour - l'espoir de demain - l'espoir d'aujourd'hui -³

Encore rien des programmes du RIAS.

Fricsay vient-il ou pas?⁴

Son agent dit: oui.

est-il en bonne santé?

Dans tous les cas, Labroca⁵ a déjà écrit à Berlin au sujet du programme. il aimerait avoir ta symphonie + Henze, Antiphone.

Diego Masson, le fils d'André Masson, était chez moi. Il a été deux ans en prison en France parce qu'il a collaboré avec le F.L.N., avec l'Algérie. - Super, il est vraiment super en tant que nature, tête. Etudie la musique. Longtemps parlé de la France et il m'a raconté beaucoup de choses.

On devrait savoir - écouter - lire beaucoup plus sur ce qui se passe en France et en Algérie.

Chez nous: avec le nouveau gouvernement il n'arrivera pas grand-chose de nouveau: seulement très rusé de la part des démocrates!!!

Mon cher - très cordialement à toi, Elisabeth, Richard + femme et baiser

De nous trois - à bientôt

Ton

Gigi

1. Répétitions pour la mise en scène d'*Intolleranza* à l'opéra de Cologne, direction musicale: Bruno Maderna.
2. Le programme de la mise en scène d'*Intolleranza* (première représentation le 3 avril 1962) mentionne pour la réalisation scénique: Chargesheimer, Hans Lietzau, Bruno Maderna et Rolf Scharre.
3. Les deux œuvres décrites sont devenues *Canti di vita e d'amore* dont la pièce pour soprano solo, texte de Pacheco, forme le mouvement central. Créés le 22 août 1962 à Edimbourg.
4. Le chef d'orchestre Ferenc Fricsay (1914-1963) est resté jusqu'à sa mort chef attiré de l'orchestre du RIAS à Berlin. On lui doit d'excellentes interprétations (et enregistrements) des symphonies de K.A. Hartmann.
5. Mario Labroca (1896-1973) était, à partir de 1959, directeur du Teatro La Fenice de Venise et directeur de la Biennale musicale.
6. Diego Masson (* Tossa, Espagne, 21 juin 1935), études chez Leibowitz et Boulez, percussionniste de 1955 à 1966, année de la fondation de l'ensemble *Musique vivante*. Chef d'orchestre qui a dirigé de nombreuses créations.

Les lettres de Luigi Nono à Hermann Scherchen se trouvent dans les Archives Hermann Scherchen de l'Akademie der Künste à Berlin-Ouest.

Elisabeth Hartmann, la veuve de Karl Amadeus Hartmann, a déposé les correspondances de son mari à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich.

Nous remercions très sincèrement Luigi Nono, l'Akademie der Künste et Madame Elisabeth Hartmann de nous avoir donné accès à ces correspondances. Luigi Nono a généreusement accordé la permission de traduire ces lettres et d'en publier un certain nombre, encore inédit à ce jour (les nos 1, 4, 6-10, 12, 13, 15 et 18).

Luigi Nono

EN SOUVENIR DE DEUX MUSICIENS

En novembre 1970, G.F. Malipiero me fit remettre le premier volume, à peine édité par la Fondation de l'île San Giorgio à Venise, des œuvres complètes de Giovanni Gabrieli. Dans un billet, le Maître me rappelait nos précédentes conversations sur l'importance du compositeur, sur notre amour commun pour les Gabrieli, et sur la rareté d'études disponibles et d'éditions « originales, sans déformations ni ajouts » comme l'était celle qu'il me présentait. (Bien sûr nous avions parlé de l'édition préparée par Denis Arnold pour l'American Institute of Musicology de Rome). Ce fut pour moi un véritable cadeau de son intelligence pleine de sensibilité, toujours prête à contribuer au développement de la connaissance musicale avec des suggestions, des indications et des conseils qui ont fait de lui un grand Maître.

Maître bienveillant aussi: j'en eus la preuve lorsqu'il m'accueillit comme élève dans les années de brutale oppression fasciste (de 1943 à 45). Ses leçons et nos entretiens m'ouvrirent à la connaissance et à l'étude de ce courant musical qui était alors, en Italie, condamné à l'ostracisme: Schoenberg, Webern, Dallapiccola, et bien entendu, Monteverdi et la Renaissance musicale italienne.

G.F. Malipiero me conseilla de faire la connaissance de Bruno Maderna, pour lequel il avait eu tout de suite la plus grande estime, et avec lequel j'allais continuer mes études. Ce fut encore sous son impulsion que Bruno, déjà un maître, et un groupe d'élèves dont je faisais partie, se mirent à « fouiller », à la Biblioteca Marciana, dans les manuscrits musicaux originaux, dans les Traités de composition (de Hucbald au Père Martini), dans les premiers imprimés de musique (réalisés par Ottaviano Petrucci à Venise dès 1501) pour pouvoir étudier historiquement et sur les documents originaux l'évolution de la musique européenne. Ce fut une période très heureuse d'études, de découvertes, de discussions, auxquelles Bruno, avec son enthousiasme maïeutique, nous faisait tous participer. G.F. Malipiero suivait notre travail avec une joie profonde et il se montrait heureux lorsque nous l'informions des progrès de nos études, ou lorsque nous lui en apportions les fruits concrets (transcriptions en notation moderne, instrumentations comme celle de l'*Odhecaton A*, études composées par nous-mêmes dans les différents styles), ou lorsque nous lûmes ensemble le livre de messes du Flamand tardif Jacobus de Kerle, retrouvé non catalogué dans les Archives d'Etat de Venise).

Nous vivions alors dans une véritable ambiance de « boutique » artisanale de musique, où l'intelligence pénétrante de G.F. Malipiero, son expérience érudite et son humeur pleine d'entrain s'unissaient au talent que possédait Bruno pour découvrir la musique comme un objet toujours nouveau et pour nous la faire étudier comme un objet toujours vivant. C'est encore G.F. Malipiero qui nous conseilla de suivre le cours international de direction d'orchestre donné à Venise en 1948 par Hermann Scherchen, qui était son grand ami et qui l'appréciait beaucoup. Ce fut le début d'une longue collaboration – tant culturelle et intellectuelle que pratique – entre Scherchen et Bruno, surtout, et nous. Certes, les souvenirs que je livre ici ne sont que de brefs aperçus, mais

Paru dans *Cronache Musicali Ricordi*, déc. 1973.

ils ne sont pas moins riches de la profonde personnalité de G.F. Malipiero, qui ne se limitait pas uniquement à sa propre production musicale et, de plus, ils éclairent le rôle nettement déterminant joué par le Maître – et son œuvre – dans le mouvement de reprise, à l'échelle européenne, de la musique italienne.

Bruno Maderna est l'incarnation de la plus noble générosité humaine. Preuve en est cette forte détermination dans sa manière de faire de la musique, d'être la musique, de communiquer aux autres la musique, toujours dans la gaieté, même aux moments difficiles et jusqu'à la tragique maladie. Et avec la musique, la vivacité et le dynamisme de son intelligence, toujours en prospection, toujours ouverte vers ces espaces où la musique, les nouvelles méthodes compositionnelles s'interpénètrent, résolue dans la mesure où l'homme vit en tant que sujet dans notre temps, toujours tendue vers l'homme. C'est ainsi que Bruno vivait et continue à vivre.

Ces qualités naturelles l'ont amené à susciter et provoquer, au sein de la musique contemporaine, de grandes évolutions. Pour sa pédagogie de type maïeutique, qui incite tous les jeunes qui l'ont rencontré à aller de l'avant, pour sa manière de faire étudier la musique avec son pouvoir de la découvrir à chaque fois comme une nouveauté, pour son art unique et inoubliable de l'interprétation, Bruno Maderna continue à être aimé et apprécié par des orchestres, des solistes, des compositeurs et par des milliers de gens. Tous ont été, à travers lui, mis en communication directe avec la réalité vivante de la musique devenue intelligible quant à sa signification, sa structure et sa fonction.

A Londres, une semaine avant sa mort, tout au long de ce concert qui devait être le dernier avec le London Symphony Orchestra, et jusqu'à l'interprétation palpitante et superbe du *Premier concerto pour piano et orchestre* de Bartók et du *Concerto pour piano et orchestre* de Schoenberg, Bruno s'est imposé à lui-même, contre sa maladie, et encore une fois avec une sereine lucidité et en forçant l'admiration du public, sa propre raison d'exister.

Ainsi Bartók et Schoenberg étaient fermement, idéalement, humainement avec lui. Aujourd'hui, Bruno Maderna dort sereinement aux côtés de ceux qu'il a tant aimés: Andrea et Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi et G.F. Malipiero.

Traduit de l'italien par Carlo Lagomarsino

Massimo Mila

LA LIGNE NONO (A propos de *Il canto sospeso*)

La conférence tenue à Darmstadt par Luigi Nono, dans le cadre des Internationales Ferienkurse für Neue Musik de 1959, marqua le début d'une différenciation au sein du groupe, jusqu'alors compact, des musiciens de la «nouvelle vague»¹: post-weberniens, pointillistes, électro-acousticiens. Il serait regrettable que cette clarification dégénère en une aigre rupture: de Malipiero à Nono, de Milhaud à Pousseur, de Hindemith à Stockhausen, la musique moderne a trop d'ennemis pour s'offrir encore le luxe de se scinder en sectes rivales, affairées à se déchirer entre elles. On ne peut pas non plus ne pas tenir compte de la nouvelle répartition qui se dessine entre les positions de pointe de la musique contemporaine. «La ligne Nono», qui s'est clairement révélée dans le discours de Darmstadt, peut réunir ceux qui sont prêts à tout accepter de l'évolution irrépressible de la technique musicale, ceux qui reconnaissent à cette dernière le droit d'expérimenter n'importe quelle nouveauté pour autant qu'elle ne soit pas un but en elle-même et qu'elle soit subordonnée à une conception universelle de l'art, valable pour Monteverdi comme pour Webern, pour Beethoven comme pour Stravinsky. Ce discours² allait dans le sens d'une insurrection contre la poétique de l'«aléa» (c'est-à-dire contre l'idée que l'œuvre d'art naît du hasard), résultant d'un dangereux renversement dialectique de la tendance à étendre la sérialisation à tous les aspects (paramètres, dirait-on dans le jargon) de la composition musicale.

Il ne s'agit pas de contester, surtout si le fait est étayé par des résultats convaincants, que le chemin de la musique d'aujourd'hui – dans sa totalité ou non – doive passer à travers l'expérience de la «total determinierte Musik». Soit. Tout est prescrit et agencé par des lois arithmétiques. Une norme unique doit régir non seulement la *Tonhöhenstruktur*, la succession des notes, mais encore la variété des valeurs rythmiques, la distribution des timbres et l'alternance dynamique du «piano» et du «forte». Il se peut parfaitement qu'aujourd'hui, pour s'exprimer, il soit nécessaire au compositeur de reconnaître et de mettre en œuvre les lois intrinsèques qui régissent la structure de la matière sonore. Pour autant, justement, qu'on reconnaisse à ce laborieux et volontaire assujettissement au déterminisme de la matière une fonction purement opératoire: il faut en passer par là aujourd'hui, pour que la musique continue à vivre, semblable à elle-même, comme une manifestation de l'homme, et, bien sûr, de l'homme d'aujourd'hui, manifestation dotée d'originalité et d'une authenticité spécifique, telle qu'elle ne se confine pas à répéter les expériences précédentes, désormais cristallisées en formules conventionnelles.

Et pourtant, la réalisation des lois qui gouvernent la structure du matériau sonore a souvent l'air de vouloir se donner comme une fin en soi, et prétend épuiser entièrement la nature même et les fins de la musique, d'une «nouvelle musique» qui serait essentiellement différente de celle qui s'est faite jusqu'à hier, pour cause de brutale rupture. Comme si aujourd'hui, dans la composition musicale, il n'y avait plus place pour l'initiative humaine. Comme si la musique devait se réduire à n'être rien de plus que le produit nécessaire, la sécrétion chimique pour ainsi dire, d'une structure déterministe de la matière sonore. Il ne reste d'autre liberté au compositeur que celle de choisir le point

* Paru pour la première fois in *La Rassegna Musicale Italiana* 30 (1960), pp. 297-311.

de départ, d'établir les prémisses du jeu. Après quoi il s'agit seulement de ne pas se tromper dans les opérations et de vérifier à la fin, au moyen d'un «ce qu'il fallait démontrer», la validité des règles et la correction de leur application.

Si l'on réduit la musique à cela, alors la part laissée à l'invention du compositeur est à ce point insignifiante qu'on en vient facilement à céder à la tentation dialectique de l'offrir en sacrifice sur l'autel de la pleine objectivation et dépersonnalisation de la matière sonore. L'omnipotence de cette dernière est encore plus exaltée si l'homme renonce à en préétablir les données premières et la laisse célébrer seule ses propres triomphes, proclamant dans toute sa lapalicienne évidence la loi de l'identité, et révélant au monde, interdit et stupéfait, la fracassante nouvelle que a est égal à a . Les cerveaux électroniques donnent des réponses pertinentes et exécutent des travaux utiles à l'homme dans la mesure où l'homme y introduit, dans un certain ordre, des cartes perforées. Laissons les cerveaux électroniques forer et disposer eux-mêmes leurs propres cartes: ils continueront d'exécuter des opérations correctes, avec leur propre système de cohérence interne, et parfaitement obéissantes à un ensemble organisé de lois numériques. Opérations qui ne sont plus d'aucune utilité à l'homme si ce n'est pour la contemplation mystique de la Loi dans sa perfection. Entre la musique qui va jusqu'à l'exhaustion dans la détermination totale et la musique vraie, il y a la même différence qu'entre une patience bien faite et tout ce chaud combat fait d'astuces, de risques calculés, de tâtonnements aventureux, de coups et de parades qu'est une partie de cartes à plusieurs.

L'année 1961 marquera le premier cinquantenaire de ce livre si important mais discutable qu'est *l'Histoire de la langue musicale* de Maurice Emmanuel. Depuis lors, que n'a-t-on pas dit sur le «langage musical». Mais plus on en parle et plus on a tendance à oublier que la plus haute prérogative du langage est de servir à la communication. Les plus acharnés à identifier musique et langage ne voient en ce dernier rien d'autre qu'un système de règles qui seraient une fin en elles-mêmes, règles à la fonction sémantique atrophiée et destinées à être appliquées avec exactitude sans autre raison d'être que leur propre justification. On n'avait pas besoin d'attendre le discours de Darmstadt pour percevoir dans la musique de Nono une qualité tout autre que celle de correctes résolutions d'équations sonores: surtout quand, dans le chant, elle s'associe à la parole comme dans *Epitafio di García Lorca*³. D'ailleurs, même les deux «*Composizioni per orchestra*» de 1951 et 1958 montrent à quel point les mailles très serrées de l'impeccable tissu sonore peuvent être perméables à une prise de position responsable, humaine et civile, faite de pitié, d'indignation, de colère et de refus, sans concession aucune cependant au redoublement d'une expression illustrative, surajoutée de manière extrinsèque à l'imminence du fait musical. Pareillement, l'ami très proche de Nono, le peintre Emilio Vedova, se sert tantôt de la couleur (chant), et souvent seulement du noir et blanc (discours instrumental), pour donner forme à l'exaspération de ses «protestations» et pour fabriquer ses catastrophiques «images de notre temps».

Chez Nono, sans aucun doute, le chant, soliste et choral, favorise le dépassement du stade des exercices expérimentaux, à travers lequel lui aussi passait et qui pourrait encore parfaitement lui imposer ses nécessités propres: contrôles artisanaux, essais et vérifications du matériau. La promesse faite dans *Epitafio auf Federico García Lorca*, d'une musique absolument actuelle dans l'utilisation des moyens techniques les plus avancés et non pour autant fermée à la communication expressive, devient certitude avec *Il canto sospeso*, exécuté au vingt-troisième festival de musique contemporaine de la Biennale de Venise par l'orchestre et le chœur de la Radio de Cologne, avec le concours des solistes Ilse Hollweg, Eva Bornemann et Friedrich Lenz, sous la direction généreuse et adéquatément complice de Bruno Maderna.

Entendons-nous: il ne s'agit pas de prétendre qu'il fallait précisément une pièce comme *Il canto sospeso* pour illustrer et confirmer la compatibilité de la méthode dodécaphonique et de la sérialisation intégrale avec l'efficacité expressive. Personne n'oublie *Moïse et Aaron* ni l'aspect dramatique des *Variations* op. 41; personne n'oublie la vibratile biologie de l'inconscient qui palpète dans les micro-organismes weberniens; personne n'oublie les *Canti di prigionia* et *Il prigioniero*; personne n'oublie les derniers *Concerti* ni le *Quartetto* de Petrassi. Néanmoins, les plus récents développements de l'écriture sérielle, la «nouvelle vague»⁴ des moins de quarante ans n'ont pas manqué de

susciter quelques inquiétudes, non dénuées de fondements, qui ont trouvé leur formulation dans le fameux article d'Adorno: "le vieillissement de la nouvelle musique"⁵. Selon cet auteur, les dernières générations de musiciens ont éliminé l'angoisse existentielle qui, pour l'école de Vienne, justifiait la dissolution de l'historique tonalité et l'adoption de l'écriture sérielle. En se pliant à une « mentalité technocratique », les nouveaux musiciens ont affirmé « l'idiosyncrasie par l'expression » et réduit la musique à la « pure légitimité interne du matériau », au pur « agencement des matières premières musicales ». Personne n'a mieux décrit qu'Adorno la vanité et l'ennui qui ressortent de cette « forme d'infatuation pour le matériau ». « Chaque mesure témoigne de la quête d'une musique qui coupe court à toute objection: ce sont des morceaux d'école, de purs et simples schémas, dont la pierre de touche est un invisible canon établissant le licite et l'illicite, de telle sorte que de l'ensemble du fait compositionnel, il ne reste rien d'autre... qu'un contrôle attentif... Dès la première mesure, l'auditeur constate avec résignation que la machine infernale l'a happé dans ses rouages et ne le laissera pas souffler tant que son destin ne sera pas accompli ».

On ne peut nier que les festivals de la S.I.M.C., les concerts de Darmstadt ou les Rencontres Musicales et autres institutions analogues donnent souvent raison à cette description. Même un volcan comme Pierre Boulez refroidit progressivement, du *Marteau sans maître* aux *Improvisations sur Mallarmé*, la lave de son invention, et se croit obligé de donner son aval embarrassé à la poétique de l'« aléa » au moment même où sa robuste nature musicale le met en garde contre « la prolifération des structures automatiques », responsable d'avoir réduit « le vrai problème de la composition » à « une sorte de constatation béatement statistique »⁶.

Du fait même d'être issue d'une telle atmosphère, l'importance d'une pièce comme *Il canto sospeso* dépasse largement l'habituelle satisfaction propre à chaque réussite artistique. Cette œuvre dément le pessimisme historique d'Adorno qui voudrait, en raison d'un inflexible déterminisme sociologique, que la barbarie de la nouvelle académie fût inévitable.

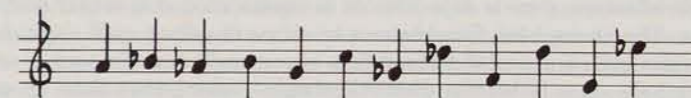
Il canto sospeso est une cantate pour soprano, contralto, ténor, chœur et orchestre, écrite entre 1955 et 1956, à partir d'extraits de lettres de condamnés à mort de la résistance européenne. Comparé à *Epitaph auf Federico García Lorca* qui, avec ses trois compositions distinctes, chacune à son tour formée de morceaux divers, donne l'impression d'un travail ayant chaotiquement poussé sur lui-même, *Il canto sospeso* se distingue par l'équilibre d'une architecture calculée. Sa durée considérable, presque une demi-heure, est neutralisée par une subdivision en neuf épisodes. Ceux-ci combinent les moments solistiques, choraux et orchestraux, selon une loi d'alternance aussi antique que le genre lui-même de la cantate: I. Orchestre; II. Chœur *a cappella*; III. Soprano, contralto, ténor et orchestre; IV. Orchestre; V. Ténor et orchestre; VI. Chœur et orchestre; VII. Soprano, chœur féminin et orchestre; VIII. Orchestre (vents et timbales seuls); IX. Chœur et orchestre (timbales seules). Les quatre premiers morceaux, les trois suivants ainsi que les deux derniers donnent lieu à trois sections, à peine suggérées musicalement par un bref intervalle après le quatrième et le septième morceau. On ne fait pas une découverte sensationnelle en rappelant un précédent, *Le survivant de Varsovie*, pour cette conception moderne de la cantate, engagée tant sur le plan idéologique et public que stylistique. Mais sur ce dernier plan, précisément, *Il canto sospeso* diffère profondément du caractère essentiellement classique de la pensée musicale d'un Schönberg: il appartient sans l'ombre d'un doute à la civilisation musicale des générations post-weberniennes.

L'introduction orchestrale de la première partie présente l'habituel aspect de dispersion de l'écriture pointilliste: une note ici, une note là, il est rare qu'on concède plusieurs notes consécutives à un seul et même instrument, mais le fil du discours est formé par l'insertion d'éléments de timbre disparates, fournis tour à tour par les différentes familles instrumentales, ultérieurement divisées en leurs composants singuliers. Cependant, la structure générale du morceau est régie par une volonté de symétrie instrumentale, fondée sur l'opposition de champs harmoniques et de lignes mélodiques: dans la première partie du morceau (mes. 1-68), les vents partent d'une densité maximale, pour ensuite la réduire; les cordes partent au contraire du minimum et l'intensifient. Dans la seconde moitié, de la mesure 69 jusqu'à la fin, c'est l'inverse qui se produit. Entre les deux groupes instrumentaux, la partie des timbales émerge dramatiquement. Mais cette introduction orchestrale

joue un rôle relativement subordonné: elle prépare le drame, elle n'est pas le drame. C'est pourquoi elle évite de toucher les cordes les plus sensibles et se tient dans le demi-jour d'une aube.

Cette aube, c'est le chœur *a cappella* de la deuxième partie, qui contient comme le sens emblématique de l'œuvre entière. Les paroles sont tirées de la dernière lettre du Bulgare Anton Popow, qui, comme érudit et homme de lettres, était en mesure de rendre les raisons du sacrifice explicites pour lui-même et pour les autres, et de les éclairer par la lumière de l'esprit. « Je meurs pour un monde qui resplendira d'une telle lumière, avec une telle beauté, que mon sacrifice lui-même n'est rien. Des millions d'hommes ont donné leur vie pour lui sur les barricades et sur le front. Je meurs pour la justice. Nos idées vaincront... » La grise indifférenciation de l'introduction orchestrale était le Kyrie, le chœur *a cappella* est le Credo de cette Messe de la liberté, qui ne peut se concéder la joie retentissante du Gloria. Les accents d'émotion individuelle du Benedictus et de l'Agnus Dei se feront entendre à leur tour dans les solos du ténor et du soprano.

Si l'introduction instrumentale n'avait pas la prétention de s'éloigner d'un aspect un peu habituel de modernité, le chœur *a cappella*, lui, surgit en exergue à toute la composition comme un titre de noblesse antique. Ce n'est certes pas la première fois que l'écriture dodécaphonique se montre à son aise dans la polyphonie chorale. Mais à ce point, on sent l'affiliation directe avec une tradition domestique, comme si Monteverdi n'était mort qu'hier et Palestrina avant-hier. La *Tonhöhenstruktur*, c'est-à-dire la succession des notes, est fournie simplement par l'énonciation, dix-huit fois de suite, de la série de douze notes sur laquelle tout le travail se fonde (série qui, dans l'introduction orchestrale, était occultée par un jeu de permutations déterminées par la différenciation des valeurs rythmiques et par l'usage de pauses initiales diverses).



Exemple musical 1

Il s'agit de la gamme chromatique interpolée, seule série dont Nono se serve constamment depuis *Incontri* (1955), sans accepter l'obligation des quatre formes classiques: série de base, renversement, récurrence et récurrence du renversement. Les déplacements d'octave, les métamorphoses de la physionomie rythmique et surtout la distribution variable des notes sur l'axe vertical et l'axe horizontal, suffisent pour extorquer à une organisation des hauteurs aussi rigide et élémentaire une continuité du sens mélodique polyphonique.

Le chœur *a cappella* a paru « un des morceaux les plus forts » à Heinz Joachim, auteur d'un bref et limpide compte rendu du *canto sospeso* à l'occasion de sa première exécution à Cologne⁷. « Ici, – écrivait-il – comme d'ailleurs dans le morceau suivant pour soprano, contralto, ténor et orchestre, on parvient à une extrême condensation de la structure musicale, et parallèlement une concentration de forme et d'expression que l'on perçoit comme absolument identique à la situation limite intimement éprouvée par ceux qui écrivaient ces lettres. Une concentration si éloquente dans sa retenue et dans l'expression d'une infinie solitude qu'elle semble presque parfois mettre en question l'idée même de chant choral collectif et surtout la destination à une exécution publique. »

Ce chœur, ainsi que celui qui conclut la neuvième partie, présente une particularité qui a fait couler beaucoup d'encre et à laquelle l'auteur attache une grande importance, conformément à l'idolâtrie du procédé technique en soi et pour soi commune aux cercles musicaux d'avant-garde. Il s'agit de la distribution des paroles (et même des syllabes, comme dans la neuvième partie, à travers les voix du chœur, de manière qu'aucune d'entre elles ne chante le texte en entier; mais celui-ci est reconstitué par assemblages à partir du jeu polyphonique des parties. Ce procédé d'écriture polarise toute l'attention des milieux d'avant-garde, qui semblent presque fonder sur lui les raisons d'excel-

lence du travail. Voici, par exemple, la notice explicative qui présentait *Il canto sospeso* dans les cahiers du *Bayerischer Rundfunk* (n° 30, avril-juin 1957). « Dans son nouveau *canto sospeso*, Nono développe une technique de composition différenciée, qui vise à l'effet plastique de la parole chantée. Le rapport de la parole au son est conçu de façon entièrement nouvelle dans les chœurs, où les paroles sont souvent réparties en syllabes qui passent d'une voix à l'autre et qui déterminent l'image sonore par une rythmique et une dynamique extrêmement différenciées. Pour la première fois, le timbre vocal est ici *composé* avec les moyens de la technique sérielle. » Voilà l'exemple typique du commentaire formaliste qui, tout comme les batailles musicologiques à propos de l'invention du concerto grosso ou de la forme sonate, vous donne une grande envie de lancer cette peu déférente observation: « Mais qu'est-ce qu'on en a à faire! » Il est clair que, de cette manière, on peut aussi bien écrire un chef-d'œuvre que quelques pages épouvantablement rasantes. Le mérite ne tient pas à l'invention du procédé, mais à l'usage qu'on en fait. Néanmoins, le chœur *a cappella* du *canto sospeso* a été soumis à une minutieuse analyse technique par Karlheinz Stockhausen⁸. Ce dernier relève les caractéristiques de rigoureuse sérialité étendue à tous les paramètres de la composition: par exemple, la structure des valeurs dynamiques est liée à la hauteur des sons, dans la mesure où aucune des douze notes de la série ne se répète jamais avec la même intensité, mettant ainsi en place douze nuances d'intensité regroupées autour de cinq degrés fondamentaux. La détermination des durées est, elle aussi, soumise à des rapports arithmétiques. Mais, outrepassant les intentions de l'auteur, Stockhausen a également cherché à repérer une organisation sérielle des syllabes du texte, obtenue par la décomposition de celui-ci dans les différentes voix du chœur. Cette inférence a été rejetée par Nono, lequel s'est également vivement insurgé contre le soupçon avancé par Stockhausen (et facilement partagé même par l'homme du commun), selon quoi soumettre le texte à l'émiettement de cette sérialisation, c'est le dépouiller de sa signification et le traiter uniquement comme valeur phonétique. D'un autre côté, Stockhausen lui-même reconnaît qu'il s'agit de textes de très haute portée morale, qui « ont profondément ému le compositeur ». Ce sont – selon une de ses expressions, assez belle dans la bouche d'un Allemand – « des lettres dont on a surtout honte qu'elles aient dû être écrites ». Il serait donc bien surprenant qu'on ait voulu détruire leur valeur sémantique. Il semble cependant que Stockhausen soit disposé (je dis « il semble », le texte restant obscur) à en accepter le sacrifice sur l'autel d'une « structure sérielle autonome » étendue à tous les paramètres, y compris celui, très nouveau, constitué par les syllabes du texte, contraintes elles aussi d'apparaître dans un ordre préétabli!

Dans une nouvelle conférence tenue à Darmstadt en 1960, Nono s'est dressé contre l'attribution de pareilles déformations. Pour lui, la décomposition du texte littéraire entre les différentes voix du chœur ne détruit pas sa valeur sémantique mais la renforce au contraire, et il étaye son affirmation par l'analyse intéressante de procédés antiques analogues. Il relève, par exemple, avec beaucoup d'habileté, comment Bach, dans la *Messe* en si mineur, se sert précisément de la distribution des syllabes dans les voix du chœur pour faciliter la perception des paroles.

Kyrie (fuga)

	32	33	34
A.	Kyrie	e_le	_____i_son
T.	e	e_le	_____i_son e_le

Exemple musical 2

Il n'est donc pas dit que le sens et la forme d'un mot soient nécessairement perdus en raison de la fragmentation entre plusieurs voix. C'est souvent la prolongation des syllabes en notes tenues qui est la cause majeure du naufrage des paroles. Dans ce cas, l'insertion de syllabes identiques confiées

à des voix diverses ne constitue pas une scission dispersive, mais au contraire une utile intégration.

Mieux encore que les motets polytextuels de l'Ars Antiqua, qui ne servent pas optimalement son propos, Nono aurait pu citer l'habitude des polyphonistes de la Renaissance de ne pas assigner nécessairement toutes les paroles du texte à toutes les voix, mais de faire entrer une voix une fois le texte commencé et déjà amputé de ses premiers mots (Gesualdo « Io tacerò »; Monteverdi « Era l'anima mia »). Mais Nono emprunte à Gesualdo un autre exemple significatif, le madrigal « Il sol qual or più splende », dans le début duquel la perceptibilité des paroles est inversement proportionnelle à leur importance sémantique, et où le mot culminant, « splende », est presque annihilé par la longueur de la note assignée à chacune des deux syllabes. En fait, s'il en va ainsi, c'est que « le moment de *resplendissement* est réalisé musicalement à travers l'aspect vocal statique de la forme phonétique », et par conséquent, la forte valeur sémantique de ce mot est presque entièrement transposée du signifié à l'immédiateté non conceptuelle de la musique.

Mais est-ce bien nécessaire de tant se battre sur la question de savoir si la valeur sémantique du mot est préservée ou non dans la distribution pointilliste du texte entre les voix du chœur? L'exemple qu'on vient de rappeler à propos de Gesualdo semble suggérer une réponse sur laquelle tous pourraient s'accorder, et où l'opposition elle-même entre Nono et Stockhausen semble s'aplanir. Tout comme il arrive dans les ariettes, la signification des paroles est sauve, quel que soit leur traitement vocal, si elle est subsumée et transportée par la musique. Peu importe que la figure des paroles soit bouleversée, que leur perceptibilité soit annulée en raison, soit de répétitions incongrues, soit de la longueur des vocalises, soit encore de la fragmentation entre les parties polyphoniques, pourvu que ce sacrifice ne reste pas vain et qu'il soit racheté par la prégnance de l'expression musicale. Il est donc inutile de se demander avec Stockhausen: « Wozu dann überhaupt Text, und gerade diesen? » Pourquoi donc du texte, et pourquoi justement celui-ci, si ce n'est que pour le détruire? Pourquoi pas de simples syllabes, des voyelles libres, un pur matériau phonétique dépourvu de signification? Mais il est également inutile que Nono, pour se défendre, s'évertue à démontrer que sa méthode conserve, ou mieux, renforce la valeur sémantique. Même si d'aventure le sens des paroles devait se perdre, il serait restitué et proclamé par la musique.

Dans le troisième morceau du *canto sospeso*, le compositeur se félicite encore de l'habileté avec laquelle il a su combiner certaines phrases des lettres de trois martyrs grecs, de manière qu'en s'intégrant les unes aux autres dans les voix des solistes elles finissent par composer un nouveau texte plus riche de sens:

- a) mi portano a Kessariani insieme a altri sette
- b) m'impiccheranno perché sono patriota
- c) oggi ci fucileranno

Exemple musical 3

Je ne voudrais pas faire tomber le vent dans les voiles de Nono, qui a continué de s'appliquer avec un enthousiasme croissant à ce genre de manipulation de textes jointoyés par le chant polyphonique, par exemple dans les cantates sur des poèmes de Pavese, *La terra e la compagna* et *Sarà dolce tacere* (s'agissant en plus de poèmes de haute valeur, l'initiative de superposer deux textes pour en générer un troisième peut éveiller plus d'inquiétudes encore que dans le cas de phrases tirées d'humbles lettres écrites dans des situations tragiquement analogues). Mais il faut bien avouer que ces ingénieuses combinaisons de textes, même si l'on ne met pas en doute l'intensification sémantique qu'on dit en résulter, nous impressionnent beaucoup moins que les notes dont Nono les a nanties. Ce qui a fait briller nos yeux dans l'obscurité de la salle lors de la générale à la Fenice l'automne dernier, ce n'était certainement pas cet astucieux petit jeu qui, après la double exposition instrumentale de la série, faisait commencer le soprano solo par les paroles de l'écolier de 14 ans, Andrea

Likourinos: «Ils m'emmènent à Kessariani...», alors que tout aussitôt le ténor poursuivait avec les paroles de l'étudiant Eleftherios Kioussès: «Ils vont me pendre...», et le contralto enchaînait avec la lettre du coiffeur Konstantinos Sirbas: «Ils vont nous fusiller». De même, cela ne nous gênait par ailleurs pas du tout quand, pour parvenir à placer les mots voulus au bon moment, deux des trois voix hésitaient d'abord un peu sur les voyelles du texte chanté par la dernière voix. Ce qui bouleverse l'auditeur même non averti, c'est la profonde émotion de ce chant, où l'habitude dodécaphonique des terminaisons ouvertes vers le haut perd l'aspect arbitraire du procédé pour acquérir sans équivoque toute la valeur d'une plainte, comme un dernier frémissement éteint dans l'agonie:

Exemple musical 4

Voilà le chant suspendu, dont parle Ethel Rosenberg dans le poème qui précède les lettres de prison, avec sa double acception de chant qui se tient en équilibre dans l'air et de chant brutalement interrompu.

Les dernières paroles des solistes: «Ton fils s'en va. Il n'entendra pas les cloches de la liberté», déterminent l'épisode orchestral de la quatrième partie, qui conclut la première section de l'œuvre (et il n'y a là rien de mal, il est même plutôt réjouissant qu'il y ait une connexion idéale entre «Roelandt, la fière», la grande cloche de Gand qui résonne, puissante, dans le *Prigioniero* de Dallapiccola): on perçoit le son des cloches à travers l'écran sonore des cordes, presque une sorte de son blanc électronique, produit par le déploiement de la série, tandis que les vents ponctuent l'attaque et la fin de chaque note tenue. Enclôs dans une concentration de valeurs musicales autonomes, ce sévère interlude instrumental s'apparente à la modération expressive du prélude: il n'est pas aussi intensément communicatif que les morceaux qui le précèdent et le suivent, et il donne moins prise à l'émotion. Il est cependant considéré par Joachim comme «le sommet absolu de l'œuvre». «Dans ce morceau instrumental, qui, avec ses sons flûtés et suspendus et ses subtiles touches de couleurs, évoque comme un enlèvement cosmique, Nono élève son témoignage à un degré de pureté qui ennoblit artistiquement le tragique de l'image.»

Les textes de la section centrale illustrent trois moments précédant immédiatement la mort. Celui, extraordinaire, de Chaim, jeune berger polonais de 14 ans, qui redécouvre avec une candeur égale au savoir-faire d'un grand lettré, des figures typiques de la poésie populaire: «... si le ciel était de papier et d'encre toutes les mers du monde, je ne pourrais vous décrire mes souffrances ni tout ce que je vois autour de moi. Je vous dis à tous adieu et je pleure...»

Écrit pour ténor solo et un orchestre d'instruments solistes dont la sonorité tient de la musique de chambre, ce morceau démontre, comme il l'avait déjà fait dans la troisième partie, la capacité

qu'a Nono de modeler la série jusqu'à lui donner la réelle consistance d'une mélodie liée expressivement aux accents des paroles et docile à un phrasé fébrilement discontinu. Ici aussi, la série s'éloigne de la forme de base en suivant des permutations dictées par les déphasages rythmiques, et elle se développe simultanément en trois lignes contrapuntiques, avec à nouveau un certain nombre de figures permuetées.

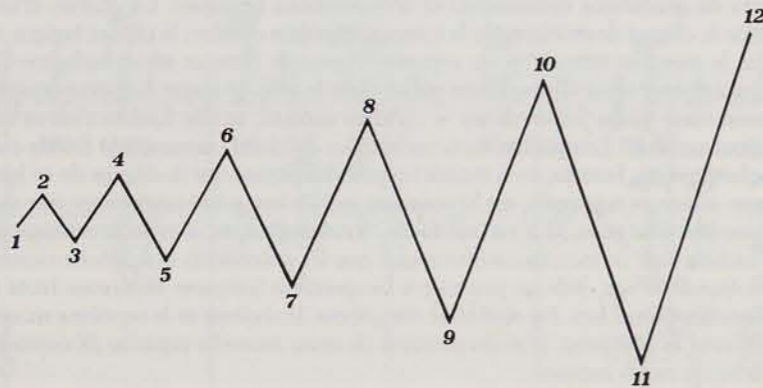
Dans cette *Messe*, la sixième partie est le *Dies Irae*. L'écrasant chœur «Voici nos assassins...» se déploie sur un sourd grondement de basses instrumentales qui s'amplifient et s'amenuisent de façon menaçante. Les notes de la série sont lentement égrenées, car sur chacune d'entre elles on s'attarde longuement, comme pour un atroce piétinement, sans cesse oscillant entre le *ppp* et le *fff* en passant par toutes sortes de gradations dynamiques et d'oppositions brusques. Ce chœur, d'une violence brutale, constitue le climax dramatique de la composition tout entière, le climax lyrique se trouvant quant à lui dans le morceau suivant, pour soprano, chœur de femmes et un orchestre de chambre semblable à celui employé dans la cinquième partie pour le solo du ténor. Le texte reprend les paroles de la partisane russe Ljuba Schwetzowa: «... Adieu maman, ta fille Ljubka s'en va dans la terre humide.» On peut noter ici l'emploi de trois techniques de chant, comme à la fin du chœur précédent déjà: bouche ouverte, fermée, ou à moitié fermée. Le pathos qui se dégage de ce long chant de femme, vraiment aérien et suspendu, est si poignant qu'il n'est guère surprenant que quelques uns en éprouvent une certaine gêne. Il n'est pas facile, à notre époque, d'avoir le courage de ses émotions. Heinz Joachim juge ce morceau moins réussi que les précédents et le décrit comme «un solo de soprano très étendu et qui cède un peu trop à l'expression lyrique». Heureuse faute dans le climat de la musique d'aujourd'hui. En réalité, le cinquième, le sixième et le septième morceau constituent, ensemble avec le troisième, le point extrême de cette nouvelle capacité de communiquer qui fait tout le mérite du *canto sospeso*.

Par contre, en ce qui concerne le morceau suivant, l'interlude instrumental pour vents et timbales, qui reprend la même technique des champs harmoniques que dans la première partie, nous sommes enclin à partager l'avis restrictif de Heinz Joachim: «Ici, écrit-il, où prend fin le "drame" de la Passion, on attendrait une libération dans le langage de l'absolu; mais l'immobilisme de l'interlude orchestral s'attarde invariablement dans les sonorités figées et convulsives d'un style qui s'épuise.» Il faut cependant garder à l'esprit la volonté évidente d'une architecture générale de l'œuvre qui consiste à resserrer les zones d'expression les plus intenses au centre, tandis que le chœur final s'estompe dans une zone d'ombre semblable à celle dans laquelle la composition commence. Conçu comme prise de conscience de la mort et comme avertissement aux survivants, ce dernier chœur est traité avec la technique déjà mentionnée, qui utilise l'élément phonétique du langage.

Si le mécanisme des procédés techniques pris en soi et pour soi nous intéresse relativement peu, et uniquement à titre d'instrument nécessaire pour pénétrer dans l'opéra, il nous importe en revanche beaucoup de constater à quel point ces procédés, analogues à ceux qui, dans de nombreuses compositions des contemporains de Nono, voire parfois de ses maîtres, donnent l'impression de s'enfermer dans l'hermétisme, s'ouvrent ici au contraire à la possibilité de communiquer. A la première exécution du *canto sospeso*, quelqu'un écrivit dans la revue *Melos* (Mayence, décembre 1956): «La manière dont l'appareil précis de la structure se répartit en une suite de sons, la manière encore dont les intervalles sont reliés pour redevenir presque un continuum mélodique sans démentir un seul instant "l'Eppur si muove" de cette matière sonore qu'on a apprivoisée, la manière enfin dont les éléments dissociés se recomposent en unités et se rejoignent dans la forme – une forme douloureusement lumineuse qui a quelque chose de proprement ouvert – tout cela est aussi important qu'exemplaire et n'a vraiment rien à voir avec la synthèse Webern-Debussy récemment proclamée.»

En effet, ce qui permet au *canto sospeso* d'établir un contact sur le plan musical même avec l'auditeur moyen, indifférent aux problèmes techniques, c'est sa capacité d'établir d'une note à l'autre une continuité et une cohérence de discours. Il n'est pas vrai que l'oreille de l'homme occidental ait absolument besoin d'un schéma éprouvé dequels millénaires – la gamme diatonique – pour parvenir à s'orienter parmi les sons et en reconnaître les rapports. *Il canto sospeso* est une

de ces compositions dans laquelle l'emploi d'une série dodécaphonique n'effarouche pas l'oreille de l'auditeur attentif et lui donne la possibilité d'établir des points de repères assez faciles. Que cette série soit désormais la seule utilisée depuis longtemps par le compositeur ne change rien à l'égard de celui qui écoute; par contre, cela peut déterminer chez le compositeur une assurance croissante dans cet emploi, et la constitution d'habitudes syntaxiques ainsi que d'un véritable lexique à l'intérieur de la série. Ce qui compte, pour l'auditeur aussi bien, c'est la disposition ni fortuite ni chaotique de la série elle-même (voir l'exemple n° 1). La régularité découlant de l'interpolation chromatique confère à la série une forme propre, un véritable dessin:



Exemple musical 5

En la lisant de manière circulaire, on reconstitue la gamme chromatique. L'accroissement régulier des intervalles permet de les identifier et presque de les pressentir, même quand ils sont entremêlés dans le jeu des permutations. Des figures mélodiques comme la suivante, dans le chant désolé du ténor solo,

Solo Tenore

e tutti ma - - - - - ri del mondo

Exemple musical 6

n'appartiennent pas à la forme de base de la série. Cependant celle-ci contient virtuellement celles-là et elle a préparé l'oreille à les recevoir. Le retour périodique d'un fragment littéral de la série, que le timbre de la harpe mettait en valeur.

Arpa 2

Exemple musical 7

polarise l'attention et constitue un point de repère après que les permutations dans la mélodie vocale ont donné une nouvelle organisation aux sons.

Solo Tenore

de scri - - - - - ver vi le mie sof fe ren ze

Exemple musical 8

Dans le chant soliste, la science du phrasé favorise, en outre, l'établissement de points de repère en faisant fréquemment tomber les accents principaux sur une note déterminée. Qu'on observe, dans l'exemple 5, la prééminence du si bémol, prééminence déjà annoncée dès le début du chant.

C'est probablement la présence de ces points de repère, de ces centres d'attraction (non tonale au sens historique) qui a valu à Nono la défiance de ses collègues de l'avant-garde musicale. Et cela s'est récemment soldé par une excommunication en bonne et due forme, fulminée contre le compositeur vénitien du haut du Saint Office de l'intransigeance moderniste, où un nouveau Torquemada a succédé à un Leibowitz désormais inoffensif. «Nono s'était fait connaître du public allemand avant Boulez et Stockhausen, avec les *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Schoenberg* et avec *Polifonica-Monodia-Ritmica*. Mais après cela, il advint qu'il tomba sur les termes du Manifeste de Prague, comme on nomme en abrégé la «Proclamation et résolution du deuxième Congrès des compositeurs et critiques musicaux». On y souhaite un art politisé s'adressant aux masses, facile à comprendre, conçu conformément à un salubre sentiment populaire, robustement progressif, bref, tel qu'il est préconisé par la plupart des dictatures. Il s'ensuivit pour Nono, sur le plan pratique, une série de travaux sur la guerre civile espagnole, avec retour à la tonalité, chœur parlé, formules d'arioso d'opéra, rythmes de danses populaires et chant grégorien».

Ce n'est certainement pas la mauvaise foi de cette caricature de l'*Epitaph auf Federico García Lorca* qui nous empêchera de considérer cette œuvre, ainsi que le *canto sospeso*, comme deux preuves de la possibilité qu'a la nouvelle musique de quitter le stade des exercices grammaticaux et syntaxiques (justifiables seulement pour un usage interne, comme travaux d'école). *Il canto sospeso*, tout comme l'*Epitaph* déjà, est un important témoignage à décharge dans le cours de ce procès où se joue le sort de la musique: dans les formes qu'elle s'est données aujourd'hui – par un juste besoin de ne plus recourir à un langage périmé, né d'autres nécessités d'expression, et conditionné par des circonstances historiques désormais révolues –, la musique peut-elle encore parler à l'homme, pas seulement au musicien et à l'initié, et dire des choses dignes de l'être, ou mieux, des choses qu'il est un devoir de dire.

La nouveauté et la rigoureuse originalité d'écriture du *canto sospeso* qui, on l'a vu, ne sont pas mises en doute même par un Stockhausen, n'épuisent heureusement pas tous les mérites de l'œuvre. Pour une fois, l'invention et l'hégémonie de la technique servent à la communication d'un message, et c'est la grandeur de ce dernier, dans la pleine perceptibilité, qui compte. L'émotion que le *canto sospeso* produit sur des non-musiciens est un phénomène, rare de nos jours, qu'on invoque pourtant continuellement: il en va de l'élimination de ce fossé tant critiqué, qui sépare l'art moderne de l'homme du commun, élimination obtenue sans l'ombre d'une concession et sans rien retrancher à la sévère exigence de l'originalité du style.

Il y a ceux qui croient pouvoir mettre en doute une telle originalité sur la base de considérations techniques accompagnées, comme on l'a vu, de préventions de nature politique et idéologique. Mais en partant précisément de telles considérations, il est un autre critère qui nous permet de vérifier à

coup sûr l'authenticité stylistique du *canto sospeso*, et c'est la nausée que provoquent les œuvres commémoratives pleines de bonne volonté, dans lesquelles le compositeur exploite les valeurs morales de la résistance à l'avantage de ses propres pauvres lieux communs. Dans *Il canto sospeso*, on ne trouve pas trace du facile chantage sentimental qui donne souvent envie aux survivants de la résistance de paraphraser Leconte de Lisle: « Défense de déposer des notes sur les tombes de nos morts ». Au contraire, le plus grand éloge qu'on puisse rendre au *canto sospeso*, c'est que la musique s'y montre digne des textes affrontés et qu'elle réussit à maîtriser, à recréer dans sa propre sphère la dramatique grandeur morale de ces lettres des condamnés à mort de la résistance: des mots, dont la validité, faut-il l'ajouter, a été ratifiée par la plus décisive des preuves.

Traduit de l'italien par Viviana Aliberti.

Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions B. Schott's Söhne, Mayence.

NOTES

1. En français dans le texte. NDT.
2. Nono Luigi: Presenza storica nella musica d'oggi, in *La Rassegna Musicale*, XXX, I (janvier-mars 1960), pp. 1-8.
3. Cf. *La Rassegna Musicale*, XXVII, III (septembre 1957), pp. 240-242.
4. En français dans le texte. NDT.
5. Paru en italien in *La Rassegna Musicale*, XXVII, I (mars 1957), pp. 1-22.
6. Boulez, Pierre: Aléa, in: in *La Nouvelle Revue Française*, n° 59, novembre 1957 repris in: *Relevés d'apprentis*, Seuil, Paris 1966, pages 41-56.
7. Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, Mayence, février 1957, p. 103.
8. Cf. Stockhausen, Karlheinz: Sprache und Musik, in *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Schott, Mayence 1958, pp. 65-74.
9. Metzger, Heinz-Klaus: Ecksteine neuer Musik, in *Magnum* n° 30, Cologne, juin 1960.

Luigi Nono
Il canto sospeso, manuscrit

Bocca di uze

67

TEXTE-MUSIQUE-SENS

des œuvres vocales de Luigi Nono dans les années 50-60

Depuis les années 50 – la grande époque de la musique d'avant-garde se forgeant essentiellement à Darmstadt et Donaueschingen –, Luigi Nono fait sans aucun doute partie des compositeurs les plus importants de l'histoire de la musique contemporaine. Systématiquement désigné comme le compositeur le plus politisé de sa génération, Nono et sa musique ont été le carrefour des débats esthétiques et idéologiques les plus importants: musique et politique, texte et musique, signification textuelle et sémantique musicale, technique sérielle et expression artistique, technologie moderne et idéologies, – les problèmes essentiels de la musique sont impétueusement remis en question. Estimé par les professionnels de la musique contemporaine, utilisé pour des enjeux politiques (et cela avec, pour, malgré et contre lui), Nono reste une figure énigmatique extrêmement attrayante, trop peu comprise par ses contemporains.

Pour nous, étudiants du Conservatoire de Moscou à la fin des années 60, Nono était le seul compositeur avant-gardiste acceptable et digne d'intérêt, parce qu'il avait composé sur des textes de F. García Lorca et P. Neruda (*Epitaph auf F. García Lorca / España en el corazón*, 1952; *Memento, Romance de la guardia civil española*, 1952-53), à partir de poèmes de P. Eluard (*La Victoire de Guernica*, 1954) et, plus encore, à partir de lettres de combattants de la Résistance condamnés à mort, parmi lesquels l'héroïne soviétique Ljubov Schevtzova; *Il canto sospeso* (1955-56) était l'œuvre qui, miraculeusement, rendait le sérialisme rigide de l'avant-garde parfaitement acceptable pour un milieu fondamentalement anti-avant-gardiste.

Dans le monde occidental, les musicologues spécialistes des techniques compositionnelles de l'avant-garde ont cru bon d'expliquer le dépassement de la dialectique hégélienne par le marxisme à l'intérieur de la série de 12 sons chez Nono; on a commenté la mise en évidence de la lutte des classes dans les diverses stratégies compositionnelles explorant la relation texte-son instrumental; on a cherché à découvrir les fautes «évidentes» dans les opérations sérielles complexes et à dévoiler les significations précises, toujours uniques parce que chargées de sens idéologique propre, de certaines formules musicales ou détails de texture dans les œuvres de Nono; on s'est employé aussi à démontrer que ses œuvres garderaient leur intérêt musical même si leurs textes chargés de sens étaient remplacés par des extraits du Bottin téléphonique.

Ici et là, pour des raisons différentes, mais toujours avec la bonne conscience de celui qui détient l'idéologie juste ou le vrai savoir professionnel, on a presque pris l'habitude de mettre entre parenthèses le sujet et l'objet du «savoir» – la musique de Nono, ou, autrement dit, sa personnalité devenue œuvre. C'est un fait, l'amoureux éternel des causes justes qu'est Luigi Nono a été souvent récupéré par des idéologues de tout bord. Accepté ou rejeté, il a été pratiquement effacé, mis à l'écart; lui l'artisan des sons qui disent vrai: avant les textes et avant les doctrines surajoutées.

Car si les œuvres des années 50-70 pouvaient être considérées en fonction de leur inscription dans une idéologie marxiste et gramscienne (rappelons que l'œuvre de Nono dont le titre reprend le début du *Manifeste communiste – Ein Gespenst geht um in der Welt* – date de 1971), les œuvres récentes – le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979-80), *Guai ai gelidi mostri* (1983), puis «la tragédie de l'écoute» *Prometeo* (1984) sur des textes réunis par le philosophe Massimo Cacciari – se révèlent beaucoup plus proches du courant philosophique russe du début de notre siècle, le

«vehovstvo» (représenté par N. Berdiaev, S. Boulgakov, M. Herschenson, P. Strouve et d'autres)¹ que Lénine démasquait en tant qu'idéologie bourgeoise avec une «nature contre-révolutionnaire immanente»².

Paradoxalement, la contradiction des idéologies n'entame en rien l'intégrité de la personnalité du compositeur. Cette contradiction ne fait que mettre en question les discours politisants autour de sa musique et démontrer l'inutilité parfaite des limitations idéologiques, la petitesse des doctrines par rapport à la grandeur du personnage.

«Toutes mes œuvres partent d'une stimulation humaine: un événement, une expérience vécue, un texte entre en contact avec mon instinct et avec ma conscience et exige de moi – en tant que musicien et en tant qu'être humain – de témoigner»³.

Cette affirmation de Nono peut être lue comme sa définition du sens musical, du sens de son travail de compositeur. C'est un fait, les débats autour des œuvres qui offrent l'image du compositeur le plus politisé de l'avant-garde reposent sur un malentendu théorique flagrant: la confusion systématique entre *signification langagière* du texte utilisé et *sens musical* de l'œuvre a nourri les discussions stériles autour de sujets aussi importants que la relation entre musique et politique, entre message idéologique et œuvre musicale.

La notion de *signification* par rapport à la langue parlée est souvent utilisée comme synonyme de *semiosis* (ou acte de signifier) et s'interprète alors comme la réunion du signifiant et du signifié constitutive du signe linguistique. C'est précisément la relation de présupposition réciproque du signifiant (l'image phonique ou «plan de l'expression» pour L. Hjelmslev⁴) et du signifié (du concept ou du «plan du contenu» pour L. Hjelmslev) qui définit le signe linguistique constitué. La signification est susceptible de désigner, tantôt le faire (la signification comme processus), tantôt l'état (ce qui est signifié), relevant ainsi d'une conception respectivement dynamique ou statique de la théorie sous-tendue. De ce point de vue, la signification peut être paraphrasée soit comme «production du sens», soit comme «sens produit». On obtient une première délimitation du champ sémantique recouvert par la *signification* en l'opposant au *sens*, c'est-à-dire en réservant ce dernier terme pour ce qui est antérieur à la production sémiotique. On définit ainsi la signification comme *sens articulé*, par opposition au sens non-articulé, antérieur à la position du signe, dans la dichotomie sens/signification⁵.

Le sens articulé du langage ne peut en aucun cas être considéré comme équivalent à une «signification musicale» quel qu'il soit. D'ailleurs la notion de «signification musicale» ne fait qu'augmenter la confusion dans la mesure où elle est employée par la musicologie récente le plus souvent ou bien comme synonyme de signification sémantique (les leitmotives dans le contexte du drame wagnérien, par exemple, ou dans le cas du monothématisme romantique), ou bien comme synonyme de fonction: fonctions harmonique, tonale ou formelle. Dans les deux cas, la notion de «signification musicale» ne recouvre pas la notion de signification par rapport à la langue parlée. Elle ne fait que remplacer des termes plus précis de la théorie musicale traditionnelle et, de ce fait, se révèle pratiquement inopérante pour l'étude de la musique.

La notion de *signification langagière* n'égalé aucunement *sens musical*.

Le sens en général peut être considéré, soit comme ce qui permet les opérations de paraphrase ou de transcodage, soit comme ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité⁶ – c'est précisément la définition du sens musical que donne Nono (cf. la citation ci-dessus).

Le sens musical – et les œuvres vocales de Nono des années 50-60 proposent un éventail particulièrement vaste de modalités de production de sens musical avec les moyens du verbe et du son – peut être défini en tant que:

– ce qui est antérieur et extérieur à la production sémiotique musicale, c'est-à-dire ce qui est antérieur à la position du signe linguistique et donc de la signification langagière; mais aussi la signification et le message idéologique du texte mis en musique;

– ce qui obéit à des articulations de la matière sonore absorbant le phonisme du texte utilisé: les articulations de la matière sonore de l'œuvre musicale peuvent suivre les articulations du texte, s'approcher, s'éloigner d'elles ou les annuler complètement;

— ce qui est postérieur au sens articulé selon le modèle de la logique discursive et qui résulte des opérations constitutives propres à l'œuvre musicale.

Toute musique peut être considérée comme langage en ce sens fondamental que « tout phénomène social est, dans son essence, langage » de par le fait qu'il se confond avec l'instauration de la communication, de la réciprocité, de l'échange⁷. Précisons tout de suite que, pour nous, le terme de langage est porteur du sens donné par Freud: « Sous le mot de langage on ne doit pas entendre seulement l'expression de la pensée dans les mots, mais aussi le langage gestuel et toute autre sorte d'expression de l'activité psychique comme l'écriture »⁸.

Le texte et l'énoncé musical fonctionnent à travers le « jeu de différences et de quantités »⁹. Ils sont pré-déterminés par une « force », par une intensité qui ne limite ni ne fixe, mais produit le sens en expansion.

Pratique de transformation ou de transmutation qui ne tolère pas d'équivalence ni de traduction, l'énoncé musical – y compris celui qui utilise des textes, comme les œuvres vocales de Nono des années 50-60 – n'est pas un résultat répétitif par rapport au message du texte. Le texte historiquement antérieur à l'énoncé musical n'est aucunement susceptible d'une « traduction sans déperdition ou ajout »¹⁰. La non-convertibilité des deux systèmes – celui de la langue parlée et celui de l'énoncé musical – provient de la non-redondance dans l'univers des systèmes sémiologiques: « L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le même rapport de signification », écrivait E. Benveniste¹¹. Irréductible à une traduction sans déperdition ou ajout, la musique, comme le dit Webern, « veut communiquer en sons quelque chose que l'on ne peut pas dire autrement »¹².

Insister uniquement sur la signification du texte mis en musique par Nono et lui reprocher l'incompréhensibilité des mots lors de l'émission vocale signifie confondre signification langagière et sens musical. C'est précisément la confusion que fait K. Stockhausen dans sa lecture du travail compositionnel de Nono dans *Il canto sospeso*¹³: « Il (Nono) n'énonce pas les textes, mais les dissimule sans ménagements dans une forme musicale à tel point rigide et dense qu'à l'écoute on n'en comprend presque rien. Pourquoi alors un texte et pourquoi celui-ci précisément? »

La réponse que donne à cette question Stockhausen est évidemment la sienne et en aucun cas celle de Nono: « C'est surtout dans la mise en musique des passages des lettres à la lecture desquelles on éprouve le plus de honte à l'idée que ces lettres devaient absolument être écrites que le musicien qui a choisi les textes prend position vis-à-vis de lui-même: il n'interprète pas, il ne commente pas: il réduit plutôt la langue parlée à ses sons et fait de la musique avec. Permutations des sons, a, ä, e, i, o, u; structure sérielle. »¹⁴

La démarche de Nono dans *Il canto sospeso*, comme dans toutes ses œuvres vocales des années 50-60 utilisant des textes de P. Eluard, C. Pavese, G. Ungaretti, A. Machado, semble être l'inverse de celle que caractérise Stockhausen. Tout en réduisant l'univocité de la signification langagière, Nono opte pour la profondeur et l'envergure du sens musical. Autrement dit, la production du sens musical, absorbant la signification du texte, le phonisme de la parole et l'énonciation vocale-instrumentale, pré-suppose l'effacement de la signification langagière univoque ou l'ouverture du signe linguistique.

En fait, les différentes « expressions de l'activité psychique » que Freud nomme « langages » ne peuvent pas être réduites au fonctionnement du signe linguistique de communication¹⁵. Même des expressions de l'activité psychique disposant d'un matériau purement verbal ont affirmé la destruction, la pulvérisation ou l'ouverture du signe discursif. Rappelons la thèse freudienne selon laquelle la signification contradictoire et indéterminée de beaucoup de mots primitifs ne peut pas être déterminée; d'après la lecture de Derrida, les rapports et les conditions de fonctionnement du sens ne peuvent être établis qu'à partir du geste et de l'écriture figurative¹⁶. Rappelons le laconisme, la condensation et la spatialité qui, dans le rêve, rejette la concaténation linéaire du devenir temporel pour se soumettre au volume d'une scène théâtrale, la scène d'une écriture figurative, comparable

au fonctionnement d'un texte « théâtre de l'esprit », selon la formule de Mallarmé. Rappelons encore le processus de production du sens, le texte en perpétuel engendrement dans la pratique littéraire de Lautréamont, Joyce, Mallarmé; ou bien le dérobement de la parole, toujours ouverte et multiple chez Artaud, affirmant l'autonomie du signifiant, comprise comme une « stratification et potentialisation historique du sens »¹⁷; ou encore les mots inventés et l'écriture automatique chez les surréalistes; ou bien « le nouvel espace de sites retournables et combinatoires, l'espace de la signification... où la littérature d'aujourd'hui essaie de se situer »¹⁸. Il semble évident que beaucoup de pratiques littéraires utilisant uniquement du matériau verbal posent et résolvent différemment le problème de la transformation, de l'ouverture, de la spatialisation du signe linguistique. Le signifiant cesse d'indiquer uniquement une substance sonore indifférente à la production des significations multiples; les signifiés se glissent sous elle et une multitude de signifiants, qu'il faut « transposer » pour lire réellement, engendre le texte. Sa vraie lecture exige une opération particulière – la « Transposition » selon Mallarmé: « Cette visée, je la dis Transposition-Structure, une autre »¹⁹. L'émancipation des signifiés qui sous-tendent « une structure autre », l'évacuation des signifiés ou plutôt la fusion du signifiant et du signifié l'un sur l'autre, relèvent de l'économie pulsionnelle qui rapproche le langage poétique de la musique à laquelle le poète essaie de « reprendre son bien ». Le texte qui cherche à surmonter les limites du signe linguistique s'attaque à la stasis immobilisatrice du discours communicatif et rejoint la continuité, la fluidité, mais aussi la tridimensionnalité de l'énoncé sonore. Pour vaincre l'unidimensionnalité de la ligne textuelle, Mallarmé utilisait les « mots-valises ». La pluralité de significations des mots-symboles (« lustre », « constellation », « coup de dés », etc.) permettait d'atteindre « la dimension verticale »; la distribution du texte sur le blanc de la page – rappelons la présentation visuelle du poème « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », qui a inspiré la mise en page de *Constellation-Miroir* de la *Troisième Sonate* pour piano de Boulez – rendait possible l'ajout de la dimension visuelle au processus de production du sens lors de la lecture-interprétation.

La pratique de l'avant-garde des années 50-60 a systématiquement annulé la dichotomie classique régissant la relation entre texte et musique (celle de Ch. W. Gluck, explicitée dans la formule « Prima le parole poi la musica » (« D'abord le texte, après la musique »), et celle de Mozart affirmant la poésie en tant que « fille obéissante de la musique » (« Die Dichtung, gehorsame Tochter der Musik ») – maintenant l'opposition binaire entre les deux matières considérées comme fondamentalement différentes: celle du verbe et celle du son. Les recherches compositionnelles des années 50-60 cherchaient à élaborer un continuum structuré à partir de critères proprement musicaux: Dans *Gesang der Jünglinge* (1956), Stockhausen se proposait « de ranger d'abord toutes les particularités distinctes dans un continuum sans aucune coupure, si possible, et d'élaborer et de composer par la suite, à partir de ce continuum, les différences »²⁰. Dans *Thema/Omaggio a Joyce* (1958) Berio voulait « libérer la polyphonie latente du texte de Joyce » et « éloigner progressivement le texte de sa propre expression énonciative linéaire, de sa condition signifiante (...), en en considérant les aspects phonétiques et en l'évaluant en fonction de ses possibilités de transformation électro-acoustique »²¹. Dans *le Marteau sans maître* (texte de R. Char, (1957), *Le Soleil des Eaux* (texte de R. Char) (1958) et *Pli selon pli / Portrait de Mallarmé* (1958-62) Boulez cherchait la transposition de la structure des textes, en élaborant « un tissu de conjonctions » qui englobait « tous les mécanismes du poème, de la sonorité pure à son ordonnance intelligente »²²: « Structure, un des mots de notre époque. Il me paraît que, s'il doit y avoir connexion entre poésie et musique, c'est à cette notion de structure que l'on fera appel avec le plus d'efficacité; et j'entends depuis les structures morphologiques à la base jusqu'aux structures de définition les plus vastes »²³.

Tout en tenant compte de la diversité des stratégies compositionnelles élaborant les relations analogiques (de similarisation), ainsi que les relations d'autonomie (de différenciation) entre matière verbale (ou textuelle) et matière sonore (ou musicale) à travers les âges – dans les motets de Dufay, les messes de Josquin, les madrigaux de Gesualdo²⁴ – Nono suit de très près les recherches de ses collègues au cours des années 50-60 et élabore sa propre technique de mise en musique des

textes porteurs de message idéologique explicite. La spécificité de la démarche de Nono – en relation, mais aussi par opposition à celle de ses collègues de l'avant-garde – serait à définir en tant que *proxémique* compositionnelle spécifique. La proxémique²⁵ est, en principe, une branche de la sémiotique qui vise à analyser les dispositions des sujets et des objets dans l'espace et plus particulièrement l'usage que les sujets font de l'espace aux fins de signification²⁶. Dans les œuvres vocales des années 50-60 – dans leurs textures souvent sérielles et pointillistes –, Nono développe une multitude de procédés de mise en espace ou de pulvérisation du texte utilisé. En ce sens, sa recherche rejoint les recherches de la littérature moderne visant la pluralisation des significations, la pulvérisation de l'unité linguistique et la spatialisation de l'écrit permettant une pluralisation des lectures possibles.

La proxémique compositionnelle chez Nono permet de faire usage de l'espace musical tridimensionnel aux fins d'amplification du processus de production du sens musical. La mise en espace musical tridimensionnel du texte utilisé – à l'horizontale, selon la représentation de la dimension temporelle; à la verticale, selon la distribution des hauteurs; et en profondeur, selon la disposition des plans sonores créant une perspective musicale – peut parfaitement occulter ou même effacer complètement la signification langagière, ce qui ne signifie pas, bien sûr, annulation du sens musical.

La proxémique compositionnelle ou la mise en espace musical du texte utilisé signifie, en premier lieu, la suppression de la linéarité ou dé-linéarisation systématique du texte: y compris dans les conditions de texture musicale énonçant un texte en unisson vocal ou dans une texture fondée sur les procédés polyphoniques – donc linéaires – relativement conventionnels. Soulignons tout de suite que l'énonciation homophone garantissant la compréhensibilité maximale du texte – c'est-à-dire l'homophonie textuelle qui comprend des entrées simultanées des mêmes syllabes dans toutes les parties vocales – est rarement utilisée chez Nono (*Liebeslied* (1954), pp. 5-6; *Il canto sospeso* (1955-56), pp. 32-33, fin de la partie N° 3; dans *Cori di Didone* (1958), p. 35²⁷).

1. L'unisson vocal textuel – c'est-à-dire le solo vocal énonçant un texte inévitablement linéaire – est soumis chez Nono aux procédés de proxémisation ou de spatialisation qui effacent inévitablement la signification langagière. Les lignes mélodiques en zigzags ou brusquement interrompues, les mots disloqués, interrompus par des silences, les intensités très diversifiées selon les principes de l'écriture pointilliste – comme dans la 5^e partie de *Il canto sospeso*, (pp. 42-43) – sont des facteurs de spatialisation ou de pulvérisation de la signification langagière. Le fait que la partie vocale est assimilée à la texture instrumentale pointilliste (cf. *Il canto sospeso*, N° 5, pp. 42-50) contribue à la dilution de la matière verbale et, par conséquent, de la signification du texte transposé en musique. Un texte parfaitement linéaire, chanté par un soliste sans support orchestral (ou avec un support orchestral très transparent), comme dans *Canciones a Guiomar* (1962-63), peut parfaitement être dé-linéarisé et mis en espace (ou proxémisé). Le repérage de la signification précise du texte par l'auditeur lors de l'énonciation vocale du soprano solo dans les *Canciones a Guiomar* – une énonciation mélismatique à vocalité suave très italienne malgré les préceptes du sérialisme – se révèle en réalité tout à fait secondaire.

2. La superposition simultanée de plusieurs parties vocales – et, par conséquent, de plusieurs lignes textuelles – implique, par définition, la spatialisation du texte mis en musique. C'est le principe fondamental de la polyphonie fondée sur le déphasage dans le temps et sur la permutabilité verticale de lignes mélodiques-textuelles qui peuvent être les mêmes (dans les techniques canoniques et imitationnelles), similaires (dans les techniques imitationnelles libres) ou différentes (c'est le principe de la polyphonie contrastée, du motet, du madrigal etc.). Si la polyphonie traditionnelle maintient systématiquement le principe d'une écriture *linéaire*, les procédés polyphoniques utilisés dans la musique dodécaphonique et sérielle ne visent pas nécessairement un effet polyphonique – donc linéaire – global (pensons aux canons doubles dans le premier mouvement de la *Symphonie op. 21* de Webern, par exemple, qui ne sont pas entendus en tant que canons linéaires). Le sérialisme élargi et

Exemple 1

la technique pointilliste chez Nono procèdent paradoxalement par *dé-linéarisation* – autrement dit par mobilisation spatiale, par une mise en espace ou proxémisation – de l'écriture utilisant des procédés polyphoniques. Si l'écriture vocale chez Webern maintient les lignes superposées (souvent doublées selon le principe de la Klangfarbenmelodie – cf. le 6^e mouvement de la *Kantate op. 31* sur un texte de H. Jone) en texture polyphonique fondamentalement linéaire, les textures chorales chez

84

N° 9

545 2/4 ca. 54

553

Nono pulvérisent ou spatialisent la polyphonie conformément aux procédés de l'écriture pointilliste. Ce qui compte pour Nono, ce n'est pas le maintien – relativement statique – des lignes, selon le modèle de la polyphonie traditionnelle, mais la mobilisation spatiale de la texture polyphonique: les entrées successives et pointillistes dans les différents étages de la texture dessinent une – ou plutôt plusieurs – mélodie(s) spatiale(s) poly-timbrale(s). Les différences de registres et de timbres, les figures mélodiques et rythmiques spécifiques, les intensités détaillées contribuent à l'élaboration d'une sorte d'«halographie» sonore, d'espace sonore mobilisé de l'intérieur (cf. *Il canto sospeso*, N° 2, pp. 19-22). Conformément à cette mise en espace des procédés polyphoniques, la ligne textuelle se trouve aussi pulvérisée, éclatée comme en feu d'artifice, balayant tous les étages de la texture: (cf. *Il canto sospeso*, N° 9, pp. 84-88 et exemple 1, pp. 84-85 sur le texte «... non ho paura della morte...» / «... sarò calmo e tranquillo di fronte al plotone di esecuzione...»). L'éclatement de la linéarité mélodique va donc de pair avec l'éclatement de la ligne textuelle. Les parties vocales séparées n'énoncent pas la totalité du texte, mais des bribes de mots, des syllabes isolées. Seule l'interaction complémentaire dans l'espace et dans le temps de l'ensemble des parties vocales permet la reconstitution – souvent difficilement audible – du fil conducteur, de la ligne continue du texte mis en musique. Pour plus de lisibilité, dans la partition, la ligne textuelle continue est souvent donnée entre les portées (cf. *La terra e la compagna* [1957], pp. 1-2).

Il semble évident que ce type de spatialisation proprement musicale du texte ne peut être pensée que comme anamorphose musicale d'un contenu sémantique et non pas comme le redoublement sonore du texte²⁹.

3. La mise en espace ou la proxémisation des textures utilisant des procédés polyphoniques comprend souvent l'intégration de couches vocales a-verbales. L'imbrication de lignes vocales ou de sons tenus sur des voyelles ou chantés bouche fermée (*bocca chiusa*) permet de multiplier les plans et de diversifier les perspectives de l'énoncé sonore. La multiplication des couleurs timbrales et l'utilisation de lignes a-verbales contribuent inévitablement à l'effacement de la signification du texte mis en musique. Ainsi, la présence de parties vocales chantées 'bocca chiusa' ou 'bocca quasi chiusa' sur des voyelles dans la 6^e partie du *canto sospeso* (cf. pp. 59-61), ainsi que les sons longuement tenus dans les différents étages de la texture vocale, permettent un déploiement détaillé (à travers les différences des registres, des figures mélodiques et rythmiques, des dynamiques etc.) de l'espace sonore. Il se définit comme une sorte de réverbération ou d'extension spatiale écrite – avec les moyens des voix, mais aussi des instruments – du texte distribué dans les parties vocales superposées: «... Addio mamma, tua figlia Liubka se ne va nella umida terra...» (cf. *Il canto sospeso*, N° 7, pp. 62-70).

Le pointillisme vocal-instrumental dans la 3^e pièce des *Cori di Didone* (1958), cf. pp. 20-22, p. 20 avec distribution syllabique du texte dans les parties du chœur d'hommes et avec des sons chantés 'bocca chiusa' par les voix de femmes – crée aussi une texture globale détaillée qui spatialise la matière verbale et, de ce fait, dissimule la signification du texte. Les attaques des consonnes articulant les syllabes des mots distribués dans les différentes parties chorales agissent en tant que facteurs d'articulation phonique à l'intérieur de la texture sonore détaillée (cf. pp. 21-22).

Dans «*Ha venido*», *Canciones para Silvia* (1960), la partie de la soliste se trouve proxémisée – mise en espace – dans les parties vocales des 6 sopranis du chœur, constitué lui aussi de chanteuses-solistes. Le chant 'bocca chiusa', 'appena aperta' ou 'normale' ajoute des couleurs timbrales spécifiques à la texture poly-mélodique des 7 sopranis. L'extension vocale du texte sur toutes les parties, la vocalisation de la parole sur des voyelles prolongées ou bouche fermée, à peine ouverte, etc., signifie souvent une volatilisaiton de la signification langagière.

4. La spatialisation proprement musicale du texte comporte souvent l'extension considérable dans le temps des voyelles chantées ou tout simplement la réduction du texte à ses voyelles (ou à des voyelles) (cf. *Il canto sospeso*, N° 2, p. 21 – exemple 2; *Cori di Didone*, p. 36; *Ha venido*, pp. 19-24).

Exemple 2

26

UN ACCESO SILENZIO BRUCERÀ LA CAMPAGNA COME

Exemple 3

La superposition de voyelles chantées et de sons chantés bouche fermée ou à peine ouverte (cf. *Ha venido*) permet un modelage subtil de la matière du son où la signification des unités de la langue se trouve très souvent estompée ou carrément effacée. Dans le contexte des clusters détaillés avec des moyens vocaux et instrumentaux – comme dans la 6^e partie du *canto sospeso* (pp. 51-58) – les articulations phoniques du texte distribuées avec des déphasages temporels dans toutes les parties vocales sont assimilées aux attaques instrumentales avec des intensités très diversifiées (conformément aux préceptes du pointillisme) et contribuent à un effet timbral global.

Dans *Sarà dolce tacere* (1960), le texte éclaté se trouve spatialisé sous forme de sons tenus dans les différents étages de la texture: les attaques phoniques des syllabes et les sons tenus (chantés bouche fermée ou à peine ouverte), avec des dynamiques fluctuantes, constituent une bande-son détaillée. Ce sont donc les syllabes résultant de la décomposition de l'unité langagière – le mot – qui agissent en tant que facteurs phoniques articulatoires, contribuant au modelage timbral de la texture complexe (cf. exemple 3, *Sarà dolce tacere*, p. 26). L'éclatement du mot et, par conséquent, l'effacement de la signification langagière est lié à la musicalisation du signifiant du texte au détriment de son signifié précis.

5. La dé-linéarisation du texte mis en musique chez Nono – c'est-à-dire sa mise en espace sonore ou sa proxémisation – peut être observée à plusieurs niveaux:

- au niveau de la microstructure phonique à l'intérieur du mot;
- au niveau de l'interaction de deux (ou plusieurs) mots simultanés;
- au niveau de l'interaction de deux (ou plusieurs) textes surimprimés.

La dé-linéarisation du texte au niveau de la microstructure phonique à l'intérieur du mot com-

43 ca. 112

88

MA GRIDO IL GRIDO

Exemple 4

La pointillisation micro-structurale du texte comprend aussi la distribution des composantes minimales du signifiant du mot dans les différentes parties vocales: on chante aussi sur les consonnes constitutives du mot (cf. *Cori di Didone*, p. 1). Il s'agit donc d'une pointillisation maximale du phonisme de la parole: réduit à ses éléments phoniques minimaux (les consonnes et les voyelles isolées), le texte perd en signification langagière pour gagner en profondeur spatiale proprement musicale. Les éléments phoniques minimaux d'origine langagière sont assimilés à la texture sonore détaillée en tant que taches phoniques ou points-timbres créant une stéréophonie multicolore inscrite dans la partition. L'éclatement des plus petites composantes du mot sur la totalité des parties vocales est soumise habituellement à une succession «chronologique», conformément à l'énonciation successive des éléments du mot dans le temps – ce qui contribue à l'intelligibilité du mot (cf. Exemple 5, *Cori di Didone*, p. 5 – «lunare allora»). Mais la spatialisation ou la proxémisation du mot comprend aussi, moins souvent, la verticalisation de ses composantes phoniques, c'est-à-dire leur surimpression simultanée. Cette annulation de la dimension temporelle du mot, par sa projection verticale, diminue inévitablement l'intelligibilité du mot au profit du cluster – condensé phonique (cf. *Cori di Didone*, p. 4 – «ricongiunga»; exemple 5, p. 5 – «inavvertita»; cf. aussi *Sarà dolce tacere*, pp. 12-13).

♩ ca. 48 accel. 5

LUNARE ALLORA INAVVERTITA NACQUE

LUNARE ALLORA INAVVERTITA NACQUE

Exemple 5

50 ca. 17

E-STE O- EL VIE- NTO

Y ESTE OLOR QUE ARRANCA EL VIENTO MOJADO

Exemple 6

La mise en espace ou la proxémisation du texte comprend aussi relativement souvent la superposition de deux ou plusieurs mots: leur condensation ou compression dans l'espace-temps de l'énoncé entraîne inévitablement l'effacement des significations au profit de l'image phonique globale (cf. exemple 6, «*Ha venido*», p. 17, où le texte de la soliste «*el viento*» est superposé au texte dans le chœur des 6 soprani «*que arranca mojado*» pour former ensemble, en condensé sonore-textuel, le texte linéaire «*que arranca el viento mojado*»). La proxémisation par verticalisation du texte est aussi observable dans la 2^e partie du *canto sospeso*: le fil conducteur du texte s'y trouve doté de plusieurs dimensions dans la mesure où les mots qui se succèdent dans le temps du texte sont projetés simultanément dans l'espace-temps de l'énoncé musical (cf. *Il canto sospeso*, N° 2, p. 19). La musique vocale sur le texte «*con luce tanto forte con tale bellezza*» superpose les mots «*luce*» (basses, ténors), «*tanto*» (contralto) et «*forte*» (soprano), puis les mots «*con*» (ténor), «*talle*» (basse), «*bellezza*» (ténor), «*che*» (soprano). La surimpression des unités de la langue parlée – le cluster textuel – qui annule la dimension temporelle de l'énoncé textuel, efface inévitablement la signification langagière du texte proxémisé, c'est-à-dire mis en espace-temps musical.

Le même procédé est utilisé dans la dernière partie du *canto sospeso* (pp. 84-88). Les flèches et les lignes reliant les syllabes dispersées du texte mettent en évidence dans la partition la proxémisation par la surimpression de différents mots du texte (cf. exemple 7, *Il canto sospeso*, p. 87, «*... Vado con la fede in una vita migliore per voi...*»).

La proxémisation des textes utilisés par Nono rejoint aussi – bien sûr dans le contexte tout à fait spécifique de son écriture sérielle et pointilliste – la tradition du motet. La possibilité de superposer plusieurs textes différents, typique pour le motet, permet l'extension spatiale – la transmutation musicale – d'une sémantique globale reliant les différents textes superposés. Ainsi, dans la 3^e partie du *canto sospeso*, les 3 solistes vocaux (soprano, contralto et ténor) énoncent simultanément, selon

574 poco più mosso

Sopr. do geh' con mil ta dem u mit

C. alto Va ich fe Glau vi Glau

Coro do geh' do geh' fe Glau vi Glau

Ten. Va ich con mit de ben in mit

Basso do geh' do geh' in mit

Timp.

582

Sopr. u na ein re res re res glio se vi Le

C. alto mi bes re ta ben vi Le

Coro mi bes re ta ben vi Le

Ten. glio se in dem mi bes glio se (o) re re vi Le

Basso in dem mi bes glio se (o) re re vi Le

Timp.

Exemple 7

les procédés de la polyphonie dé-linéarisée ou proxémisée de Nono – trois textes différents: «... mi portano a Kessariani per l'esecuzione insieme a altre sette. Muoio per la libertà e per la patria.» (solo soprano); «... oggi ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Siate degni di noi...» (solo contralto); «... perché sono patriota. Tuo figlio se ne va, non sentirà le campane della libertà...» (solo ténor). Les trois textes qui au départ sont énoncés dans les différentes parties solistes commencent progressivement à communiquer, à s'interpénétrer pour aboutir à l'unisson textuel («... Tuo figlio non sentirà le campane della libertà...») vers la fin de cette 3^e partie du *canto sospeso* (cf. pp. 31-33). La signification sémantique globale des textes simultanés se trouve transposée en énonciation musicale, conformément au principe de «fusion du contenu musical et du contenu sémantique des mots chantés» formulé par Nono³⁰.

La proxémisation du mot, des mots et des textes à l'intérieur des œuvres vocales de Nono met en évidence la nécessité compositionnelle d'explorer la relation complémentaire entre signification textuelle et énonciation musicale; entre matériau phonique d'origine verbale, contenu sémantique du texte et sémantique expressive dans toutes leurs dimensions. Le texte porteur de sens articulé n'est pour Nono que «configuration phonético-sémantique» destinée à être transposée en «expression musicale»³¹ pluridimensionnelle.

6. La proxémisation, en tant que stratégie compositionnelle primordiale de musicalisation de la signification dans le processus de production du sens musical chez Nono, comprend aussi l'exploration de l'espace intertextuel ou l'analyse – auditive, puisque compositionnelle musicale – du phénomène de l'intertextualité.

Introduit par le sémioticien russe M. Bakhtine³², le concept d'intertextualité recouvre en fait une multitude d'opérations signifiantes effectuant la spatialisation dynamique de la signification langagière dans le texte littéraire. La théorie sémiologique récente a mis en évidence la pluralisation du sens à travers la surimpression d'énoncés pris à d'autres textes, la transposition dans la parole communicative d'énoncés antérieurs ou synchroniques, la polyphonisation du texte à travers la surimpression des significations, l'acceptation et l'effacement des structures discursives extérieures au texte³³.

Le dialogue intertextuel étudié par Bakhtine dans la poésie de Vl. Maïakovski, Vl. Khlébnikov, A. Biély, la surimpression de plusieurs discours étrangers dans le langage poétique relevée par F. de Saussure dans ses *Anagrammes*, l'étude du mythe en tant qu'objet intertextuel par Cl. Lévi-Strauss, les études récentes des romans polyphoniques – multiples et intérieurs au langage – de Joyce, Proust, Kafka, etc., mettent en évidence des processus de production de sens très proches de ceux que Nono réalise avec les moyens du verbe et du son. La surimpression de plusieurs textes – tout en suivant la tradition du motet ou du madrigal – renvoie aussi au paragrammatisme en tant que particularité fondamentale du fonctionnement du langage poétique. Le paragrammatisme – notion élaborée à la suite du travail de F. de Saussure dans ses *Anagrammes* – recouvre «l'absorption d'une multiplicité de textes (de sens) dans le message poétique qui, par ailleurs, se présente comme centré par un sens»³⁴. Particulièrement intéressé à l'univocité du message idéologique de ses textes, Nono soumet systématiquement les différents textes superposés à un sens, à un centre sémantique unifiant les différences des textes et de leurs transpositions en musique.

La spatialisation signifiante en tant que modalité d'intensification musicale du contenu sémantique dans *La terra e la compagna* (1957) sur textes de C. Pavese repose précisément sur l'exploration de l'espace intertextuel où fonctionnent deux textes («Terra rossa terra nera...» et «Tu sei come una terra...»)³⁵, reliés à distance à l'intérieur du recueil poétique de Pavese par les composantes communes «terra», «parola», «frutto», prises dans leur aspect phonique (signifiant) et sémantique (signifié) (cf. l'interprétation du contenu poétique centré autour de l'idée de la nature et de la femme aimée³⁶). Les deux textes donnés en colonnes parallèles au début de la partition³⁷ sont composés simultanément à l'intérieur de l'œuvre; ils sont proxémisés selon les procédures d'exploration de l'intertextualité: dans «l'interaction directe entre le sens du texte et son élaboration musicale» sur la base d'une «complémentarité fonctionnelle des textes»³⁸ (cf. *La terra e la compagna*, p. 9, où

la linéarité des deux textes différents se trouve annulée de par la surimpression simultanée en cluster textuel de différents fragments, appartenant au même espace intertextuel centré).

7. L'exploration de l'espace intertextuel avec les moyens de proxémisation proprement musicale (polyphonisation, éclatement de l'énonciation linéaire du texte, pluralisation des textes, simularisation et assimilation des parties vocales aux parties instrumentales, etc.) met en évidence la possibilité d'extension du sens musical à partir de, mais au-delà ou en deçà de la signification précise du langage. Sans suivre mot à mot l'énoncé linéaire du texte, le compositeur se soumet à une nécessité impérieuse de mise en musique – de «transposition de la signification sémantique (du texte) en langage musical du compositeur»³⁹. Le texte «centre» peut parfaitement devenir «absence», selon la formule de Boulez⁴⁰: absence de signification langagière univoque au profit du sens musical comme «expression composée du mot», d'après Nono⁴¹.

La mise entre parenthèses du texte ne signifie aucunement indifférence de la part du compositeur par rapport au contenu sémantique véhiculé par le poème choisi comme «source d'irrigation» de sa musique. *La terra e la compagna* met effectivement entre parenthèses, c'est-à-dire n'utilise pas certains fragments du texte de Pavese. La même démarche de transmutation des textes en musique purement instrumentale définit la conception du Quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979-1980) qui utilise en tant que «centres» devenus «absences» plusieurs fragments provenant de différents poèmes de F. Hölderlin. Ces fragments de Hölderlin donnés dans la partition ne doivent en aucun cas être récités par les musiciens ou interprétés en tant qu'indications «naturalistes et programmatiques» d'exécution. Ils sont inscrits en sons purement instrumentaux – en «chants tus venus d'autres espaces, d'autres cieux pour découvrir d'une façon nouvelle la possibilité de ne pas dire "adieu" à l'espérance» (L. Nono/F. Hölderlin)⁴².

Le Quatuor, significatif du style le plus récent de Nono, se propose d'explorer, avec les moyens purement instrumentaux, un espace intertextuel extrêmement vaste dont les corrélations dépassent les limites des significations de la langue parlée. Les citations «tues» de Hölderlin, tout comme le souvenir de L. Brik et VI. Maïakovski, l'indication «Mit innigster Empfindung» provenant du Quatuor op. 132 de Beethoven, «l'échelle énigmatique» provenant de l'*Ave Maria* de Verdi, la référence estompée à la chanson polyphonique d'Ockeghem *Malor me bat*, etc. – tous ces éléments forment «la nappe de souvenirs» – souvenirs de sens langagier ou non – qui sous-tend l'œuvre en tant que mise en pratique de l'intertextualité. Lieu multiple et pluridimensionnel de production du sens, l'œuvre instrumentale se définit désormais en tant que scène par les sons, «théâtre de l'esprit», qui réunit et cristallise en énoncé cohérent «tous les germes, toutes les entrées»⁴².

Les textes d'Eluard, des condamnés à mort, de Pavese, Ungaretti, Machado, les fragments de Hölderlin inscrits dans le Quatuor, l'amplification mutuelle du piano «live» de Pollini et du piano électronique élaboré sur bande dans *...Sofferte onde serene...* (1976), les résonances mutuelles des fragments de textes, des souvenirs-présences de chant grégorien ou de chant synagogal, de Hölderlin et de Gramsci, de Vedova et de son carnaval de Venise dans *Guai ai gelidi mostri* (1983) – tous ces moments, événements terribles, tragiques, heureux, engendrent les œuvres musicales comme des «cristaux de temps» en son: cristaux toujours en formation, en expansion, cristallisant tout ce qu'ils touchent et dont les germes donnent un pouvoir de croissance – ou de résonance – illimitée. Un peu comme dans la vie: «Dans ma demeure de l'île Giudecca de Venise on entend continuellement sonner diverses cloches dont les sons nous parviennent, jour et nuit, à travers la brume et avec le soleil, avec des résonances différentes, des significations variées. Ce sont les signes de la vie sur la lagune de la mer»⁴⁴ – «sur la mer ouverte à Prométhée»⁴⁵.

Les discussions et les polémiques autour du problème de la relation verbe – son au cours des années 50-60 ont permis, sans doute, de clarifier les positions et de préciser les différentes esthétiques et stratégies compositionnelles. La confusion entre signification langagière et sens musical, qui transparait dans le texte de Stockhausen concernant *Il canto sospeso*, permet d'affirmer que Nono «a exorcisé de façon tout à fait consciente la signification de certains fragments du texte» et de poser la question «Pourquoi alors du texte, et pourquoi celui-ci précisément?»⁴⁶

La réponse de Nono relève de bases théoriques fondamentalement différentes: il s'agit pour lui non pas d'exorciser la signification du texte, mais de «transposer le texte en tant que configuration phonético-sémantique en expression musicale»⁴⁷. «La question «pourquoi j'ai utilisé précisément ce texte» et pas un autre n'est pas plus intelligente que la question «pourquoi utilise-t-on pour prononcer le mot «bête» les lettres b-ê-t-e et pas d'autres»⁴⁸.

L'éventail particulièrement vaste de possibilités d'effacement de la signification langagière et de sa transposition en sens musical chez Nono – de la mise en musique relativement conventionnelle à travers les modalités de proxémisation du texte au texte «tu» – repose sur la nécessité qui définit en principe l'arbitraire du signe linguistique. Le signe – tout comme le langage musical de Nono – est non fondé, immotivé, impossible à interpréter en termes de causalité; mais il est impossible, en revanche, du point de vue de son fonctionnement, de ne pas reconnaître l'existence d'une relation nécessaire dont l'établissement définit en premier lieu l'acte de langage.

La nécessité renvoie pour Nono à des critères d'ordre humain beaucoup plus profonds que la simple surface du langage des significations, à des valeurs humaines irréductibles aux idéologies dogmatiques bornées. Les lettres des condamnés à mort dans *Il canto sospeso* ne sont pas uniquement porteuses de significations, elles sont, avant tout, «des témoignages d'amour». «Le message de ces lettres – dit Nono – est imprimé dans mon cœur comme dans le cœur de ceux qui les comprennent en tant que témoignages d'amour»⁴⁹.

Toujours fidèle à soi-même, l'auteur de *Prometeo* apparaît aujourd'hui, malgré les différences stylistiques et les orientations compositionnelles nouvelles au cours des trente dernières années, comme étant toujours à la recherche de Prometeo, ou tout simplement de soi-même, de sa vérité profonde devenant œuvres. Etranger depuis toujours au militantisme avant-gardiste fixé sur le progrès, à l'attitude héroïque cherchant le succès (ou le salut) par ses propres forces et exclusivement avec des moyens extérieurs, Nono reste toujours attaché aux valeurs spirituelles et à la perfection naturelle de l'être humain, au progrès infini réalisable par l'homme libéré de l'escalavage interne et devenu réellement responsable de son être. Au-delà des limitations idéologiques et des manipulations politiques faciles, Nono, communiste actif au cours des années 50-60, se trouve aujourd'hui proche des philosophes du «vehovstvo» farouchement critiqués par Lénine; proche des philosophes qui étaient convaincus que l'intelligentsia devait «s'améliorer non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur» et qu'elle ne pouvait le faire que «moyennant un acte spirituel héroïque (qui soit) libre, invisible, mais tout à fait réel»⁵⁰; ceux qui voyaient dans le mouvement de l'auto-contemplation, de la discipline sévère de l'individu et de son perfectionnement interne la condition nécessaire pour la libération de son énergie créatrice vivifiante.

Le «nouveau Nono» n'a aucunement changé d'idéologie, malgré les apparences. En vrai créateur, il n'a jamais été dogmatique. Pour lui, comme pour Berdiaev, «l'histoire n'est pas chronologie, mais expérience de la vie, expérience du bien et du mal, qui constitue la condition de la croissance de l'esprit. Il n'y a rien de plus dangereux que l'immobilité mortifiante des esprits et des cœurs, le conservatisme figé»⁵¹.

Toujours en accord avec les nécessités profondes de sa personnalité parfaitement intègre, Luigi Nono, qui n'a jamais été philosophe, le devient aujourd'hui plus que jamais. Philosophe dans le sens de Berdiaev, le penseur russe que Nono a découvert récemment et dont la pensée était déjà la sienne avant même qu'il ne le connaisse: «La philosophie – comme la musique de Nono – est une école d'amour pour la vérité, avant tout pour la vérité»⁵².

1. La dénomination «vehovstvo» provient du titre du recueil *Vebi (Jalons)* publié à Moscou en 1909 par Berdiaev, Boulgakov, Hershenson, Struve, Izgoev et Kistjakovski. Lénine a toujours employé le terme de «vehovstvo» pour désigner le libéralisme bourgeois contre-révolutionnaire.
2. L. Nono – «diario polacco» '58, *Luigi Nono | Texte, Studien zu seiner Musik*, Hrsg. J. Stenzl. Atlantis, Zürich, 1975, p. 123.
4. Cf. L. Hjelmlev – *Prolegomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris, 1968.
5. Cf. A.J. Greimas, J. Courtès – *Sémiotique | Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, Hachette Université, Paris, 1979, p. 352.
6. *Ibid.*, p. 348.
7. Cf. R. Court – «Langage verbal et langages esthétiques», in *Musique en jeu* N° 2, Seuil, Paris, 1971, p. 16.
8. S. Freud – «Das Interesse an der Psychoanalyse», in *Gesammelte Werke* VIII, S. 390.
9. Cf. J. Derrida – *Marges de la philosophie*, Ed. de Minuit, Paris, 1972, p. 18.
10. Cf. J. Derrida – «Freud et la scène de l'écriture», in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 312-313. Cf. aussi I. Stoianova – *Geste-texte-musique*, U.G.E., 10/18, Paris, 1978.
11. E. Benveniste – «Sémiologie de la langue», in *Semiotica* I, 1, Mouton, The Hague, p. 9.
12. Cf. A. Webern – *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Ed., Wien, 1960 S. 17.
13. Cf. K. Stockhausen – «Sprache und Musik II», in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Band 2, DuMont Schauberg, Köln, 1964, S. 157-166.
14. *Ibid.*, K. Stockhausen, S. 158. C'est moi qui souligne. – I.S.
15. Sur l'impossibilité de l'assujettissement des recherches musicologiques à la linguistique générale, Cf. I. Stoianova – *Geste-texte-musique*, U.G.E., 10/1 Paris, 1978.
16. Cf. S. Freud – «Über den Gegensinn der Urworte», VIII, S. 214; J. Derrida – «Freud et la scène de l'écriture», in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 326.
17. Cf. J. Derrida – «La parole soufflée», in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 266.
18. Cf. Ph. Sollers – *Logiques*, Seuil, Paris, 1968.
19. S. Mallarmé – «Variations sur un sujet», «Crise de vers», in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, p. 336.
20. K. Stockhausen – *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Band 2, S. 68.
21. Cf. L. Berio – «Poesia e musica – un'esperienza», in *Incontri musicali* N° 3, Suvini Zerboni, Milano, 1959, pp. 103, 102.; I. Stoianova – «...Parole...», in *L. Berio | Chemins en musique*, La Revue musicale 375-377, Richard-Massé, Paris, 1985, pp. 143-157.
22. P. Boulez – «Son et verbe», in *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1958, pp. 57-62.
23. *Ibid.*, p. 58.
24. Cf. L. Nono – «Text-Musik-Gesang», in *Luigi Nono | Texte, Studien zu seiner Musik*, S. 41-60.
25. De proximus (lat.) – proche.
26. A.J. Greimas, J. Courtès – *Sémiotique | Dictionnaire raisonné du langage*, t. 1, p. 300.
27. Dans ce qui suit je me réfère aux partitions: *La Victoire de Guernica* (1954), *Ars viva*, Mayence; *Liebeslied* (1954), Schott, Mayence; *Il canto sospeso* (1955-56), *Ars viva*; *La terra e la compagna* (1957), *Ars viva*; *Cori di Didone* (1958), *Ars viva*; *Sarà dolce tacere* (1960), *Ars viva*; «*Ha venido*», *Canciones para Silvia* (1960) *Ars viva*; *Canciones a Guiomar* (1962-63), *Ars viva*. Je tiens à remercier M. Klaus Schöll et les éditions Schott à Mayence de leur collaboration.
28. Le déphasage dans le temps correspond aux entrées successives dans le temps des lignes mélodiques données dans les différents étages de la texture polyphonique. La permutableté à la verticale des voix (le ténor devient soprano, par ex.) est le principe même des contrepoints complexes: doubles, triples ou quadruples.
29. Dans le même ordre d'idées, Boulez affirmait: «Un bon poème a ses sonorités propres lorsqu'on le récite; il est inutile d'essayer de concurrencer sur ce terrain un moyen d'une parfaite adéquation. Cf. P. Boulez – «Son et verbe», in *Relevés d'apprenti*, p. 59. Ce n'est pas du tout l'optique de H.W. Henze: une œuvre comme *El Cimarrón* (1969-70) vise la fusion maximale de signification textuelle, sonorité vocale-instrumentale et expression gestuelle dans une fusion signifiante «impure». – Cf. I. Stoianova – *Stratégie narrative nel Cimarrón*, in *Autori vari – Henze*, a cura di E. Restagno, EDT/Musica, Turin, 1986, p. 270-293.
30. L. Nono – «Texte-Musik-Gesang», in *L. Nono/Texte*, S. 59.
31. *Ibid.*, S. 60.
32. Cf. M. Bakhtine – *Problemy poetiki Dostoevskogo (Problèmes de la poétique de Dostoïevski)*, Moscou, 1963 et *Tvorčestvo Rabelais (l'œuvre de Rabelais)*, Moscou, 1965.
33. Cf. J. Kristeva – *Sémiotikè | Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969: «Le signifié poétique renvoie à des signifiés poétiques autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée ainsi, autour du signifié poétique un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appelons cet espace intertextuel. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble». (p. 255).
34. *Ibid.*, p. 255.
35. Le poème «Terra rossa nerra» a été écrit par Pavese le 27.10.1945; «Tu sei come una terra» – le 29.10. Le troisième poème utilisé par Nono dans la deuxième partie de son œuvre – «Tu non sai le colline» – date du 9.11.1945. Les trois textes choisis font partie d'un recueil de neuf poèmes, publiées d'abord sous le titre *La terra e la morte* et repris plus tard dans *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Turin, 1951).
36. L. Nono – «Text-Musik-Gesang», S. 48.
37. Les mots soulignés sont les mots communs permettant les débrayages/embrayages et les relations à distance dans la mise en espace musical des deux textes. Les pages indiquées à la fin des vers indiquent les pages de la partition où ces vers sont mis en musique.
38. L. Nono – «Text-Musik-Gesang», S. 48.
39. *Ibid.*, S. 60.

40. «Le texte musical étant ainsi structuré par rapport au texte poétique, surgit l'obstacle de son intelligibilité. Demandons-le sans détour: est-ce que le fait de «ne rien comprendre», à supposer que l'interprétation soit parfaite, est un signe absolu, inconditionnel que l'œuvre n'est pas bonne? Il semble, au rebours de cette opinion généralement admise, que l'on puisse agir sur l'intelligibilité d'un texte «centre ou absence» de la musique. Si vous voulez «comprendre» le texte, alors lisez-le! ou qu'on vous le parle: il n'y aura pas de meilleure solution. Le travail plus subtil que l'on vous propose à présent implique une connaissance déjà acquise du poème.» – P. Boulez – «Son et verbe», in *Relevés d'apprenti*, p. 60.
41. L. Nono – «Text-Musik-Gesang», S. 60.
42. L. Nono – *Fragmente – Stille, An Diotima*, partition Ricordi, Milan, 1981, préface du compositeur.
43. Cf. G. Deleuze – les commentaires de Bergson dans *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983 et *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985. – Cf. «Les cristaux du temps» in *L'image-temps*, p. 92-128.
44. L. Nono – Texte sur ... *Sofferte onde serene...*, in Programme de l'IRCAM, Immatériaux I, mars 1985.
45. L. Nono – Texte sur *Guai ai gelidi mostri*, in Programme de l'IRCAM, Immatériaux 1, mars 1985.
46. K. Stockhausen – «Sprache und Musik», in *Darmstädter Beiträge* N. 1, Schott, Mayence, 1958, S. 66; repris in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, DuMont Schauberg, Cologne, 1964, S. 158.
47. L. Nono – «Text-Musik-Gesang», S. 60.
48. L. Nono – *Ibid.*, S. 60.
49. *Ibid.*, S. 60.
50. S. Boulgakov – «Geroizm i podvizičestvo», in *Vebi*, Moscou, 1909, Posev, Francfort, 1967, p. 48.
51. S. Boulgakov – *Ibid.*, p. 24.
52. N. Berdiaev – «Filosofskaja istina i intelligentskaja pravda», in *Vebi*, p. 8.

Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des éditions B. Schott's Söhne, Mayence.

LE NOUVEAU LUIGI NONO

Dans la deuxième moitié des années soixante-dix, Nono, avec le côté inconditionnel qui lui est propre, a lui-même changé de cap, faisant ainsi apparaître ses œuvres précédentes sous un jour nouveau, de sorte qu'il n'a pas fallu attendre le chiffre rond de son sixantième anniversaire (le 29 janvier 1984) et que tour d'horizon et rétrospective devenaient inévitables, même sans la grâce du système décimal. Des œuvres comme *Con Luigi Dallapiccola* (1979), le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979-80) ou le deuxième journal polonais *Quando stanno morendo* (1982) dépassèrent même les attentes de ceux qui n'enfermaient pas Nono dans des clichés bien arrêtés comme celui du « compositeur engagé ». Connaisseurs et amis ont tout d'abord été perplexes face à un Luigi Nono changé aussi bien sur les plans humain que compositionnel, jugeant certaines idées d'autrefois désuètes et exigeant absolument de « mettre l'imagination autant que possible en avant ». En 1981, dans un entretien précédant la première de *Das atmende Klarsein*, Renato Garavaglio demanda à Nono: « Si je comprends bien, tu t'es senti jusqu'à présent comme emprisonné dans une cage idéologique, et tu veux maintenant essayer de donner de toi une autre image, peut-être nouvelle. C'est donc comme si tu étais mécontent de tout ce que les autres avaient dit de Luigi Nono? » Il reçut la réponse suivante: « Exactement. Mais ce n'est pas qu'avant je me sois caché ou que j'aie donné de moi une image fautive, non, ce que j'entends par là, c'est une réflexion critique sur mon passé en tant que compositeur (que je ne refuse évidemment pas) et avant tout sur le passé qui a souvent été superficiellement codifié et schématisé – aussi bien dans l'approbation que dans le refus »¹.

Avant même son sixantième anniversaire, on commençait donc à s'interroger vivement sur « le nouveau chemin de Nono ». Dans le numéro sur Nono des *Musik-Konzepte*², les textes de Luigi Pestalozza, Hubert Stuppner et Heinz-Klaus Metzger apportaient des réponses tout à fait contradictoires. Les premières réponses, ou peut-être mieux, les premiers témoignages d'une perplexité qui persiste jusqu'à aujourd'hui, faisant de l'écoute des œuvres de Luigi Nono un voyage plein de découvertes, même si l'on semble connaître ses œuvres depuis longtemps déjà.

Quelque chose s'est passé – mais, quant aux raisons, on ne peut que faire des conjectures plus ou moins avisées. Naturellement, on sait que l'amitié avec le philosophe Massimo Cacciari a considérablement élargi le champ de vision de Nono; c'est probablement par lui que Wittgenstein et Hölderlin, Musil et Hofmannsthal, la Vienne de la modernité (et pas seulement de la modernité musicale), sont devenus des thèmes centraux. Mais l'explication ne suffit quand même pas. Il faut que le regard se tourne aussi en arrière à partir des dernières œuvres, celles du passé apparaissant désormais, elles aussi, sous un jour nouveau. On commence à se demander si Nono a rompu avec son passé, s'il est même un apostat, ou si ce qui apparaît avec une différence et une nouveauté aussi provocatrices n'a pas déjà été là, caché depuis longtemps.

Un regard rétrospectif sur sa biographie nous fait prendre conscience que nous ne connaissons pas du tout la vie de Nono: ce sur quoi les biographes aiment d'ordinaire à s'étendre avec plaisir est apparemment tout à fait secondaire dans son œuvre. On peut néanmoins repérer certaines césures

marquantes, à condition de relativiser suffisamment ces coupures ou ces tournants: il faudrait, dans tous les cas, examiner à fond l'importance de ces moments décisifs. Le point de départ en est clair: la rencontre avec Bruno Maderna et son enseignement, puis celle avec Hermann Scherchen, dont on ne peut guère surestimer l'importance (de même qu'il pourrait être judicieux d'envisager, ne serait-ce que sous forme d'interrogation, une école Scherchen). A cela s'ajoute une période allant jusqu'au premier opéra, *Intolleranza 1960*, pendant laquelle les séjours répétés à Darmstadt, les liens étroits avec l'Institution de la Nouvelle Musique en Allemagne apparaissent tout aussi constants que les évolutions politiques, esthétiques et musico-techniques au sens étroit du terme, manifestées dans chacune des compositions nouvelles. Il y a le grand succès de la création de *Il canto sospeso*, le 24 octobre 1956, sous la direction de Hermann Scherchen à Cologne, puis, le 13 avril 1961, la première mise en scène, agitée – avec des boules puantes de provenance fasciste – de *Intolleranza 1960* à la Biennale de Venise sous la direction de Bruno Maderna. Ces évolutions continues sont elles-mêmes fondées sur des points de départ clairs: Dallapiccola, Webern, mais surtout Schoenberg et – moins manifestement – Varèse, le refus polémique de tout néoclassicisme, la thématique de la résistance³, qui s'exprime à travers les textes de García Lorca, Cesare Pavese et les lettres de résistants condamnés à mort, cette thématique étant étroitement liée à l'interrogation sur une nouvelle forme de société dans l'Italie et l'Europe post-fascistes.

Si le *Canto sospeso* était une première synthèse, l'opéra *Intolleranza 1960* représentait, cinq ans plus tard, une première césure. Avec et après cet opéra, commence le travail au studio électronique (le Studio di fonologia à Milan, fondé par Berio et Maderna, avec le technicien Marino Zuccheri). Après l'opéra, les œuvres reçoivent aussi un visage aux contours plus marqués sur le plan du contenu: leur prise de position est désormais tout à fait concrète, directe, souvent agressive et provocante. Des compositions comme *La fabbrica illuminata* (1964), *A floresta é jovem e cheia de vida* (Biennale de Venise 1966), le *Musica-Manifesto* de 1968/69 ou *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971) tendent à sortir hors des salles de concert pour envahir les rues. Les œuvres d'autrefois étaient destinées à la salle de concert, même si les normes d'une musique « pure », « absolue », propres à la conception allemande, n'ont jamais été valables pour elles. Entre le premier opéra et le deuxième – *Al gran sole carico d'amore*, mis en scène pour la première fois en 1975 à Milan –, la musique de Nono continue d'être incontestablement de la « nouvelle musique », elle fait certes partie de l'avant-garde musicale, mais son élément moteur se situe ailleurs. Comme le faisait remarquer très justement Luigi Pestalozza, ces œuvres aspirent carrément à la révolution.

Al gran sole carico d'amore est, à l'instar d'*Intolleranza 1960*, une sorte de résumé de cette deuxième période, et cela même au sens littéral, comme le montrent les autocitations extrêmement nombreuses dans la deuxième partie de l'opéra. Avec la pièce pour piano et bande... *sofferte onde serene...*, écrite pour Maurizio Pollini, on s'éloigne de cette période même si une citation, tirée de l'opéra, et réapparaissant sans cesse laisse croire à un lien encore étroit avec lui. Avec la pièce pour percussion *Con Luigi Dallapiccola*, et tout particulièrement avec le quatuor à cordes, la transition vers cette nouvelle période est définitivement achevée.

Seulement, cette articulation en périodes du point de vue de l'histoire de la musique n'aboutit qu'à une sorte de comptabilité. Celui qui s'est penché sur la musique de Nono l'aura déjà expérimenté: une approche qui ne tient compte que des œuvres, qui ne juge le compositeur et ne classe son œuvre entière qu'à partir de celles-ci, ne va pas assez loin, même pas à l'égard de ces œuvres individuelles.

Les toutes premières compositions de Nono, déjà, ne sont pas simplement nées au sein de contextes déterminés, mais elles en sont issues par réaction directe. Ce qui est généralement qualifié d'« extra-musical » a depuis toujours été un facteur intra-musical dans la musique de Nono. Non seulement sous forme de textes mis en musique, mais aussi dans le processus compositionnel: les struc-

tures du contenu interviennent jusque dans l'organisation du matériau musical et en déterminent la facture. Lorsqu'on parle de la technique compositionnelle de Nono, il est nécessaire de tenir compte des contenus⁴. Il y est question de l'actualité, de l'histoire, on s'y interroge sur la pensée et l'attitude à adopter aujourd'hui. L'enjeu central de la culture italienne de l'après-guerre, qu'il s'agisse de littérature, de cinéma ou de musique, se trouve ici⁵: contentons-nous simplement de signaler comme témoignages d'une rencontre créatrice avec l'histoire musicale, les transcriptions de musique ancienne de Josquin à Schubert faites par Bruno Maderna. L'histoire est présente mais pas chez tout le monde. «On ne refuse pas seulement toute intégration dans l'histoire, mais on refuse immédiatement l'histoire même avec son processus évolutif et constructif. [...] On ne refuse pas seulement l'histoire et ses forces formatrices, mais on va même jusqu'à y voir des entraves à une soi-disant "liberté spontanée" de l'activité humaine»⁶. Ces paroles souvent citées se trouvent au début de l'exposé prononcé par Nono en 1959 à Darmstadt sous le titre de «Histoire et présent dans la musique d'aujourd'hui». Cette conscience toujours active de l'histoire fait partie des continuités essentielles dans le travail et la pensée de Nono, et cela au-delà de toutes les césures et les nouvelles orientations, le rapport à l'ancien, à Josquin par exemple, semble devenu encore plus intense ces dernières années.

Ecrire sur Luigi Nono et sa musique est devenu plus difficile. A ce propos, voici un souvenir personnel. Lors de sa création, je traduisais en allemand le texte du deuxième opéra, *Al Gran sole*, je cherchais inévitablement à me faire une idée sonore de l'œuvre: où fera-t-on intervenir les soprani aigus, les blocs sonores massifs, où assistera-t-on à des explosions de percussions, aux passages transparents du chœur? Ainsi est née, de concert avec les indications sur la distribution contenues dans le texte, une partition imaginaire qui, tout en étant assez sommaire, correspondait néanmoins, dans les grandes lignes, à la musique que l'on pouvait entendre plus tard. Déjà dans la pièce pour piano... *sofferte onde serene...*, une telle prévision est tout à fait incertaine, et les textes utilisés dans les dernières œuvres empêchent de telles conjectures détaillées. Mais à peine croyait-on avoir retrouvé une certitude que les *Guai ai gelidi mostri* anéantirent en octobre 1983 une telle assurance: le «nouveau Nono» ne pouvait déjà plus être réduit à une musique silencieuse, la plupart du temps à la limite de l'audible. Dans les *Guai*, il y a effectivement des sons qui vous percent douloureusement les oreilles. Ce qui reste, c'est l'écoute, une écoute tendue, prête à s'exposer sans défense, à s'engager dans un voyage. A ce propos, Nono disait dans une conférence à Genève en 1983: «Au lieu d'écouter le silence, au lieu d'écouter les autres, on espère écouter encore une fois soi-même. C'est une répétition qui devient académique, conservatrice, réactionnaire. C'est un mur contre les pensées, contre ce qu'il n'est pas possible, aujourd'hui encore, d'expliquer. C'est le fait d'une mentalité systématique, basée sur les a priori (intérieurs ou extérieurs, sociaux ou esthétiques). On aime le confort, la répétition, les mythes; on aime écouter toujours la même chose, avec ces petites différences qui permettent de démontrer son intelligence.

Ecouter la musique.

C'est très difficile.

Je crois, aujourd'hui, que c'est un phénomène rare.

On écoute des choses littéraires, on écoute ce qui a été écrit, on écoute soi-même dans une projection...»⁷

Presque dix ans après la création de la deuxième «azione scenica» *Al gran sole carico d'amore*, au Teatro lirico de Milan, le 4 avril 1975, fut représenté à l'église sécularisée de San Lorenzo à Venise (dans le cadre de la Biennale de musique), le 29 septembre 1984, une première version de *Prometeo*. A l'origine, ce *Prometeo* était aussi conçu comme une «azione scenica», même si aujourd'hui il n'en reste plus guère de traces. Le «dramma per musica» multimédia est devenu un «dramma in musica» non scénique, une pièce dont l'«action» a lieu entièrement et exclusivement dans la musique et à laquelle l'ami de Nono, Massimo Cacciari, compilateur du texte, a donné le sous-titre «tragédie de l'écoute», formule qui ne manque pas de pathétisme. L'œuvre, retravaillée pour les représentations de Milan en automne 1985, ne peut être considérée comme achevée. Or l'idée d'un «work in pro-

gress» est tout à fait nouvelle dans l'œuvre de Nono. C'est l'inachevé, ce qui est ouvert sur l'avenir, l'incertain, qui revêt aujourd'hui pour Nono une importance décisive. Ce n'est pas un hasard si le fragment «Das weissst aber du nicht» (cela, tu ne le sais pas) de Friedrich Hölderlin a été inscrit dans pas moins de cinq passages de la partition du quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima*.

Il est frappant de constater que, depuis 1979, Nono compose chaque année une à deux œuvres d'une durée pour lui inhabituelle. Il est également frappant que, s'il n'y avait guère dans l'œuvre de Nono des compositions pour musique de chambre (mis à part *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951), dans sa dernière période, il a écrit une pièce pour piano, un quatuor à cordes et dans plusieurs œuvres, des parties étendues pour instruments solo, notamment pour flûte (que l'on pense aux grands soli pour flûte dans *Das atemde Klarsein* et dans *Io*). Même dans le monumental *Prometeo*, les parties de musique de chambre, avec un petit nombre de voix chantées et d'instruments, dominent clairement par rapport aux parties orchestrales. La dernière pièce pour orchestre de 1984/85 est davantage écrite comme une musique de chambre très douce, utilisant des combinaisons instrumentales sans cesse changeantes que comme musique d'orchestre (par exemple *Per Bastiana*).

Das atemde Klarsein marque également le début de la collaboration de Nono avec le studio d'expérimentation de la Fondation Heinrich-Strobel à Freiburg i. Br. Les bandes magnétiques produites au studio milanais de la RAI (la dernière «...sofferte onde serene...») sont désormais remplacées par la live electronics. Cela signifie concrètement: l'amplification, la transformation et la distribution du son dans l'espace pendant l'exécution et, surtout, un travail expérimental avec des musiciens individuels qui ont toujours participé aux œuvres nouvellement produites. Parmi eux, citons notamment le flûtiste Roberto Fabriciani, le clarinetiste Ciro Scarponi et Giancarlo Schiaffini (instruments de cuivre).

Enfin, si les pièces pour piano et pour percussion ne dépassent pas le cadre habituel, depuis le quatuor à cordes, les œuvres sont devenues de plus en plus longues (entre 40 et 60 minutes sans interruption).

Ce sont naturellement des faits connus, qui se sont une fois de plus cristallisés en une image sur le point de se figer, celle du «nouveau Nono». La musique de Nono ne s'est pas seulement transformée en profondeur, elle est devenue imprévisible. Il n'y a apparemment, comme dit Brecht, «plus rien à quoi se raccrocher». Que l'on ait parlé d'une orientation radicalement nouvelle ou diagnostiquée une crise profonde – dans tous les cas, il y a de la perplexité en jeu.

Que Nono puisse apparaître maintenant, selon l'avis de Stuppner, comme un «Narcisse», comme quelqu'un qui «se replie sur soi en cultivant paisiblement sa solitude», léchant en quelque sorte ses blessures, c'est à la fois manifeste (ou du moins facile à concevoir) et tout à fait inacceptable. «S'agit-il ici d'une fuite hors du monde par résignation, telle qu'elle sévit ces dernières années parmi les compositeurs? Ou est-ce le symptôme d'un fléchissement idéologique de la gauche italienne prise en tenaille entre Wojtyla et l'Internationale socialiste, ce retrait idéologique-politique allant de pair avec une régression esthétique?» On ne pouvait poser la question plus clairement et plus directement que ne l'a fait Max Nyffeler⁸.

Rétrospectivement, tout semble clair: de manière conséquente et sans compromis, Nono a littéralement fait éclater les certitudes. Cela ne signifie pas que les œuvres précédentes doivent être rejetées ou retirées, qu'elles sont dépassées. Au contraire: l'expérience des œuvres récentes fait apparaître celles des années cinquante sous un jour nouveau, elle en fait ressortir plus distinctement des qualités jusque-là cachées. En ce sens, le discours sur la crise de Nono est indiqué: après chaque mise en question radicale, ce qui était familier apparaît dans une nouvelle constellation, ce qui était autrefois au premier plan et semblait particulièrement important ne joue désormais plus qu'un rôle secondaire. En revanche, ce qui était plus ou moins périphérique peut maintenant occuper le premier plan ou le plan intermédiaire.

Cette «réorientation» liée à la remise en question radicale opérée après *Al gran sole* et la pièce

pour piano ne sont guère comparables avec les tournants constatés autrefois chez Nono. La question inquiète de savoir si le Nono radical est devenu désormais un musicien de l'introversion empêche de voir non seulement la radicalité avec laquelle Nono se met en question, mais aussi que introversion n'est pas nécessairement synonyme de retrait et de régression. L'univers de ce qui n'est pas assuré, du possible, de la multiplicité, de l'ouverture est venu remplacer les convictions défendues avec insistance, le oui et le non clairement tranchés. De nouveaux noms jouent tout à coup un rôle central; Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Franz Rosenzweig, et même Martin Heidegger. Au centre, il n'y a plus seulement un but (sous la forme d'une œuvre par exemple), mais le chemin qui y conduit, la recherche d'un chemin, une ouverture optimale, bref, une pensée libérée.

Dans quelle mesure une telle pensée est subversive, Philippe Albèra l'a formulé avec concision dans sa présentation de la conférence faite par Nono le 17 mars 1983 à Genève. «Nous en [de la conférence] donnons ici l'essentiel, dans sa forme abrupte, provocatrice, qui ne veut se satisfaire d'aucune complaisance, d'aucune facilité, ni de la moindre séduction. On y lira l'instant d'une pensée en liberté, d'une pensée écartant toute logique «à système» (dont les ravages philosophiques, politiques, esthétiques, sont plus qu'à tout autre sensibles au communiste Nono), qui cherche, à partir d'un doute fondamental, ce qui va au-delà de ses propres acquis. Luigi Nono ne fait ici aucune séparation entre l'expérience musicale et l'expérience politique: son travail aujourd'hui entend mettre en crise les idéologies usées, les systèmes figés, les mentalités fixées sur leur vérité, et inciter à l'ouverture, à l'expérience de l'instant, à ce que Cacciari signe par cette phrase: «Réussir à parcourir tous les chemins sachant qu'il n'y aura pas de «sortie», sans nostalgie, sans consolation – mais TOUS les chemins...»⁹. Nono n'est pas isolé en Italie: il existe des parallèles frappants avec la philosophie italienne actuelle (ou avec la littérature), avec la conception d'un «pensiero debole» (une «pensée faible»)⁹. La seule vérité tangible est une vérité fragmentaire, partielle: refus radical de toute forme d'approche globale, totalisante, ou systématisante, remplacée par une approche qui part du détail. A ce propos, Cacciari s'exprime de la manière suivante: «Si un penseur comme Leibniz a tant d'importance aujourd'hui, c'est que sa notion de petites perceptions inconscientes nous amène à mettre en question l'image du sujet unique. Nous devons apprendre à vivre avec la pluralité des temps, des espaces, avec des multiplicités, des différences. La philosophie devient l'un des modes possibles du penser. On ne se met pas à table en disant «je vais écrire de la philosophie», on le sait après. Toutes les déclarations de la politique classique – ouvrez les journaux tous les jours – ne font que répéter les schémas obsolètes qui empruntent au modèle de l'action, de l'application et du résultat. Ces projets supposent, en dernier recours, des idées claires, un sens de l'histoire, une flèche du temps. Or, tout ce dispositif écrase les différences au nom d'un «nous» qui serait censé avoir les mêmes effets pour tous. Le défi actuel tente de réfléchir en tenant compte de l'art et de la science d'aujourd'hui qui – depuis belle lurette – ne s'organisent plus autour des catégories classiques»¹⁰.

L'expression verbale d'une telle pensée n'est qu'un aspect de la chose. En effet, la pensée de Nono est (et a toujours été) en premier lieu une pensée musicale, une pensée avec des sons¹¹. Les transformations (électroniques) du son, la variation du détail sonore ont toujours eu une fonction symbolique dans cette pensée musicale. La découverte, le besoin de transgresser les données actuelles, y compris les institutions musicales pétrifiées, doivent avoir lieu aussi et précisément dans la musique elle-même. C'est ainsi que l'entreprise de *Prometeo* annonce de façon conséquente une «nouvelle écoute». L'oreille de l'auditeur devient un bateau prêt à partir vers des horizons inconnus, vers des expériences n'allant justement pas confirmer ce qui depuis longtemps est familier et assuré. Elle est questionnement et mise en question. Cela signifie aussi qu'il faut entrer dans la musique elle-même. Il ne suffit pas d'en rester aux propos de Nono: ils ne constituent que l'enveloppe du tout, mais non pas l'essentiel (de manière analogue, je pense que ses propos d'autrefois n'étaient eux aussi que l'enveloppe des œuvres).

Beispiel 1

Exemple 1

Les quelques accords du début du quatuor nous permettent déjà de dégager des éléments essentiels qui vont déterminer l'œuvre entière: afin d'obtenir des phénomènes sonores toujours nouveaux, Nono emploie un nombre de modes de jeu pour les instruments à cordes encore jamais vu jusqu'à présent dans ses compositions. Le résultat sonore change de note en note, voire à l'intérieur d'une même note. Ce qui naît du jeu d'ensemble, c'est une bande sonore souvent décomposée en un «éventail» de deux ou trois notes, une sorte de «monodie» dont la continuité est toutefois sans cesse interrompue par des silences de différentes durées et qui est souvent coupée de points d'orgue brefs, relativement longs ou extrêmement longs. Si de tels éléments contribuent à donner l'impression d'un discours fragmentaire, librement entrelacé ou découpé en flots sonores, il existe en même temps, à d'autres niveaux, des continuités unifiantes: par exemple, des notes communes identiques reliant des sonorités différentes (la du troisième temps, sol # du quatrième/cinquième temps). Au triton mib/la correspond sol #/ré, et les notes utilisées dans cette brève section sont même basées sur une échelle symétrique disposée autour de fa:

réb – ré – mib – fa – sol – sol # – la

L'essentiel se passe au niveau de la microstructure, dans les différences infimes entre les sons. C'est pourquoi une telle musique exige une écoute attentive qui en explore la «monodie» sans cesse changeante.

Dans la préface à la partition, le compositeur a, lui aussi, qualifié cette musique de «chant».

L'exemple 2 montre les sept premières mesures de *Das atemde Klarsein*¹². Il est évident que le médium du chœur ne permet pas des différenciations dans les modes de jeu comparables à celles des instruments à cordes. Cependant, la «monodie», avec son «éventail de sons» que l'on pouvait distinguer dans les premières mesures du quatuor à cordes, se retrouve également ici.

Unisson, quarte et quinte sont les seuls accords employés: la «monodie» est «orchestrée» par les voix chantées.

Comparée au quatuor, la dynamique est ici beaucoup plus atténuée (entre *ppp* et *p*). Ce qui est

Just. 30

S. NACH SPA-TE-M GE---I TTE-R E
pp ppp p ppp

C. NACH SPA-TE-M WI---TTE---
pp ppp p ppp

T. NACH
pp ppp

S. DA S D A
pp ppp ppp < pp > ppp

C. DA S D A
pp ppp ppp < pp > ppp

T. AS D A
pp ppp ppp < pp > ppp

B. A TME
pp ppp

S. KLAR-SE-I N
pp ppp

C. NDE KLAR-SE-I N
pp ppp

T. NDE KLAR-SEI N
pp ppp

B. NDE KLAR-SEI N
pp ppp

frappant, non seulement à cet endroit mais aussi dans toutes les parties de chœur de cette œuvre, ce sont les nombreux points d'orgue où la musique s'arrête comme dans ces premières mesures entre deux et cinq secondes (au cours de la pièce on trouve encore un grand nombre de points d'orgue d'une durée de 11, 13, 15 et 17 secondes).

«Clarté», «pureté», «transparence», voilà les qualificatifs qui s'imposent en écoutant la pièce pour la première fois ou en lisant la partition. Ce sont aussi les termes apparus dans les critiques. En même temps on a l'impression d'une extrême réduction et – avant – d'une concentration née de la suppression conséquente de tout ce qui est «secondaire». Une telle musique de chœur est dans une très large mesure un art du temps et du son: elle s'accorde beaucoup de temps, elle accorde du temps à l'auditeur pour entrer en elle, et par le changement continuuel entre mouvement et silence, elle crée un temps musical qui s'oppose au temps réel mesuré. D'autre part, chaque son est important, par sa composition interne, par ses transformations, par les combinaisons en des relations d'intervalles simples. Le petit nombre d'«intervalles de base» employés ici montre que la hiérarchie usuelle des paramètres a été renversée.

Dans toutes les œuvres écrites après le quatuor à cordes (1979/80), Nono utilise la live electronics du studio d'expérimentation de la Fondation Heinrich-Strobel du SWF à Freiburg i. Br. La live electronics du studio de Freiburg intervient sur les sons joués ou chantés en temps réel, c'est-à-dire au moment où ils sont produits, et cela de trois manières différentes: par transformation, sélection et régulation du son. A cet effet, on emploie en premier lieu les appareils suivants: le *harmonizer*, qui permet la transposition d'un son, et la reproduction d'une suite de sons à l'envers. Nono utilise des micro-intervalles. Les sons ainsi transformés peuvent être joués simultanément avec les «sons originaux».

Le *vocoder*, qui permet de filtrer un son, produit alors une nouvelle série d'harmoniques. Ce son filtré peut être mixé avec le son non filtré ou joué séparément à travers le haut-parleur.

Le *gate*, qui permet à un producteur de son (par exemple, une flûte) de diriger un autre producteur de son (par exemple, une clarinette). Cette amplification à tension contrôlée fait entre autres que le micro du clarinettiste s'ouvre ou se ferme davantage, suivant l'intensité du son de la flûte. Le micro devient instrument.

Le *halaphone*, enfin, qui est le premier appareil universel pour la régulation spatiale du son, permet, par exemple, de faire circuler le son autour des auditeurs, ou selon un mouvement diagonal punctiforme au-dessus d'eux. Ainsi, la production sonore n'est plus liée à la position de l'interprète, et le mouvement du son dans l'espace devient partie intégrante de la composition. A l'aide d'*appareils de retardement* il est possible d'obtenir un effet de canon et de reproduire les sons avec un retard variable allant jusqu'à 12 secondes par rapport au moment de leur production réelle. A partir de là, il est évidemment toujours possible de continuer à les transformer.

Tous ces procédés permettent donc une différenciation exceptionnelle et une combinatoire tout à fait nouvelle. Ce qui est propre aux procédés de live electronics rejoint les qualités décrites dans les œuvres récentes sans électronique, comme le quatuor à cordes.

Dans *Guai ai gelidi mostri* et *Quando stanno morendo*, Nono n'a mis le texte parfois que partiellement en musique, et ce ne sont souvent que des mots ou des syllabes isolées, chantées simultanément, de sorte que tout en étant écrits dans la partition ils ne peuvent pas ou à peine être compris. Dans ses œuvres des années cinquante déjà, mais aussi dans le quatuor à cordes ou dans *Prometeo*, il y a des parties où – comme Franz Liszt l'avait fait dans le poème symphonique *Die Ideale* de 1857 – Nono a inscrit le texte dans la partition sans toutefois le faire ni chanter ni réciter.

Guai ai gelidi mostri est basé sur un montage de textes réalisé par Massimo Cacciari. Des vers de Lucrèce, Ezra Pound, Friedrich Nietzsche, Rosenzweig et Benn sont réunis en un tout de quatre parties au milieu duquel se trouve «il più freddo di tutti i gelidi mostri» [le plus froid de tous les monstres glaciaux]: «Stato si chiama», l'idole «Essere-Stato». Contre cet «Essere-Stato» est fait appel au nom de ce qui est ouvert: «Suona profonda l'Aperto», lit-on selon l'expression de Gott-

fried Benn. C'est le «canto persuaso» qui conduit à un *temps nouveau*, un temps sans peur.

Dans ce montage de textes, il n'y a que des fragments qui sont chantés et la troisième partie du montage de Cacciari n'apparaît pas du tout dans la musique. Il en va de même des quatre peintures d'Emilio Vedova, un ami de Nono, qui sont mises en rapport avec les quatre parties du montage. Ces peintures ne doivent pas être «illustrées» musicalement, mais elles parlent, à travers leur langage, de la même chose: «Emilio Vedova et son cycle sur le carnaval de Venise: d'autres figures, une autre matière, d'autres couleurs, d'autres oreilles, les siennes! Plus grandes ouvertes, pour capter, qu'une station radar, plus sensibles qu'un ordinateur pour se «charger» et «se décharger par le travail»¹³.

Cependant, ce que «signifient» les peintures de Vedova, ce que suggère le texte, constitue précisément aussi pour la musique le point central. L'œuvre elle-même est un «canto persuaso» orienté vers le changement. C'est ce que Nono, dans un texte pour son ami Helmut Lachenmann (1983), a formulé de la manière suivante:

«ALORS
SONT
POSSIBLES

beaucoup plus de possibilités différentes et autres,
à cueillir précisément dans ce qui, jusqu'à présent, était impossible
beaucoup plus d'audibilités différentes et autres
à percevoir précisément dans ce qui jusqu'à présent était inaudible
beaucoup plus de lumières différentes et autres
à lire précisément dans ce qui, jusqu'à présent, était invisible
dans ce qui jusqu'à présent était indicible»¹⁴.

Guai ai gelidi mostri est composée de trois parties qui se suivent sans interruptions. Leur durée est respectivement de 18, 5 et 6 minutes. La fin de la première ainsi que de la deuxième partie est constitué par des passages sifflants extrêmement forts qui rompent, comme des cris de douleur, le continuum des sons le plus souvent à peine audibles, se mouvant sans cesse à l'intérieur d'eux-mêmes. Le continuum sonore de cette œuvre est formé de trois groupes: à la base il y a un trio à cordes à registre grave (alto, violoncelle, contrebasse) dont la bande sonore, toujours à la limite de l'audible, change lentement mais de façon continue. Les trois instrumentistes à vent, avec leur six instruments, changent en revanche continuellement aussi bien sur le plan des combinaisons instrumentales que sur celui de la production de sons très différents transformés par la live electronics. Le troisième groupe enfin, à savoir les deux voix d'alto au registre grave de bout en bout, n'apparaissent pas comme des «solistes», mais sont au contraire complètement intégrées dans les sons instrumentaux. Elles semblent en quelque sorte émerger brièvement avec des fragments de textes du son instrumental pour y disparaître ensuite à nouveau.

Si *Guai ai gelidi mostri* est, en fait, une œuvre instrumentale avec voix chantées, dans *Quando morendo* le rapport est inversé: sur les trois parties d'une durée respective de 15, 9, 14 minutes, seule celle du milieu est dominée par les deux instruments (une flûte basse et un violoncelliste avec trois instruments accordés différemment), alors que les parties I et III sont dominées par les voix chantées.

Les textes, choisis de nouveau par Massimo Cacciari, sont essentiellement déterminés par le fait que l'œuvre était conçue pour un concert dans le cadre de l'Automne de Varsovie. Voici ce que Nono a écrit à ce propos dans le programme édité pour la création vénitienne en 1982: «En octobre 1981, la direction du Festival de musique de Varsovie m'invite à composer un *Diario Polacco* pour l'édition qui aurait dû se dérouler cette année. Puis vint le 13 décembre. Je n'ai plus eu de nouvelles des amis qui m'avaient invité. La direction a été dissoute, le Festival n'a pas eu lieu. Ma volonté d'écrire ce *Diario* a été encore plus grande.

Je le dédie aux amis et camarades polonais qui, en exil, dans la clandestinité, en prison, au travail, *résistent* – qui espèrent tout en étant désespérés, qui croient tout en étant incrédules»¹⁵.

Chacune des trois parties est à son tour tripartite. A cette tripartition correspondent dans les parties principales I et III trois textes de différents poètes de l'Europe de l'Est. Dans cette œuvre aussi, Nono emploie les textes choisis de manière fragmentaire, leur mise en musique est souvent faite de sorte qu'ils ne peuvent être compris que partiellement avec une exception significative toutefois: dans la première section de la partie II, l'alto dit le texte *Mosca – chi sei?* de Khlebnikov une première fois intégralement et de manière tout à fait intelligible, puis dans la deuxième section le texte est repris de façon fragmentaire, mais plus distinctement encore, avec, simultanément, l'inversion de la récitation reproduite électroniquement avec un retard d'une seconde. Dans la troisième section enfin, le poème est récité encore une fois entièrement, mais il est progressivement écrasé par les sons des instruments, qui deviennent de plus en plus forts. Tout au long de cette partie, les sons des instruments sont transposés de façon continue jusqu'à une octave inférieure et doublés en plus par les sons reproduits avec deux à cinq secondes de retard. La musique se «crispe» pour ainsi dire, il se produit un «cercle vicieux», comme le fit remarquer très justement Peter Sonderegger dans une étude analytique¹⁶.

Les parties I et III forment des contrastes extrêmes par rapport à cette partie médiane. La partie I pour voix chantée est presque entièrement une «monodie». L'harmonie est remplacée par la vie intérieure extrêmement différenciée de chaque son, les bruits respiratoires inaudibles des deux instrumentistes dirigeant (dans la deuxième et troisième sections) la distribution du son dans l'espace (au moyen du halaphone) ainsi que la dynamique. Seul le premier soprano est indépendant, alors que les autres voix chantées se dirigent mutuellement à brefs intervalles. La première section de la partie III, basée sur un texte de Boris Pasternak, est un dialogue chanté par deux sopranos, fondé sur des micro-intervalles et articulé par de brefs interludes improvisés de flûte et violoncelle. A cela s'ajoute un bref solo pour voix d'alto dans lequel les sons des instrumentistes sont transposés électroniquement et transformés en une sorte de sons de cloche.

Comme dans beaucoup d'autres œuvres de Nono (par exemple les *Canciones a Guiomar*, la *fabbrica illuminata* ou *Al gran sole carico d'amore*), il y a à la fin du *Diario Polacco* 2^o un finale a capella pour quatre voix chantées sur le texte de Khlebnikov qui a donné son titre à l'œuvre: «Quando stanno morendo – gli uomini cantano...». Ce «canto» n'établit pas seulement un lien avec le *canto sospeso* de 1956; la voix qui chante ici une ère nouvelle n'est pas tombée du ciel. Dans la partie médiane, où la musique parle de façon dramatique et sans ménagements des «loups orthodoxes», une longue ligne de soprano s'étend – «lointaine» – au-dessus de sons instrumentaux noirs comme la nuit. Ce que Nono a écrit dans la partition à son sujet est significatif: «Le chant *anticipe* les chants de III a), b), c)», c'est-à-dire les trois sections de la partie III. Ce ne sont pas les hauteurs, ni les durées des sons, ni l'harmonie de cette partie III qui sont anticipés dans la partie II, mais précisément le message qu'exprime dans le quatuor à cordes la citation de Hölderlin «...ins Freie...» et que chantait déjà – avec les paroles de Pavese – la fin de la *fabbrica illuminata*:

«...non sarà così sempre
ritroverai qualcosa...»
[«ce ne sera pas ainsi toujours
tu retrouveras quelque chose...»]

Dans la deuxième version de *Prometeo*, l'avant-dernier mouvement de la première version, «Stasimo secondo», se trouve à la fin. D'une durée d'environ douze minutes, ce mouvement présente trois groupes sonores (trois «cori»): un groupe vocal (2 sopranos solos, 2 altos solos, 1 ténor solo), un chœur d'instruments à vent (flûte, clarinette, trombone) et un chœur de cordes (alto, violoncelle et contrebasse). Le sous-titre «a suonar e cantar» renvoie directement à la musique ancienne, plus exactement à la «polychoralité» vénitienne. Les parties instrumentales qui déboulent les voix chantées «colla parte» peuvent aussi, selon une indication dans la partition, être supprimées; cette décision dépend des circonstances acoustiques du lieu d'exécution.

Beispiel 3

♩ = 46 accel.

π ο λ λ ω ν ο

♩ = 88 ca. 46 ca. 5"

5

Fl Kl S₂+Kl S₁+Va A₁+T+Vc

A₁+A₂+Tb Kb τ ω ν

S₁+Fl Kl S₁+Bfl

T+Vc Vc Kb

μ ο π π η

10

S₁+Bfl S₁ S₂ A₁

A₁+Bkl A₁

T+Pos μ ί α

111

Exemple 3

Dans l'exemple ci-dessus, on peut voir le changement continu entre combinaisons vocales et instrumentales. Quant à la dynamique, elle est déterminée par l'indication générale: «sempre il più pppppp possibile», donc à la limite de l'audible.

L'accord initial fa-si-do est divisé au milieu: d'abord c'est le premier alto qui chante avec le groupe des cordes, ensuite le premier alto avec le ténor, mais cette fois «la voix médiane». Après un

96

silence, l'accord est renversé (si-do-fa) dans les mêmes instruments, chaque note étant cette fois aussi chantée. Pendant ces trois premières mesures, on assiste à un *accelerando* presque jusqu'au double du tempo, ensuite, au tempo initial, survient un changement de groupe au profit du chœur des instruments à vent, les sons restant les mêmes dans un ordre différent (si-fa-do). Après, suit une autre disposition (fa-si-do) liée à une combinaison instrumentale des deux chœurs (flûte, clarinette alto). Encore une nouvelle disposition de l'accord de départ (si-do-fa) avec une autre combinaison instrumentale maintenue dans la mesure 7, mais avec une autre distribution des voix chantées.

Dans les sept premières mesures, les accords sont donc constitués toujours des mêmes sons dans des combinaisons toujours nouvelles. A cette «constance harmonique» s'oppose le changement continu de l'«orchestration».

A la mesure 9 apparaît un nouvel accord (sib-lab-mi-ré) dont les notes sib et mi se retrouvent également dans les accords suivants, toutefois à des octaves toujours différentes. Le dernier accord est le seul à être chanté sans les instruments «colla parte».

Cette technique compositionnelle partage avec les autres œuvres des dernières années la simultanéité entre statisme et mouvement. Deux fois, à la mesure 4 et 12, la musique s'arrête sur des points d'orgue de 5 secondes. Cependant, ce qui ici – comme dans *Das atemde Klarsein* – contribue à l'impression de statisme, c'est essentiellement l'harmonie. En même temps, du fait de la distribution sans cesse changeante, l'écriture apparaît comme dynamique. A l'écoute on a même l'impression d'une perspective constamment changeante, d'une profondeur mobile de l'espace. Cette impression est déterminée essentiellement aussi par la disposition serrée et espacée des accords.

De tels exemples parviennent tout au plus à illustrer des aspects de l'écriture de Nono, de son type de pensée musicale. En ce sens, ce que nous venons de décrire et de retenir ici n'est pas le processus au sein des œuvres, mais ce sont plutôt des points de départ. C'est à ce moment-là que commence l'étape décisive: le parcours multiple à travers l'œuvre entière. Il est bon de savoir où commence un voyage – pour autant que l'on ne prenne pas la station de départ pour le voyage lui-même.

Traduit de l'allemand par Carlo Russi.

97

- ¹ Garavaglia, Renato: Un flauto strano per scatenare tutta la fantasia. Alla vigilia di un debutto, Luigi Nono polemizza, in *L'Unità* (58), n° 125 du 29.5.81, p. 12.
- ² Luigi Nono, éd. par H-K. Metzger et R. Riehn, *Musik-Konzepte* 20, Munich 1981.
- ³ Nono, Luigi: Musica e Resistenza, in *Rinascita*, 7.12.63, p. 27. Spangemacher, Friedrich: *Luigi Nono: Die elektronische Musik*, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 29, Regensburg 1983, pp. 50-82. Vogt, Harry: Hommages und Elegien in memoriam Federico García Lorca, in *Dissonanz/dissonance* 9, août 86, pp. 15-17.
- ⁴ C'est ce qu'a montré de façon exemplaire Nicolaus A. Huber dans son texte: Luigi Nono: Il canto sospeso VIa, b, paru dans *Musik-Konzepte* 20, pp. 58-79.
- ⁵ Stenzl, Jurg: Altes im Neuen der italienischen Musik nach 1941, in *Miscellanea del Cinquantenario*, Milan 1978, pp. 163-172.
- ⁶ Nono, Luigi: *Texte. Studien zur seiner Musik*, éd. par Jurg Stenzl, Zurich 1965, p. 34.
- ⁷ Nono, Luigi: L'erreur comme nécessité, in *Revue Musicale Suisse* 123 (1983), p. 270.
- ⁸ Cité d'après H-K. Metzger, in *Musik-Konzepte* 20, p. 93.
- ⁹ Vattimo, Gianni et Rovatti, Pier Aldo (éd.): *Il pensiero debole*, Milan 1983.
- ¹⁰ «Petites vérités à l'assaut du tribunal de la Raison», dossier in *Le Monde* du 17/18.6.1984.
- ¹¹ Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalisches Denken, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 32 (1975), pp. 228-240.
- ¹² C'est Arturo Tamayo, chef de l'enregistrement Fonit Cetra ITL 70100, qui fit une copie au net de la partition de cette œuvre, copie dont l'existence m'a été signalée par André Richard. L'édition imprimée n'est pas encore accessible.
- ¹³ Guai ai gelidi mostri – «Wehe den kalten Ungeheuern», in *Musik der Gegenwart Berlin | Musik der Zeit I Köln*, programme du 17/20 et 21/23.10.1983.
- ¹⁴ Nono, Luigi: Per Helmut, in *Revue Musicale Suisse*, 123 (1983), p. 336.
- ¹⁵ Nono, Luigi: Quando stanno morendo – Diario polacco 2° (1982), in *Numero e suono. La Biennale Settore Musica*, 27.9/8.10.1982, Venise 1982, p. 167.
- ¹⁶ Sonderegger, Peter: *Luigi Nono: «Quando stanno morendo...»*, *Diario polacco 2°. Analytisch orientierte Betrachtungen*, Bâle 1985, manuscrit (37 pages).

Doris Döpke

FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA

Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono

La création du quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* [*Fragments-Silence, A Diotima*]¹ a révélé des changements dans la manière de composer de Nono. Les critiques ont fait mention de «tournant»; on s'est même posé la question de savoir si Nono, résigné, ne s'était pas désormais détourné de l'engagement politique au profit de «l'intériorité» (ou ce qu'on veut bien entendre par là). Il s'agit sans doute d'une question oiseuse, opposant de simples clichés; mais elle reflète la surprise, l'embarras suscités chez les auditeurs et les critiques par les compositions nouvelles de Nono, et que l'on a rapidement tenté de refouler à l'aide de slogans appropriés.

«L'œuvre vit par son action. L'action de l'œuvre comprend autant ce qui s'accomplit dans la consommation de l'œuvre que ce qui s'accomplit dans l'œuvre elle-même. Ce qui se passe avec l'œuvre est l'expression de ce qu'est l'œuvre»². C'est pour cette raison que l'irritation provoquée par le quatuor à cordes est choisie comme point de départ et centre des réflexions qui vont suivre.

I.

Ce que l'on ressent pendant la bonne demi-heure que dure la pièce surpasse l'attente suscitée par le titre. La composition est constituée d'une série de gestes musicaux hautement expressifs ne durant parfois que quelques secondes. Ce sont des fragments, la plupart «silencieux» de par leur existence même: leur dynamique quitte rarement le registre de fines nuances *piano* qui vont jusqu'à l'extrême limite de la perceptibilité. Pendant de longues pauses générales se créent de nouveaux sons, qui se perdent ensuite à nouveau dans les pauses; le silence absolu des pauses provoque l'attention de l'auditeur vers l'événement sonore le plus ténu, le plus retenu qui pourrait bien la briser; ce silence sépare et enchaîne les fragments, mais en laissant place à l'écoute rétrospective de ce qui vient d'expirer, jusqu'à l'apparition du son suivant – il les unit également; en devenant au fil de l'écoute aussi essentiel et significatif que ce qui résonne, il ajoutera à ce dernier aussi un contenu significatif. Les nuances du son lui-même sont aussi subtilement étagées que les passages entre le silence et le son: les timbres aigus, medium et – plus rarement – graves, très éloignés ou très rapprochés (jusqu'à des «bandes sonores» de quarts de tons) sont mis à l'épreuve à distance; des oscillations s'installant et disparaissant sont modifiées, par des techniques de jeu différentes – par exemple frotter ou frapper avec les crins, avec la baguette, avec les deux en même temps, jeux d'archet jetés ou sautés, trémolos liés métriquement ou aperiodiques –, par diverses gradations de pizzicati ou des nuances de vibratos; des relations différentes entre sons fondamentaux et harmoniques sont tissées par des flageolets, par le jeu sur le manche, à l'endroit «normal» de contact de l'archet, près du chevalet, sur et derrière le chevalet; des sons oscillants et en interférence deviennent perceptibles – et l'énumération n'est pas complète. La différenciation extrême entre les timbres des instruments à cordes confère à chaque instant un caractère individuel et aiguise l'oreille pour les plus peti-

* Version modifiée d'un texte paru pour la première fois in *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 36, 11. jg, 1986.

tes variations et modifications, par le changement de couleurs, par les microstructures sonores. Bien que la composition prive en réalité l'auditeur de tout «soutien» – il n'existe pas de figures musicales clairement définies dont on puisse se souvenir, pas de «développement» qui tienne pendant une certaine durée, pas d'élaboration ou de diminution continue des tensions, pas de «grande arche» facilement discernable par l'écoute – elle captive pourtant l'auditeur: la délicate fragilité provoque l'inquiétude, l'expressivité des figures individuelles suscite tension et engagement, l'extraordinaire spectre des dynamiques, des valeurs de timbres et de la figure temporelle éveillent attention et curiosité. Parfois se dévoilent des relations qui se laissent à peine percevoir: des gestes en rappellent d'autres, qui étaient déjà perceptibles de manière plus ou moins semblable, des timbres ou des rythmes deviennent prédominants et nous semblent familiers – les fragments ne constituent pas une simple chaîne mais plutôt un réseau complexe. Au sein de la vaste palette des cordes «dénaturées», on distingue quelques rares passages au cours desquels la sonorité familière du quatuor à cordes apparaît, ce qui provoque un effet proprement in-ouï: la beauté, la chaleur, la qualité d'expression de ces sonorités, pour lesquelles notre capacité de perception habituelle est depuis longtemps émoussée, redeviennent expérimentables, conscientes dans ce contexte³; on pressent alors qu'une signification toute particulière est liée à ces rares passages, qu'elle échappe à une approche exclusivement auditive de l'œuvre.

II.

L'examen de la partition nous conduit tout d'abord de l'impression sonore au niveau du «contenu», mieux, à celui de la sémantique. La troisième partie du titre, «An Diotima», donne déjà à la perception des «fragments» et du «silence» une coloration particulière pour l'auditeur qui connaît la signification de ce prénom pour la vie, la pensée et l'œuvre de Hölderlin; Nono a intégré un total de 52 fragments de poésies de Hölderlin dans la partition. Certains de ces fragments ne sont formés que par un seul mot; d'autres apparaissent à plusieurs reprises, comme l'extrait «... das weisst aber du nicht...» tiré du poème tardif de Hölderlin «Wenn aus der Ferne», cité cinq fois. Les citations fragmentaires de Hölderlin, bien qu'elles constituent «le texte» du quatuor, sont pourtant muettes pour l'auditeur. Il est explicitement dit dans la partition: «Les fragments empruntés dans la partition, qui proviennent tous de poèmes de Hölderlin,

— ne doivent en aucun cas être récités lors de l'exécution,

— ne doivent en aucun cas être compris comme directive naturaliste ou programmatique...»

Ces fragments de poèmes, même s'ils sont inséparables de l'œuvre, ne sont ni un programme littéraire, ni les stimulants d'une «ambiance», ni même une indication de jeu figuré.

Dans l'une de ses compositions antérieures, Nono a utilisé de façon similaire un texte muet pour l'auditeur. Il s'agit de la deuxième partie de l'Épithaphe à Federico García Lorca, pour flûte et petit orchestre, *Y su sangre ya viene cantando*. Au-dessus de la partie de flûte solo se trouve écrit dans la partition, sans autre commentaire, le poème de Lorca «Memento»⁴. Nono a écrit à ce sujet: «Le chant de l'Espagne libre est en nous et autour de nous, malgré la volonté de l'étouffer par le meurtre de Federico García Lorca. Cet Andalou merveilleux... est, pour nous autres jeunes, un maître, un ami et un frère, qui nous montre le droit chemin sur lequel nous pouvons, avec notre musique, être des hommes parmi d'autres hommes... Y su sangre, c'est le sang de Federico García Lorca, qui n'arrête pas de chanter, même s'il a été assassiné par les Phalangistes au début de la guerre civile»⁵. Le «Chant de l'Espagne libre» retentit dans la partie instrumentale de l'Épithaphe à Lorca; mais ce chant a été privé de sa voix humaine par le meurtre du chanteur (et par la destruction de l'Espagne républicaine par les fascistes); les mots non prononcés sont émis par la voix de la flûte, comme un souvenir et un appel. Il me semble qu'une fonction comparable, même si elle est plus complexe et ambiguë, est assignée aux textes de Hölderlin dans le quatuor à cordes. Citons encore une fois la préface de la partition: «... A de fréquents instants, les pensées sont des «chants» silencieux qui proviennent d'autres espaces, d'autres cieux, pour redécouvrir d'une autre manière l'espoir et non pas «que nous avons dit définitivement adieu à l'espoir». Les exécutants sont invités à les «chan-

ter» selon leur évidence, l'évidence de sons en quête des notes les plus tendres de la vie la plus intérieure – Peut-être aussi un souvenir de Lili Brik et de Vladimir Maïakovski...»⁶

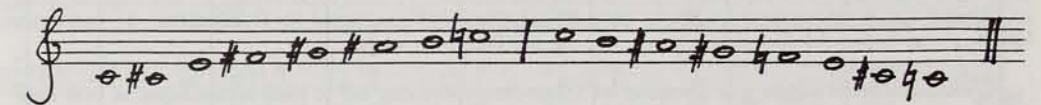
III.

Les fragments de textes ne sont présents que dans le «chant intérieur» des interprètes, et non dans la parole récitée ou chantée; le mot n'est à l'abri d'interprétations erronées, de déformations de sens, qu'en tant que fragment silencieux. Ce n'est qu'ainsi qu'il préserve sa richesse de significations, protège le souvenir, le deuil, l'espoir, l'utopie. Le fait que Nono ait inséré dans le titre «An Diotima» et qu'il ait admis des textes dans la partition témoigne de son besoin du mot et de la voix humaine, besoin inhérent à la composition; d'autant plus significative deviendra donc leur absence: «Reviennent alors les idées prédominantes de fragments, de décomposition de l'instant, même si l'utopie est dès lors confiée au silence définitif et à l'intériorité des mots récités mentalement par l'individu qui en fait suspend son chant...»⁷ Mais, comme l'ajoute Pestalozza, la «raison sociale antique» de l'individu et le «message politique» ne sont-ils pas ainsi sacrifiés? La manière dont Nono traite la deuxième partie de l'Épithaphe à Lorca, plus radicale encore dans le quatuor, montre en fait une autre tendance qui apparaît également dans son exposé «Text-Musik-Gesang» fait à Darmstadt en 1960. Nono y précise son concept des rapports entre le texte et la musique: la musique rattachée au texte n'est pas uniquement le support du contenu sémantique du texte. L'essentiel est plutôt de rendre féconds, par la composition, les rapports qui existent entre le matériel phonétique sonore et le contenu sémantique. Pour pouvoir inclure la signification du texte dans la structure musicale, il existe une série d'alternatives à la déclamation linéaire «intelligible» du texte; c'est justement par le renoncement à la représentation continue du texte par la musique que peut être déployée et amplifiée sa dimension sémantique. A ce titre, l'exemple d'analyse le plus intéressant est celui du début du madrigal de Gesualdo «Il sol qual or più splende»⁸: l'analyse de Nono montre que le mot central du texte, le «rayonnement» du soleil, est le moins immédiatement intelligible chez Gesualdo; mais, par contre, un maximum d'élucidation sémantique lui revient par la structure musicale. «La substance du texte est devenue... la substance de la musique»⁹, au niveau de la sémantique des structures musicales. Nono utilise des procédés similaires dans ses propres compositions: le découpage du texte en phonèmes ou la simultanéité de plusieurs textes n'ont pas «exorcisé la signification, mais l'ont par contre élaborée en une figure phonético-sémantique au service de l'expression musicale»¹⁰. Ce n'est pas la continuité récitative du texte qui garantit que la signification et l'expression du mot subsistent dans la mise en musique, mais plutôt la re-composition de la valeur sémantique à l'intérieur de la structure musicale, c'est-à-dire la fusion entre le sens et le son.

L'étude de Jurg Stenzl sur les compositions de Nono inspirées par Pavese nous amène encore plus loin dans cette voie¹¹. Dans ces compositions basées plus ou moins entièrement sur les textes de Pavese, Nono a attribué des configurations musicales spécifiques aux symboles du langage poétique de Pavese. Stenzl se pose la question de savoir «si on ne pourrait pas parler chez Luigi Nono de symboles sonores à la manière des symboles de Pavese et si... la partie de l'œuvre de Pavese qui a été mise en musique ne contient pas une signification qui dépasserait l'œuvre isolée chez Nono»¹². Il y a deux registres de significations qui, chez Nono, se distinguent par un timbre particulier: le thème de l'utopie, de la liberté et de l'amour, auquel s'oppose celui de la réalité, de la violence et du combat. Stenzl met aussi en évidence cette symbolique sonore purement sémantique en dehors de la musique liée au texte, par exemple dans le *Diario Polacco '58* ou dans les compositions électroniques de la fin des années soixante.

On pourrait se demander s'il existe des niveaux signifiants de symbolique sonore dans le quatuor à cordes également – ou encore, en citant Pestalozza, s'il est possible que «l'abandon du message explicitement politique» n'entraîne pas «... son remplacement par une politique musicale manifestement dangereuse»¹³ qui consisterait à proclamer une «idéologie du renoncement n'ayant pas besoin du langage», et qui prendrait le «chemin de l'intériorité».

Par la manière dont ils sont intégrés dans la partition, les fragments forment un nouveau texte littéraire; de plus, le compositeur a indiqué à propos de chacun d'eux, dans sa préface, de quel poème il est tiré – ce qui est un indice que le texte d'origine n'est pas sans importance. On trouve également des citations musicales clairement caractérisées: juste avant la fin, le thème de la chanson de Ockeghem «Malor me bat»; à plusieurs reprises l'indication de Beethoven «mit innigster Empfindung», bien en évidence; la citation structurelle, la «scala enigmatica» qui est à la base de l'«Ave Maria», première pièce des *Quattro pezzi sacri* de Verdi.



Exemple 1: «Scala enigmatica» de Giuseppe Verdi, *Quattro pezzi sacri* – *Ave Maria* (Luigi Nono n'a utilisé que la forme ascendante de la gamme pour *Fragmente-Stille, An Diotima*).

En tant que matériel historique préformé, les citations ajoutent une signification, une historicité à la composition qui les cite.

IV.

Pendant longtemps, l'œuvre poétique de Hölderlin a été perçue à la lumière d'une distorsion singulière. Hölderlin était considéré comme un poète aux sentiments pieux d'ordre visionnaire et à l'expérience mystique de la nature, un philhellène exalté, éloigné de la réalité, finalement amené à l'aliénation mentale par un amour malheureux et des idéaux trop élevés – un exemple de l'affinité entre le génie et la folie. Ce n'est que dans les années soixante que l'on a commencé à se souvenir de Hölderlin, jacobin et démocrate révolutionnaire, dont le tragique destin personnel est étroitement lié à l'échec de la Révolution en Allemagne; et c'est surtout l'étude de Pierre Bertaux parue en 1969 qui l'a finalement révélé¹⁶, élucidant de manière convaincante certaines particularités du langage poétique et du style métaphorique de Hölderlin: un code qui devait camoufler le contenu politique aux yeux de la censure. Hölderlin, comme ses compagnons, a toujours tenu à lier sa vie privée à la vie politique; la liberté était pour lui une condition indispensable à l'amitié et à l'amour, un espace vital pour le bonheur: «La nouvelle union des esprits ne peut subsister dans l'air, la sainte théocratie du Beau doit vivre dans une république, et celle-ci veut avoir sa place sur terre, et nous conquérons à coup sûr cette place»¹⁷. L'Ode «An Diotima», dont Nono a extrait un des fragments, celui qui a sans doute donné le titre au quatuor, témoigne également des liens étroits entre l'individuel-biographique et le politique-sociologique:

«An Diotima
Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter,
In der gealterten Welt lebst du verschlossen, allein.
Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen am Lichte des Frühlings,
Zu erwärmen an ihr, suchst du die Jugend der Welt.
Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen,
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun.»

Les métaphores antithétiques de l'âge, des saisons et de l'heure du jour sont équivoques: la souffrance personnelle et le manque de liberté dans la société correspondent l'un à l'autre autant que l'affranchissement politique et le bonheur individuel.

Les fragments choisis par Nono sont:

... geheimere Welt... / ...allein... / ...seliges Angesicht... / ...wenn aus der Tiefe... / ...die seligen Augen... / ...ins tiefste Herz... / ...mit deinem Strahle... / ...wenn aus der Ferne... / ...aus dem Äther... / ...wenn in reicher Stille... / ...wenn in einem Blick und Laut... / ...wenn in reicher Stille... / ...tief in deine Wogen... / ...in stiller ewiger Klarheit... / ...im heimatlichen Meere... / ...ruht... / ...hoffend und duldend... / ...heraus in Luft und Licht... / ...denn nie... / ...wie so anders... / ...in leiser Lust... / ...ich sollte ruhn?... / ...ins Weite verfliegend... / ...einsam... fremd sie, die Athenerin... / ...staunend... / ...eine Welt... jeder von euch... / ...das weißt aber du nicht... / ...wie gern würd ich... / ...das weißt aber du nicht... / ...unter euch wohnen... / ...ihr, Herrlichen!... / ...das weißt aber du nicht... / ...der Raum... / ...in freiem Bunde... / ...verschwende... / ...leiser... / ...die Seele... / ...umsonst!... / ...an die Lüfte... / ...Mai... / ...Schatten, stummes Reich... / ...säuselte... / ...das weißt aber du nicht... / ...wo andere Pfade... / ...das weißt aber du nicht... / ...wenn in der Ferne... / ...dem Täglichen gehör ich nicht... / ...wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt... / ...wo hinauf die Freude flieht... / ...zum Äther hinauf... / ...an Neckars friedlichschönen Ufern... / ...eine still Freude mir wieder...

L'enchaînement vague que forment les fragments entre eux sur le plan sémantique se voit confirmé si l'on recherche le contexte des fragments dans les textes de Hölderlin: pourtant, l'accent y est souvent mis sur autre chose. L'ode «Wohl geh ich täglich...», d'où provient entre autres la parole «... seliges Angesicht» [visage bienheureux], est une complainte à Diotima disparue; «Ja, ferne bist du seliges Angesicht». [Tu es loin maintenant, visage bienheureux] constitue le vers entier du poème. Le mot «... staunend...» [stupéfait], tiré du poème «Der Abschied», prend, par rapport au contexte d'origine, un sens particulier, qui réunit deuil et bonheur: le poème décrit la séparation d'avec la bien-aimée; dans la prise de conscience douloureuse de la perte définitive naît le souvenir d'un bonheur irrévocable et qui réapparaît une dernière fois dans le présent¹⁹. Le mot «... umsonst...» [en vain], qu'il faut interpréter éventuellement comme un jugement pessimiste sur l'intimité de l'action et de l'espoir, a par contre dans «Der Jüngling an die klugen Ratgeber» une sonorité optimiste: le jeune homme, indigné et rebelle, ne veut pas renoncer à ses visées lointaines et nouvelles, s'insérer dans la réalité²⁰.

Les fragments de textes forment un fragile tissu de sens sur lequel – indépendamment de lui, mais lié à lui – est posé un deuxième réseau de significations, qui prend sa source dans les rapports originaux des textes à l'intérieur des poèmes. Un troisième réseau, enfin, est constitué par la structure musicale; ses liens avec les deux autres sont tout aussi complexes. A l'intérieur de chaque couche, d'autres rapports entre les différents fragments apparaissent, certains se rapprochant, d'autres s'opposant; dans chacune des couches les lignes évoluent différemment, et leur a-synchronisme fait apparaître des relations et des significations ambiguës.

V.

On peut suivre certains fils conducteurs de cette structure labyrinthique: les fragments musicaux font souvent allusion par leur symbolique sonore aux textes. Un exemple se trouve dans le fragment «... ich sollte ruhn?...», question qui ouvre le poème déjà mentionné «Der Jüngling an die klugen Ratgeber»²¹ (voir exemple 2). Il est composé d'un accord oscillant qui forme un spectre presque continu de quarts de tons à l'intérieur d'une quarte (voir exemple 3). La tenue statique *ppp* des trois premières mesures, avec le timbre doux «al tasto» des cordes, se transforme en une agitation intense, par un doublement de tempo au cours des six mesures suivantes (notes piquées, crescendo et decrescendo extrêmes de *pppp* à *ffff*) et par l'ajout d'une coloration «aiguësée» (*ffff* au cheval). L'agitation retrace le développement intentionnel du texte, le refus brusque du «ruhn», par une économie remarquable de moyens musicaux: sans changement de hauteurs ou de positions, un revirement radical de l'expression musicale est créé. Cette économie de moyens se retrouve peu après: les trois mesures suivantes, auxquelles est attribué le texte «... ins Weite verfliegend...» présentent le même accord sans variation de hauteurs ou de positions! Par contre, l'exécution est ici indiquée *spiccato*, un jeu d'archet sauté qui fait vibrer brièvement et doucement les cordes: l'accord en est comme éparpillé. Un extrait de la «scala enigmatica» est à sa base: il comprend les trois premières notes. Les quarts de tons qui y sont insérés font varier l'extrait de l'échelle, augmentent sa

Exemple 2: Luigi Nono, *Fragmente-Stille, An Diotima*, partition p. 20 («... ich sollte ruhn...») – parties du premier et deuxième violon (du point de vue rythmique et dynamique, l'alto est conduit parallèlement au deuxième violon, le violoncelle parallèlement au premier).

Exemple 3: Extrait de la partition, p. 20 («... ich sollte ruhn...»).

tension sonore et son potentiel harmonique. La suite d'intervalles caractéristiques sera conservée également lors des variantes: entre la deuxième et la troisième note de l'échelle sont chaque fois omis plusieurs intervalles de quarts de tons.

La structure des hauteurs se base sur de tels accords oscillant dans de nombreuses parties de la composition. C'est ainsi qu'en se basant sur cette structure, on arrive à déchiffrer d'autres passages plus complexes, car l'ébauche de composition qui consiste à faire varier des extraits²² de la «scala enigmatica» est valable pour l'ensemble de l'œuvre. C'est lors du fragment «... heraus in Luft und Licht...» qu'apparaissent pour la première fois de manière évidente des extraits de l'échelle avec insertion de quarts de tons: de manière presque comparable à l'exposition d'un «thème»²³, mais un même temps – ce qui est paradoxal – presque «dissimulés» par l'écriture. Le fragment (voir exemple 4) est placé en évidence comparativement à l'ensemble de la composition: d'une part, il se trouve environ à la moitié du parcours temporel; d'autre part, c'est à ce moment que se produit pour la première fois l'in-oui, les sons de cordes «non dénaturés», qui forment constamment pendant cinq mesures de nouveaux gestes mélodieux.

Après avoir été totalement mis de côté, le son expressif des cordes et la première apparition d'une «mélodie» semblent inattendus; une beauté retenue et fragile s'en dégage de manière rayon-

... HERAUS IN LUFT UND LICHT...
MIT INNIIGSTER EMPFINDUNG

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasse

Exemple 4: Partition p. 17 («...heraus in Luft und Licht...»). Quelques jeux de miroir sont indiqués ici.

Klänge von Typ 1 - Tonvorrat insgesamt

Klänge von Typ 2 - Tonvorrat insgesamt

"Scale enigmatica" (Anschleucht)

Exemple 5: Extrait de la partition, p. 17 («... heraus in Luft und Licht...»).

nante. Analytiquement parlant, le fragment doit être déchiffré à partir de son harmonique: chaque accord de la phrase homophone est un accord oscillant semblable à celui de «... ich sollte ruhn?...», qui tire son origine, soit des trois premières notes de la «scala enigmatica», soit de la troisième à la sixième note de la gamme par tons entiers. La microstructure des sons est constamment modifiée; à chaque fois sont intercalés de nouveaux quarts de ton (voir exemple 5); il n'y a pour ainsi dire pas de répétition au «vrai» sens du terme, du fait que même l'instrumentation et la position sont toujours modifiées. Le geste de chacune des voix est caractérisé par de grands sauts; le registre des instruments à cordes est pratiquement épuisé, entre le mi grave du violoncelle jusqu'au mi joué quatre fois par le premier violon²⁴. On trouve dans ce mouvement presque toutes les constellations d'intervalles, de positions d'octaves, de timbres qui peuvent être formées à partir du matériau sonore; grâce à une technique compositionnelle spécifique, les détails dans toute leur diversité s'assemblent malgré tout en une unité: les sons individuels possèdent de nombreuses concordances entre eux, ils se reflètent réciproquement. Cette technique compositionnelle semble suivre une méthode, sans toutefois obéir à un système «rigide»; on ne peut trouver un axe valable pour tous les jeux de miroir. Nono a tiré le texte de la première strophe du poème «Diotima»²⁵ dans lequel le jeune Hölderlin parle avec véhémence, au moyen de métaphores printanières, du départ vers une richesse nouvelle et inconnue, de la vie et du bonheur, du sentiment de vitalité qu'a provoqué en lui l'expérience de l'amour. Le contenu du texte poétique a été entièrement inclus dans la structure musicale: il y déploie toute l'abondance des potentiels mélodique et harmonique, du potentiel d'intervalles aussi, qui constituent le matériau de base. Ce que recèle la musique «surgit à l'air et à la lumière (heraus in Luft und Licht)», devient vivant et expressif dans le son, se meut librement dans l'espace sonore, sans pour autant l'usurper (car il n'y a pas de persistance des voix dans une hauteur [une fois atteinte], sous de nombreuses formes semblables entre elles [ainsi que le montrent les «jeux de miroir»], mais non identiques [comme en atteste le manque d'un axe de symétrie uniforme]). Cette structure compositionnelle permet de lire le fragment «... heraus in Luft und Licht...» comme un symbole musical des possibilités concrètes et humaines: possibilités d'être libéré de la domination, de la violence, de la contrainte; libre pour la réalité autant que pour ce qui n'existe pas (encore); libre pour le possible, pour l'imagination, pour la vitalité, pour l'amour, pour le bonheur, pour l'utopie²⁶.

Un monde sonore différent est amorcé dans le fragment suivant «... einsam... fremd sie, die Athenein...», qui suit directement «... ins Weite verfliegend...». Ici dominent les sons cassants et froids produits par le jeu des cordes graves avec le bois de l'archet et les crins en même temps, l'intervalle entre la quinte sol-ré est joué en demi-tons et quarts de tons et soumis à des variations; s'y ajoutent des notes de même qualité grise, stridents et riches en bruits, qui sont produites sur la section restreinte des cercles comprise entre le cordier et le chevalet. Le timbre relie ce fragment et celui qui apparaît beaucoup plus tard «... Schatten stummer Reich...», où sera utilisée, comme développement, la sonorité col legno des cordes graves à vide qui est encore plus terne, produite directement au niveau du chevalet et ainsi quasiment privée de sa sonorité fondamentale. A l'intérieur de ces sons se forme pour un instant un accord de sol mineur, tout de suite troublé par des quarts de tons, mais clairement perceptible dans le tempo lent de $\text{♩} = 30$ - qui semble être une allusion à la symbolique de la tonalité des XVII^e et XVIII^e siècles: la sphère des compositions «lamento» semble proche²⁷. L'hypothèse que Nono ait rejoint sa technique antérieure semble plausible par l'utilisation d'une qualité sonore qui symbolise le monde de la liberté, de l'amour, de l'utopie, d'une part, et le monde de la réalité, de l'oppression, du deuil, de la plainte, d'autre part, et aussi l'opposition de ces deux mondes. Et pourtant les choses ne sont pas si simples dans le quatuor à cordes; car les fragments «... einsam... fremd sie, die Athenein...» et «... Schatten, stummes Reich...» sont, par la structure des hauteurs de sons, également rattachés à d'autres passages qu'on ne peut pas clairement mettre en relation avec la sphère du deuil et de la plainte²⁸. Il devient clair dès lors que la «symbolique sonore» dans *Fragmente-Stille, An Diotima* n'a pas la même signification que dans l'Épithaphe de Lorca ou dans les compositions autour de Pavese. Dans le quatuor à cordes, la relation directe entre le texte et la musique est souvent abandonnée, et la sémantique musicale n'est nullement «univoque»²⁹. La musique du quatuor à cordes renonce aux «sécurités» de

l'expression musicale. Elle gagne, par contre, en richesse de significations, en variété de rapports immanents, en liberté d'allusions et de renvois. Pour l'audition et l'analyse se dégagent peut-être plus de questions – mais aussi plus d'espace: la composition permet différentes voies d'approche.

Je puis choisir ainsi un nouveau point de départ: celui des parties in-ouïes qui est probablement le plus singulier, peu avant la fin du fragment «... wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt...» (voir exemple 6). Quelque chose comme une phrase homophone aux effets étranges est

43 ... WENN ICH TRAUERND VERSANK, ... DAS ZWEIFELNDE HAUPT...

Exemple 6: Partition, p. 31 («... wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt...»).

inséré entre les particules éclatées de flageolets et de spiccato: des notes «naturelles» d'alto, tenues en position grave, réunies en une «mélodie» malgré de longues pauses entre elles, sont accompagnées de façon synchrone par une «mélodie» flautato du violoncelle (mélodie d'ailleurs extraite des mesures de début du premier violon) et de sons de violon «dénaturés». La partition nous aide à comprendre l'étrange impression produite: Nono cite dans la voix de l'alto le «Malor me bat» d'Ockeghem, une chanson datant de 1500 environ. Cette chanson forme un pont entre le présent et les débuts de la musique européenne «moderne», entre l'époque contemporaine et sa proto-ou pré-histoire. Ce thème de la chanson à trois voix appartient à ces compositions profanes qui étaient très connues et aimées aux alentours de 1500, comme en témoigne l'utilisation fréquente de son cantus

firmus dans d'autres compositions – notamment dans des messes de Jacobus Obrecht et Josquin des Prés. Il a même été inclus dans un des premiers recueils imprimés de musique profane, publié par le Vénitien Ottavio Petrucci en 1501, avec comme titre *Odhecaton* (voir exemple 7). Le texte de la chanson n'a pas été transcrit, à part l'incipit «Malor me bat»; malgré ce fait, la supposition de Jurg Stenzl, qu'il s'agit ici d'une «plainte amoureuse»³⁰, est certainement plausible, compte tenu des

Exemple 7: Ockeghem, *Malor me bat*, voix du superius et du ténor, tiré de Petrucci, Ottaviano: *Odhecaton*, Venezia 1501 (Fac-similé de l'édition 1504).

conventions de la musique profane à cette époque. Ockeghem est-il réellement l'auteur de la composition? Cela reste sujet à caution, car on trouve des attributions différentes dans d'autres sources. Nono se réfère manifestement à l'*Odhecaton* de Petrucci qui fait d'Ockeghem l'auteur de la pièce; c'est ainsi que la citation dans le quatuor à cordes rend hommage non seulement à la polyphonie franco-flamande, mais aussi au maître et ami Bruno Maderna, avec lequel Nono a étudié l'*Odhecaton* dans ses cours de composition chez Gianfrancesco Malipiero, et qui a réalisé une version pour petit orchestre³¹. Maderna a choisi différentes distributions pour les mouvements du *Odhecaton*; «Malor me bat» est instrumenté pour trois altos solos (voir exemple 8). Le fait que Nono attribue précisément la citation à l'alto n'est certainement pas un hasard.

Le fragment «... wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt...» forme à plusieurs points de vue un point central à l'intérieur du quatuor à cordes: il relie entre eux des aspects sémantiques – par exemple dans la confrontation de l'extrait de Hölderlin avec la citation de Ockeghem – mais aussi les aspects de la structure compositionnelle, par exemple celui de la qualité sonore qui fait référence à d'autres fragments. Prenons comme seul exemple l'in-ouï du son des cordes «inchangé», du «beau son». La composition ne l'emprunte nullement, comme en témoigne son utilisation rare, en tant qu'idéal sonore évident, mais plutôt en tant que possibilité parmi d'autres, innombrables; il ne faut pas prendre les sons de cordes «inhabituels» comme des variations par rapport à la norme du «beau son», mais plutôt comprendre ce dernier comme une variante de la multiplicité (c'est pour-

④ OKENGHEN MALOR ME DAT

ANDANTE MOLTO MODERATO

Exemple 8: Ockeghem, *Malor me bat*, d'après la version de Bruno Maderna (mesures 1-11).

quoi je ne parle de sons «naturels» et «dénaturés» qu'en les plaçant entre guillemets). C'est dans «... heraus in Luft und Licht» que, pour la première fois, il est demandé aux quatre interprètes de jouer «arco normale», combiné aux indications «sotto voce» et «mit innigster Empfindung»: la plus haute intensité de l'expression des sentiments est intriquée avec le «beau son». Ce serait conventionnel s'il n'y avait pas en même temps une double cassure par le «sotto voce» qui atténue le trop-plein d'exubérance, et l'indication «mit innigster Empfindung», qui, dans la sonate pour piano op. 109 de Beethoven (dans la variation du mouvement final), dans son quatuor à cordes op. 132 (le «Heiliger Dankgesang eines Genesenden») et enfin dans l'adagietto de la cinquième symphonie de Mahler (juste avant la fin dans le dernier sursaut de la mélodie par les violons), indique une nécessité d'expression subjective à la fois grandiose et accablée. Le «beau son» devient alors lui-même citation, réminiscence historique; sans l'accuser d'être idéologique ou «faux», la composition le remet dans les limites de son contexte historique, mais par ce fait précisément, donne la parole à la dimension utopique du «beau son»: le «beau son» n'est pas expression de l'assouvissement subjectif, mais expression de l'aspiration vers ce dernier; autrement dit: non pas la ré-apparition d'un réel, mais seulement l'anté-apparition d'un possible.

Le fragment «... das weissst aber du nicht...» confirme cette interprétation. Là aussi, Nono indique chaque fois «arco normale», «sotto voce» et «mit innigster Empfindung» pour les quatre instruments. Le contexte nous aide à en déchiffrer le sens: c'est avec ces mots que s'achève une ode tardive à Diotima, elle-même restée à l'état de fragment; c'est d'ailleurs la seule qui se place depuis la perspective de Diotima. La strophe finale complète est:

«Du seiest so allein in der schönen Welt,
Behauptet du immer, Geliebter! das
Weisst aber du nicht,»³²

Il semble que Hölderlin ait eu à ce moment l'idée d'un revirement: de la désolation causée par la mort de la bien-aimée jusqu'à la consolation que procure sa présence dans la mémoire – l'espoir donné par la force du souvenir, qui offre un terme à l'effroi de la mort; il semble que Hölderlin n'ait

pas trouvé de formule poétique pour cette idée téméraire et qu'il avait pour cette raison laissé l'ode inachevée³³. A l'endroit où s'arrête le poème, la musique de Nono prend la relève: tentative de donner à l'utopique, à l'ineffable, une expression qui, dans le silence où elle se perd, serait dépassée au double sens hegélien du terme, et qui pourrait gagner en intensité par la prise de conscience de ses limites, en durée par la prise de conscience de sa fugacité.

C'est ainsi que la composition de Nono devient par sa matière musicale perméable pour l'histoire: l'expérience historique est introduite dans les fragments, dans le «silence», entre ces deux éléments; elle fournit les rapports internes de la structure musicale et relie cette dernière à la structure du processus historico-social dans laquelle elle s'inscrit. Cette ouverture à l'histoire, inhérente aux «fragments» et au «silence», transforme ces deux concepts en quelque chose de plus important que ce qu'ils sont d'un point de vue uniquement positif: ils deviennent des codes pour le possible.

VI.

La fin du quatuor, qui se termine par un «al niente» n'est pas une véritable fin. Car le «rien» auquel aboutissent les derniers sons de la composition est depuis longtemps intégré dans le développement de la pièce: Nono a inscrit explicitement, à cinq endroits de la deuxième, l'indication de laisser expirer «al niente». Ces passages ont tous un rapport avec le fragment «... das weissst aber du nicht...» qui est repris cinq fois dans la partition³⁴. Il est possible de ne pas entendre le rapprochement avec «... heraus in Luft und Licht...»; le timbre et l'indication métronomique ($\downarrow = 60$) sont repris tels quels, le geste montre de grandes similitudes. D'un point de vue compositionnel également, le «... das weissst aber du nicht...» se rattache au fragment antérieur: des reflets d'accords reviennent au cours de la dernière apparition du texte, cette fois dans une forme strictement symétrique, où le troisième son forme l'axe de reflet (voir exemple 9). La structure des hauteurs se base aux deux endroits sur les extraits de la «scala enigmatica» déjà mentionnée avec ajouts de quarts de tons. Lors d'un entretien, Nono a commenté la constellation des hauteurs du passage de la manière suivante: les notes de la «scala enigmatica», qui se présentent dans tous les accords oscillants de même type, forment en quelque sorte une constante, qui signifie sécurité, «savoir». Par contre, les quarts de tons, qui sont choisis et combinés différemment d'un accord à l'autre, sont à considérer comme des écarts par rapport à la continuité, ils constituent un facteur d'invitation qui remet en question les certitudes et présage du «non-savoir» – les quarts de tons en tant que «perturbation» volontaire de l'ordre établi du matériau, en tant que moyen de faire sauter les frontières trop étroites que le matériau fixe par ses «certitudes», et en même temps en traduction du doute et du «non-savoir». Par cette indication, l'idée principale de «... das weissst aber du nicht...» devient plus compréhensible: ce n'est pas à la sécurité et au «savoir» que Nono décerne une qualité positive, car ceux-ci persistent à l'intérieur des limites définies du familier, de l'habituel, de ce qui est apparemment «éprouvé». L'incertitude, le doute, les questions, le «non-savoir» par contre indiquent l'au-delà du connu et poussent à la recherche de nouvelles expériences, de nouvelles activités, de nouveaux espaces. La radicalité prend naissance dans le «non-savoir»: la recherche tend vers ce qui est au-delà du monde connu, «al niente». Le fragment est formé à partir des accords de l'utopie de «... heraus in Luft und Licht...», ce qui montre que le «rien» n'est pas conçu comme du vide, mais comme un espace qui renferme la richesse de la vie: un espace d'utopie concrète, qui tente d'ouvrir les frontières en direction de la vérité.

VII.

L'examen de la partition montre une autre particularité du quatuor, qui n'a été considérée jusqu'ici que de façon accessoire, à savoir la manière propre à Nono de traiter le temps musical.

Exemple 9: Partition, p. 28 («... das weissst du aber nicht...»).

Nono fait précéder la partition de toute une échelle de points d'orgue:



Exemple 10: Echelle des points d'orgue tirée de la préface à la partition.

Leur organisation sur une échelle de douze degrés ne constitue pas un recours à un système sériel de paramètres, et nous trouvons d'autres valeurs dans la composition, omises par l'échelle. Par ailleurs, les allusions que fait Nono à propos des points d'orgue attestent que pour lui, ce ne sont pas les quantifications de l'imprécision du temps habituellement exprimée par les points d'orgue qui sont déterminantes:

«Les points d'orgue sont constamment à percevoir par une imagination libre

- pour des espaces oniriques,
- pour des extases soudaines,
- pour des pensées inexprimables,
- pour une respiration calme,

et

- pour le silence du «chant» intemporel.»

La forme temporelle notée dans le quatuor repose sur une tension exceptionnelle entre la détermination la plus rigoureuse et la «relativité»: la composition comporte des indications de tempo minutieuses; par moments l'indication métronomique change plusieurs fois à l'intérieur d'une seule mesure. Mais, en réalité, le nombre de changements de tempo et surtout des points d'orgue et des césures anéantit tout rapport métrique.

♩ = 30 36 44 46 52 60 66 72 88 92 112 132 ♩ = 120

Exemple 11: Echelle des indications métronomiques utilisées.

Cela est valable surtout pour les premières minutes de l'œuvre, au cours desquelles le tempo oscille constamment entre ♩ = 36 et ♩ = 72, le plus souvent à l'aide de changements de tempo qui sont «camouflés» par des points d'orgue, des césures ou des pauses: les relations temporelles quantitatives ne sont perceptibles nulle part, d'autant moins que les points d'orgue et les césures créent une irrégularité supplémentaire. La première fois qu'une indication métronomique est gardée pendant un laps de temps plus long, sans suspension par des points d'orgue, se rencontre dans le fragment «... wenn in reicher Stille...»; le rythme pourtant aussi peu distinct à cause des superpositions irrégulières de triolets, quatrains et septuorlets. Le premier passage plus long dont on peut suivre l'organisation métrique et rythmique est le fragment «... heraus in Luft und Licht...»; par la suite la métrique et la rythmique gardent des contours relativement distincts. Le fragment «... wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt...» nous ramène, par son abondance en césures et en points d'orgue, à l'indétermination rythmique du début. L'impression auditive qu'un ordre métrique n'existe pas dès le début dans le quatuor, mais qu'il se forme progressivement, est confirmée par la partition, précisément par les tempi très précis du début, dont le change-

ment incessant apparaît plutôt comme la recherche d'un ordre métrique. Les points d'orgue et les césures tiraillent les durées quantifiées, en les anéantissant tout d'abord pour finalement les détruire et établir au contraire (c'est-à-dire au-delà de celles-ci) un déroulement du temps qualitativement défini. Les fixations métriques et rythmiques de la deuxième partie de la composition déterminent précisément ce processus où le temps uniquement mesuré, vide (d'expérience) est détruit: même les parties organisées métriquement gagnent en dimension qualitative. De même, le timbre joue un rôle significatif dans la constitution de rapports: des fragments de qualité sonore proche ou identique comportent des indications métronomiques toujours semblables ou rapprochées. La structure temporelle de la composition ne règle pas, en tant que schéma ordonnateur, des suites et des simultanités, mais au contraire éveille le souvenir et l'anticipation par sa propre force – la structure du temps y gagne en possibilités signifiantes, du moins selon l'idée compositionnelle. Une telle structure de temps est foncièrement opposée à l'expérience du temps réglé par l'horloge. On peut imaginer ce qui pourrait découler d'elle par analogie aux réflexions de Walter Benjamin à propos de la poésie de Baudelaire: l'expérience [Erfahrung] au sens fort du terme, qui laisserait derrière elle l'expérience vécue [Erlebnis] du quotidien dominé par le temps: «Là où prédomine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif»³⁵. L'expérience serait ainsi non seulement la connaissance abstraite de la sociologie et de l'historicité de l'individuel – condition pour une «politique de la première personne» dont la théorie a été formulée par le mouvement étudiant. Ce que Nono a dit au sujet de la deuxième exécution du quatuor n'est pas trop éloigné de ces propos: «Je n'ai nullement changé; même ce qui est de l'ordre de la tendresse, du privé, comporte son aspect collectif, politique. C'est pourquoi mon quatuor à cordes n'est pas l'expression d'une nouvelle ligne rétrospective en moi, mais plutôt de mon état d'expérimentation actuel: je veux la grande déclaration rebelle des moyens les plus réduits»³⁶.

VIII.

«Ne dites pas que vous ne voulez plus rien en savoir. Rappelez-vous que tout cela ne s'est produit que parce que vous ne vouliez plus rien en savoir.» C'est par ces mots, tirés de la dernière lettre de l'étudiant Giacomo Lévi, âgé de 19 ans, écrite juste avant son exécution par les fascistes en 1942 à Modena, que Nono conclut en 1960 la première partie de sa conférence à Darmstadt «Text-Musik-Gesang»³⁷. Le souvenir de la souffrance infligée naguère par des hommes à d'autres hommes doit rester présent, pour aiguïser la conscience envers les traces de ce qui s'est passé tout récemment et envers la nécessité constante d'un combat révolutionnaire – c'est l'idée à laquelle se rapportaient les compositions-épitaphes de Nono, qui vont du cycle de l'Épithaphe à Lorca des années 1952-53 jusqu'à *Y entonces comprendió* des années 1969-70. Dans une forme modifiée, les compositions-épitaphes ont trouvé, me semble-t-il, une suite dans *Fragmente-Stille, An Diotima*. Revenons encore une fois à la préface de la partition: il s'agit de retenir la possibilité de l'espoir, et non de «redécouvrir» – ce qui suppose implicitement qu'il n'y a plus beaucoup de raisons d'espérer. Certes: l'histoire des mouvements de libération et des révolutions est en même temps l'histoire des défaites, une suite d'échecs jusque dans la «post-politic» du temps présent.

La voie de l'espoir, que veut ouvrir le quatuor à cordes de Nono, se nourrit du souvenir gardé vivant de ceux qui n'ont pas trahi leur utopie malgré l'échec – Susette Gonrad et Friedrich Hölderlin, Lili Brik et Vladimir Maïakovski; du regret persistant de ceux qui se sont brisés sur l'échec de leur utopie. L'espoir est lié au passé – non pas au continuum de domination qui constitue, en premier lieu, l'histoire, mais aux rares traits du passé qui rendent visible ce qui, dans l'Histoire, subsiste d'inachevé et de détruit. «Le don d'attiser pour le passé la flamme de l'espérance n'échoit qu'à l'historiographe parfaitement convaincu que devant l'ennemi, s'il vainc, même les morts ne seront pas en sécurité. Et cet ennemi n'a pas cessé de vaincre»³⁸. Le souvenir doit maintenir ouvert ce passé inachevé vers l'avenir; il doit préserver les utopies qui ont échoué, de n'être pas dépouillées de leur antagonisme irréductible qui les ont fait échouer, pour garder ainsi vivante leur force de protestation. Dans le travail du souvenir et du regret, le sujet qui se souvient cherche à s'approprier une

partie de cette force; il cherche à déchiffrer dans le passé le potentiel qui indique l'avenir, à réunir en une nouvelle constellation les débris de ce qui a été détruit pour faire jaillir une pré-naissance de la liberté et du bonheur.

Voilà précisément ce que vise le quatuor à cordes de Nono; sa structure temporelle est également au service de cette intention: elle n'est pas «annihilation du temps»³⁹ mais au contraire tentative d'immobilisation de celui-ci. «C'est un principe constructif qui est à la base de l'historiographie matérialiste. A la pensée n'appartient pas seulement le mouvement des idées, mais tout aussi bien leur repos. Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade. Le tenant du matérialisme historique ne s'approche d'un objet historique que là où cet objet se présente à lui comme une monade. Dans cette structure, il reconnaît le signe d'un arrêt messianique du devenir, autrement dit d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé»⁴⁰. Le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* reflète cette tentative. Certes, il est loin de prétendre y avoir réussi: la structure compositionnelle en témoigne dans son hermétisme.

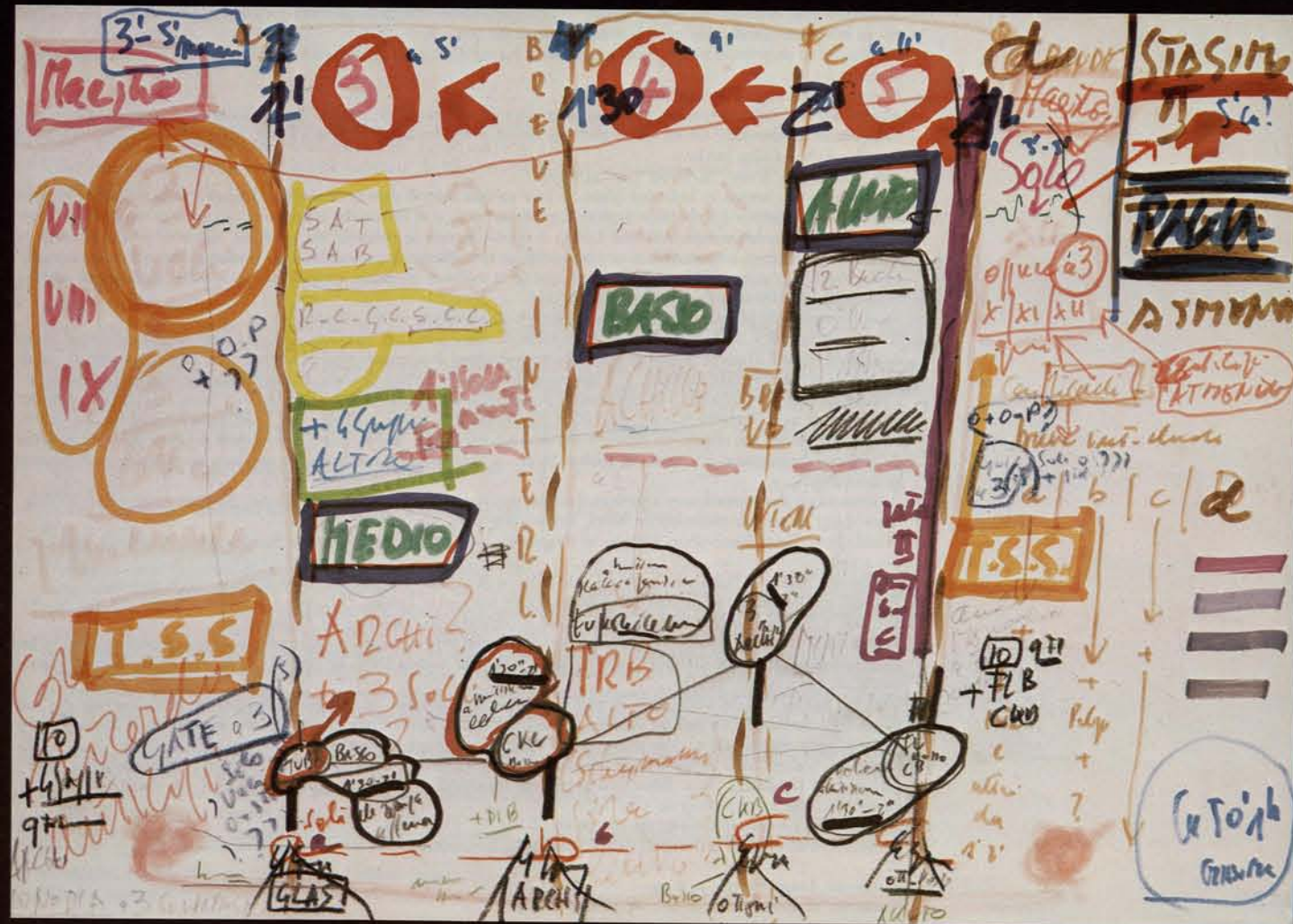
Traduit de l'allemand par Simone Hardt, avec la collaboration de Vincent Barras.

Notes

- Lors du Festival Beethoven de Bonn, en juin 1980, par le Quatuor LaSalle.
- Kosik, Karl: Die Dialektik des Konkreten, *Ffm.* 1976 (1967), p. 138.
- Etant moi-même instrumentiste, je prie le lecteur de bien vouloir excuser mon langage «pro domo».
- Le texte est le suivant:
Memento
Quando yo me muera, Cuando yo me muera Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra entre los naranjos enterradme, si queréis,
bajo la arena. bajo la arena. en una veta.
Quando yo me muera!
5. Nono, Luigi: Epitaphie auf Federico García Lorca 1951/53, in Stenzl, Jurg (éd.): *Luigi Nono, Studien zu seiner Musik*, Zurich und Freiburg/Br. 1975, p. 118.
- Les tournures «Das wir entschieden der Hoffnung Lebewohl sagten» und «die zartesten Töne des innersten Lebends» sont extraites de la lettre de Hölderlin à Susette Gontard (cf. la préface à la partition de *Fragmente-Stille, An Diotima*). Pestalozza Luigi: Ausgangspunkt Nono (nach dem «Quartett»), in *Musik-Konzepte*, 20, 1981, p. 7.
- Carlo Gesualdo da Venosa: *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, Weismann, Wilhelm (éd.), 4^e livre, Hamburg, 1958, pp. 69-74.
- Nono Luigi: Text-Musik-Gesang, in Stenzl, Jurg (éd.): *op. cit.*, p. 43.
- Ibid.*, p. 60.
- Stenzl, Jurg: Luigi Nono und Cesare Pavese, in Stenzl, Jurg (éd.): *op. cit.*, p. 403-433.
- Ibid.*, p. 426.
- Pestalozza, Luigi: *op. cit.*, p. 7.
- D'après les notes (inédites) d'un entretien mené en septembre 1980 avec Nono que Friedrich Spangemacher m'a aimablement laissé consulter. Allusion à la «version de Francfort» (Frankfurter Ausgabe) de l'œuvre complète de Friedrich Hölderlin, éditée par D.E. Sattler chez Stroemfeld/Roter Stern, qui reproduit les esquisses et les étapes intermédiaires des textes, non seulement comme des «variantes» dans l'appareil critique, mais cherche à rendre compréhensible le processus de formation des textes sur le plan typographique, au moyen d'un procédé de transcription spécialement conçu. Pendant la période de création du quatuor, la «version de Francfort» (citée comme *FfA*) n'était pas encore achevée. C'est la raison pour laquelle les extraits de poèmes de Hölderlin sont également indiqués d'après la «Grande édition de Stuttgart» (Grosse Stuttgarter Ausgabe, citée comme *StA*), Beissner, Friedrich (éd.), Stuttgart 1946 sqq. vol. 1, 1946 et vol. 2, 1951.
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Tiedemann, Rolf et Schwegpenhäuser, Hermann (éds.), vol. II, Francfort/Main 1977, p. 684.
- Bertaux, Pierre: *Hölderlin und die Französische Revolution*, Francfort/Main 1969.
- Hölderlin, cité d'après Bertaux P.: *op. cit.*, p. 85.
- FfA*, vol. 6, Elegien und Epigramme, Sattler D.E. et Grodeck Wolfram (éds.), Francfort/Main 1976, p. 87 sqq.; *StA*, vol. 1, p. 230.
- «Stauend seh ich dich an, Stimmen und süßen Sang,
Wie aus voriger Zeit, hör ich und Saitenspiel,

Und die Lilie duftet
Golden über dem Bach uns auf.»
FfA, vol. 5, Oden II, Sattler, D.E. et Knaupp Michael (éds.), Francfort/Main 1984, p. 481 sqq.; *StA*, vol. 2, p. 27 (strophe finale du poème).

- «Umsonst! mich hält die dürre Zeit vergebens,
Und mein Jahrhundert ist mir Züchtigung;
Ich nehme mich ins grüne Feld des Lebens
Und in den Himmel der Begeisterung;
Begrabt sie nur, ihr toten, eure Toten,
Und preist das Menschenwerk und scheltet nur!
Doch reift in mir, so wie mein Herz geboten,
Die schöne, die lebendige Natur.»
FfA, vol. 2, Lieder und Hymnen, Sattler, D.E. et Grodeck Wolfram (éds.), Francfort/Main 1978, pp. 252 sv.; *StA*, vol. 2, p. 224 (strophe finale du poème).
- Par pur souci de simplification, les extraits de partitions seront désignés par le fragment de texte qui leur est attribué. Les textes ne doivent en aucun cas être compris comme «titres» ou «programmes».
- Parfois n'est utilisé qu'un seul intervalle caractéristique: ainsi, le triton joue un rôle essentiel pour la structure des hauteurs dans certaines parties de la composition.
- La comparaison de l'endroit avec un «thème» a été faite par Nono lui-même lors de plusieurs entretiens que j'ai menés en novembre 1986 et en janvier 1987 à Berlin. Les renseignements et encouragements que j'ai obtenus lors de ces entretiens m'ont été d'une grande aide pour la compréhension du quatuor.
- De plus, ce mi du premier violon, joué quatre fois et haussé d'un quart de ton, est la plus haute note qui apparaisse dans la composition.
- Le texte de la strophe est le suivant:
«Lange tot und tiefverschlossen, / Grüst mein Herz die schöne Welt, / Seine Zweige blühen und sprossen, / Neu von Lebenskraft geschwellt; / O! ich kehre noch ins Leben, / Wie heraus in Luft und Licht, Meiner Blumen selig Streben / Aus der dürrer Hülse bricht.»
FfA, vol. 2, p. 275 sqq.; *StA*, vol. 1, p. 210 sqq.
- Le fragment «... heraus in Luft und Licht...» joue un rôle central dans la disposition formelle de la composition: il la sépare en deux parties. La première explore le matériau musical et élabore les traits principaux de son organisation compositionnelle; «... heraus in Luft und Licht...» rend apparent le potentiel du matériau, qui sera développé dans la deuxième partie, non comme un but ou une reprise au sens du quatuor classique, mais comme «al niente». Par son procédé formel, le quatuor de Nono fait une critique de la tradition du genre, surtout du principe de l'identité qui domine celui-ci (mais ce thème mériterait sa propre étude).
- Dans les opéras de Mozart, les grandes arias sont le plus souvent en sol mineur.
- Il faut mentionner «... wie so anders...» (juste après «... heraus in Luft und Licht...»), où l'intervalle de quinte sol-ré est également central. Dans ce fragment résonne transitoirement avec encore plus de netteté un accord de sol mineur, mais au timbre structuré différemment. «... wie so anders...» ne permet pas une interprétation univoque, pas même en s'aidant du texte de Hölderlin, qui provient de la deuxième strophe du poème «Diotima» (cf. note 25). Dans le contexte du poème, le mot «anders» marque clairement un changement vers le meilleur, vers l'harmonie du sujet lyrique envers lui-même et envers son monde. La musique de Nono est, par contre, ambivalente. Elle rappelle par exemple le calme plein de tensions du fragment «... wenn in reicher Stille...», mais anticipe également les couleurs sonores de «... Schatten, stunnes Reich...».
- La sémantique des compositions antérieures n'était certainement pas «univoque» elle non plus; cf. Spangemacher 'Friedrich: *Luigi Nono. Die elektronische Musik*, Regensburg 1983, pp. 208 sv.
- Stenzl, Jurg: Luigi Nono ohne Wende, in *Programme de l'«Atelier Luigi Nono»*, Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, 2-5-7-1984.
- Cf. Baroni, Mario et Dalmonte, Rossana (éds.), *Bruno Maderna - Documenti*, Milan 1985, p. 52 et p. 323.
- FfA*, vol. 9, Dichtungen nach 1806/Mündliches, Franz Michael et Sattler, D.E. (éds.), Francfort/Main 1983, pp. 37 sv.; *StA*, vol. 2, p. 263. La *FfA* classe le poème dans le contexte des fragments de Hypérion.
- Peter Szondi décrit, en relation avec le fragment «Wie wenn am Feiertage...», un procédé analogue, antérieur selon lui au style hymnique tardif de Hölderlin; cf. Szondi, Peter: Der andere Pfeil, in Szondi, Peter, *Hölderlin Studien*, Francfort/Main 1967 (3^e éd. 1977).
- Des cinq parties «... das weisst aber du nicht», l'une, l'avant-dernier, se termine différemment; elle n'exprime pas «al niente». Le dernier «al niente» est attribué au fragment «... im Grunde des Meers...», juste avant la fin de l'œuvre, dans lequel le geste musical de «... das weisst aber du nicht...» résonne comme un écho.
- Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, Francfort/Main 1974, p. 611.
- Cité d'après Kohlhaas, Ellen: Römerbad-Musiktage Badenweiler, Schumann oder der Stachel der Versöhnlichkeit, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 3.12.1980.
- Nono, Luigi: *Text-Musik-Gesang, op. cit.*, p. 48.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, Francfort/Main 1974, p. 695 (Thèse IV).
- Pestalozza, Luigi: *op. cit.*, p. 8 sq.
- Benjamin, Walter: *op. cit.*, p. 702 sq. (Thèse XVII).



Giovanni Morelli

UNE TROISIÈME PRATIQUE Nono et la relation compositionnelle mémoire/oubli

Il y a, dans *Prometeo*, un épisode textuel très significatif, dont la reprise soudaine peut être utile pour définir de manière « simple » – à condition d'accepter le pari difficile de tenter une telle définition – les données « premières » ou « élémentaires » de la poétique inhérente au travail compositionnel que Nono pratique dans les années 80. Cet épisode qui tranche sur les autres semble acquérir un certain relief, de par sa densité virtuelle, dans l'ensemble des relations, nombreuses, qui existent entre le livret et la partition. Il s'agit d'un épisode bien en vue qui s'impose précisément là où, après les 51 pages du prologue, la numérotation de la Première île recommence à 1. Pendant toute la séquence, le texte poétique est soumis au paradoxe d'être aussi bien oublié que rappelé¹. Le second « récit » n'est plus « lu » avec cette emphase propre à l'épopée qui caractérisait la séquence de l'introduction où s'était jouée la parodie de la mémoire comme composante sociale du mythe² (le récit généalogico-chronologique). Il constitue, d'autre part, le récit principal en tant qu'il est la véritable « histoire » du noyau traditionnel du mythe (succédant à l'impératif très classique et didactique du « Sache ! » et entièrement contenu entre le « Sache ! » étimologique de Prométhée et le « Sache ! » gnémique de Héphaïstos). Bien qu'il soit écrit et inscrit dans le projet temporel de la partition, le second « récit » est péremptoirement exclu de la réalisation matérielle. Le texte musical, en effet, ne comporte que l'indication du lieu et du moment où le récit doit être rigoureusement rappelé à travers ou, mieux, à l'intérieur des sons instrumentaux. En effet, c'est dans ce moment de l'exécution que la composition connaît et fait connaître ce quelque chose qui, en fin de compte, est bel et bien une fable, avec ce qu'il faut de morale à la clé.

Dans la Première île, le compositeur, les interprètes et les auditeurs se trouvent, chacun de son côté, en présence de Mythologie. Ils sont en train de concevoir, de faire, d'entendre un récit entier qui ne doit rendre audible que sa propre absence et sa propre abolition dans la totalité sonore, où vont se fondre l'*éthos* et le *pathos* de cette représentation du mythe que la traduction-transcription musicale a voulu, en couvrant et en escamotant le poème, perdre et oublier.

La Première île contient, en effet, un nombre important de fonctions « prométhéennes » soumises aux buts d'une poétique destinée à faire l'essai d'un procédé compositionnel qui, de lui-même, fabule, rêve, expérimente en temps réel une sorte de restitution de l'œuvre. Quoique encore narrative, cette restitution n'est plus épique (elle n'est pas adressée par un chanter homérique à une assistance qui apprend, dans le jeu des généalogies, à « se souvenir », historiquement, des modes du dépassement social de la condition d'absence³, mais elle est réelle, ou, mieux, « plus que réelle », grâce à l'aide ultraprométhéenne de la technique d'élaboration spatio-temporelle-qualitative fournie par la live electronics du studio de Freiburg i. Br.⁴. Et peut-être, au-delà de l'œuvre, la restitution implique-t-elle la nature même, au sens historique aussi, de l'acte créateur propre à la « composition » (comme on le sait, l'événement musical – et en lui la mémoire de sa propre « manie » poématique [« invincible » et « undichterisch »]⁵) dont il s'inspire – advient, devient et se maintient de

manière immédiate dans le temps simultané de l'écoute + composition + exécution + recomposition + perception simultanée des faits et de leurs transformations instantanées. L'événement musical tend ainsi vers une sorte d'expérience concrète du futur, sans qu'intervienne, pour le ramener à une pratique des mémoires sociales ou sensorimotrices routinières, cet écart mnémonique qui, en musique, «oblige» tout événement à «glisser dans le passé» – et à en émerger de nouveau – avant d'obtenir une quelconque composition élaborée: aussi bien dans un ordre normal, rituel, exemplaire, qu'en dehors de cet ordre, dans la définition des limites du «xenikon» ou du fantastique «unheimlich»⁶ ou de la manipulation transgressive des épaves culturelles et culturelles.

Dans la Première île du *Prometeo*, au moment même où elle impose l'oubli du poème, la partition engendre une texture chaotique de correspondances mimétiques, mi-allégoriques, mi-symboliques, qui sont loin d'être insensées, même si elle sont portées aux limites du reconnaissable. Ce sont des correspondances de formes sensorimotrices (mimétiques, certes, mais dépourvues aussi bien d'effet de copie que d'effet de modèle) qui recouvrent dans toutes ses dimensions la scansion narrative du livret. Dans le «poème», entièrement sous-entendu, qui est à la base de l'événement de la rima isola, on voit se croiser toutes les figures dont se compose le mythe prométhéen. Les figures du drame passent de la dimension tragique (la «première personne») à la dimension épique (la défaite de la «première personne», d'après le reportage d'Héphaïstos) et à la dimension lyrique (les cinq questions de Mythologie). Le récit s'ouvre, d'une façon classique, sur la vision «créaturale» des «fantômes de rêve»: c'est-à-dire sur l'humanité ignorante (sourde-entendante et aveugle-voyante). Il continue avec la liste – non plus un «catalogue» de type chronologico-généalogico-politico-divin – qui énumère les moyens héroïques par lesquels le démiurge, le Maître du jeu, a initié les créatures à la conscience (les techniques, la psychologie, la prévision rationnelle du réel, l'analyse des perceptions). Vient ensuite dans le récit – alors que s'est formée une recreation de la mémoire par l'éclosion d'un entrelacs de souvenirs – la scène, déjà accomplie, de la punition fatalement inique du héros civilisateur. Enfin, les idées fixes de la mémoire primordiale s'expriment dans une forme lyrique: la revanche mythique des puissances pré-humaines et le déchaînement des figures traduisant leurs énergies antitechniques, la révélation «critique» du délire de toute-puissance, la dégradation des principes culturels de la transgression, la damnation de l'inextricabilité des lacs/nœuds qui suspendent la «vérité» de l'individu à cet instant unique, où l'«étroite clairière» a été illuminée, et aux mémoires faibles de ce moment où l'espoir de libérer l'homme du divin «s'évanouit sous l'éclat du Soleil», etc.

L'emprise de la musique sur le temps du récit produit, aussi bien sur la page écrite qu'à l'écoute, un déploiement de figures abondamment notées (qui prennent la place des «voix, présages, rencontres, vols», etc.) représentant un aspect de la totalité du spectre qualificatif sonore d'une rare «confusion»: il s'agit – au niveau de la «notation» – de manifestations parcellaires des «techniques» instrumentales, d'additions et d'oscillations des traits distinctifs de ces relations objectales qui se multiplient en dehors de la loi (*ekdikia*) et sont mises en situation mimétique, mimésis titanescosismique, du geste sans bornes de Zeus, «dispensateur des hasards», en dehors de tout rapport de cause ou de génération ancré dans l'histoire⁷. La partition contient des indications concernant la manière d'écouter le drame, consacrées en particulier aux expériences inédites de l'auto-perception qui, en devançant toute mémoire de soi hypothétique, se transforme en un «futur co-présent» – de ces exécutants (c'est-à-dire *créatures*) qui oublient le «faire» à travers un «sentir» entièrement subordonné aux transformations instantanées – mais programmées dans la mémoire externe de la machine – des conséquences soudaines résultant de leurs propres gestes. Elle contient aussi en tant qu'indication prescriptive un souvenir du récit-poème comme formant-constituant, absent. Une lecture-soliloque du mythe chargée de transcriptions denses, sémantiquement inactives, d'un nombre excessif, incalculable, d'objets tirés des spectres non sélectionnés du «possible» phonique. Autant de transcriptions, d'objets oubliés que le Maître du jeu, lui seul, a su entraîner dans les «étroites clairières» de l'écriture-code, en les transférant de la mémoire de Zeus à l'imaginaire labile des créatures.

Ce sont d'abord – comme idées de la composition – des analogies simples, ingénues, peut-être

aussi des auto-descriptions élémentaires du procédé compositionnel en soi, des actes encore arrêtés sur le dessin (la disparition du «temps unifiant», les rythmes «non pulsants», les mètres «coexistants; multipliés», etc.)⁹: voir l'invasion de signes qui symbolisent des niveaux d'expérience *live* de l'analyse, de la qualité, et des modalités de maîtrise du matériau (les «différences» des flautatos, les positions inquiètes de l'archet, des sautés crin-bois, des battutos, l'aller et retour des sourdines, les oscillations métronomiques continues superposées aux oscillations également continues entre touche et chevalet, pointe-bois-archet et autres modes du «faire», entassés prescriptivement en une chronométrie dominée exclusivement plus par les excursions à tout bout de champ des intensités absolues des perceptions – toujours à la limite des seuils physiologiques – que par l'ordre de durée proportionnel ou réel de leurs supports d'intervalles ou de timbres, et j'en passe). A ce dense réseau de présences s'ajoutent les co-présences programmées des superpositions métamorphiques et instantanées de presque tous les événements: voir les transpositions et les *reverses* de l'harmonizer; les commutations numériques des données immédiatement analysées et sélectionnées depuis l'intérieur du son par le filtre vocoder; les interventions en herse mises en œuvre par le gate, accompagnant les analyses des variations d'intensité; la stratégie de distribution spatio-temporelle des «retardements» que l'halaphon réalise, simulant des itinéraires architectoniques et des conduites polyphoniques pour un même mouvement; etc.¹⁰.

Dès le début, tout cela semble confirmer, comme il a été dit, une interprétation du «livret» poussée à l'extrême. En clair: une sorte de transcription refoulée (ou ramenée, sans irrégularité mais aussi sans symétries, à la scène idéale de «dis-location» et de «traduction totale», dans chaque son vivant, de chaque citation des mots qui représentent les formes de leur caractère imprononçable: la «présence du silence»¹¹. La «composition» correspond à un sens très critique du récit: d'une part, elle occupe tout l'espace-temps qui se crée en elle par les relations de souvenir/oubli stimulées soit à travers l'intervention architecturale sur les lieux (San Lorenzo, Ansaldo), soit à travers le programme de transfiguration continue de la matière des performances, d'autre part, elle comprime et étire l'espace-temps dans un ensemble d'effets additionnés d'innombrables semi-figures prélinguistiques et hypo-rhétoriques. Ainsi, très fréquemment la composition se résout en un récit, en une squelettique «représentation-mise en scène» de l'échange – apparemment infini – entre mémoire constituante et mémoire constituée. Au-delà, ou même à l'encontre des ordres d'une mémorisation destinée à prendre en compte les stéréométries de la reconnaissance et du désaveu propres au travail mental de la conscience sensorimotrice, au-delà et à l'encontre des ordres d'une mémorisation destinée à l'élucidation d'une reconnaissance qui a trait à des choses, des temps et des modes de l'expérience et de la logique collective¹², les événements représentés dans l'œuvre, au sein de cette reviviscence sonore sans cesse renouvelée – traduction des «voix» en Aleph/Ouverture¹³ – tendent à transmettre des structures de perception correspondant à la dissolution «autistique» de la mémoire. Que ce soit dans les formes de ce que l'on appelle «ecmésie»: l'imagination, la fabulation du passé comme s'il était présent; que ce soit dans les formes de la «paramnésie»¹⁴: le présent est pris pour le passé, le constitué pour le constituant déjà-vu, illusion d'identification, sentiments de pseudo-reconnaissance (prêtes à être reconnues, les figures imaginaires de l'infini différentielle des rituels; les paysages sonores «d'attente» – genre «attente du son plat, continu, filtré, des cloches de San Marco sur le miroir des eaux du bassin, le soir»¹⁵ – ; la série ininterrompue des déplacements et replacements des chœurs dans les incommensurables cavités des cathédrales européennes – nordiques et méridionales –; le nombre infini des oubliés et bien nommés «Fondi» (*Gründe*) de la très foisonnante tradition des polyphonies, les plus florissantes et «hypermnésiques», de la fin de la Renaissance – et, les plus chères d'entre elles, les polyphonies «itinérantes, naturelles et programmées» de type gabrielien –; les «projets» d'espaces sonores conçus par Barchin, Gropius, Syrkus, Wachtangoff, encore en attente de réalisation; les résonances et les résistances superposées des matières, celles dont on se souvient et celles qui restent idéales: mosaïque, bois, bronze des portails, ciment, fer, pierre, marbre blanc, tapisseries, et les enchaînements de leurs accroissements possibles; le vacarme des rituels simultanés dans le monastère de Zagorsk: mort, naissance, mariage, psalmodie et les silences à l'intérieur de la multiplication des offices; les échos artificiels des liturgies; etc.).

Le premier caractère analogique qui détermine un tel principe compositionnel est précisément le caractère mythique; la réduction totale du récit à une multiple et pluridimensionnelle condition d'absence, engendre, par contrecoup, une sorte d'allégorie qui décrit la synchronisation des fonctions auteur, interprète, public. Il y a, donc, un nouveau mythe qui se forme pendant le temps de l'exécution. C'est le mythe de la recherche d'un ordre de perception commun aux trois fonctions: un ordre intermédiaire, interstitiel, une expérience de «Zwischen» insérée par la maîtrise du jeu (ici débute la fonction, intermédiaire aussi, des structures technologiques) entre les dimensions du souvenir et celles de l'imagination¹⁶. Une expérience de répétitions et de retours, sans liaisons – ni connue, ni inconnue – qui se démontre uniquement dans la proclamation de l'événement tel qu'il surgit, ou, peut-être, resurgit, irréductiblement, lorsque dans l'exécution s'effectue la distanciation minimale suffisante pour dissoudre (jusqu'à en obtenir l'oubli) le lien qui, dans la culture occidentale moderne, unit les rapports modèle/copie et copie/modèle. Un mythe, donc, à la découverte instantanée («comme si» immobile) du présent, et du passage instantané dans le présent, à un autre présent où la perception élabore encore la perception, la libérant simultanément du conditionnement somato-psychique et socio-psychique.

Il est plus facile de savoir que de dire à quel mythe on a à faire ici et quelle poésie imaginaire lui correspond.

Il s'agit de quelque chose qui concerne certainement la péripétie de la «composition» (ne serait-ce que par le fait que le drame est composé, à la suite de Hölderlin, d'une manière triadique, sur la destruction réciproque des trois «genres»: tragique, épique, lyrique¹⁷, soit les sentiments de l'héroïque, de l'ingénu et de l'idéal, soit Prométhée, Héphaïstos, Mythologie, tous sont dévorés par le silence interrogateur où l'oubli prend la forme de souvenir et le souvenir celle de l'oubli).

Il s'agit de quelque chose qui concerne aussi la péripétie de l'exécution: les créatures qui donnent en représentation le drame (en fait, elles jouent, chantent, parlent et envahissent de leurs gestes l'espace-temps pendant des heures de temps réel) sont abattues par la puissance néo-divine, et inconnue de Techné qui transforme leur état à chaque instant: d'êtres producteurs de «choses» ils deviennent récepteurs «de soi», d'êtres actifs ils deviennent passifs, d'adultes ils deviennent enfants¹⁸.

Il s'agit de quelque chose qui concerne aussi le public auquel on confie la tâche d'oublier sa propre situation, préhistorique puis historique, d'auditeur de poésie épique, de poésie lyrique et de tragédie, et auquel on fournit les conditions objectives pour parvenir au même sentiment qui guide la recherche poétique de l'auteur: la conquête d'un «présent absolu» dans lequel vont s'évanouir – en créant ainsi un espace-temps réel et vécu d'écartement – les fausses synthèses des principes inconciliables: Divin/Humain, Vie/Mort, etc., mais surtout Image et Possession de l'image (c'est-à-dire souvenir; c'est-à-dire copie de l'image incluant la conception du passé).

La poésie toute répandue, toute verticale, partagée entre les trois fonctions (compositeur, interprète, auditeur), ressemble à celle d'un nouveau genre de rite collectif à l'envers: une ritualité renversée dans laquelle la «théorie» est un but temporel, succédant et se substituant à une praxis ou à une expérience. La théorie qui envahit le domaine de l'expérience (consommant les dernières capacités de synthèse de l'inconciliable, de répétition culturelle des synthèses, d'accoutumance progressive à l'habitude de reconstruire les synthèses elles-mêmes lorsqu'elles sont usées) concerne, en fait, une valorisation – en rien différente de celles pratiquées dans les fosses immémoriales des mystiques et des mathématiques – une valorisation tendancieuse du respect de la condition d'absence de la mémoire culturelle (aussi bien de celle – plus personnelle, bien que toujours «transmise» – qui règle les schémas du comportement sensorimoteur – réflexologique, biologique – de la personnalité individuelle, que de celle qui construit progressivement cette mémoire sociale qui obéit aux lois à travers lesquelles s'organise morphologiquement, syntactiquement, rhétoriquement, le système de la société par le recours formalisé à un réseau toujours plus serré de «savoirs» sélectionnés dans le passé). La pratique qu'une telle théorie (tendue vers le futur) précède, c'est-à-dire la fille qui engendre cette mère supposée, mythologique, qui nous apparaît «affabulée» dans la vérité offerte au sein des dépouilles de l'«instant illuminé dans l'étroite clairière», est, en fait, une mnémotechnique.

Une mnémotechnique, certes, mais renversée, que nous pourrions décrire par une comparaison avec le rêve: de la même manière que le rêve est une fonction toujours présente (dans l'individu et dans la collectivité), mais qui se manifeste seulement si les mécanismes de l'attention de la vie-survie sont affaiblis ou endormis, ainsi la mémoire pure (définie comme «autistique» dans la pathologie des troubles des déments provoqués par un déficit mental) est une fonction présente récupérable à travers la flexion des synthèses mentales qui problématisent la relation critique entre présent et passé, entre réel et imaginaire¹⁹. Le jeu «naturel», pourrait-on dire, de la mémoire libérée des contraintes sociales passe à travers une exploration technique des potentiels d'imagination inscrits dans les symptomatologies propres aux dissociations entre ordres constitués et ordres constituants sis dans la fonction-mémoire.

Il peut être intéressant de relever, ici, comment un des traits dominants du monument de la musicologie internationale, publié dans ces mêmes années 80 dont il est question (le *Grove* [6^e édition], tout nouveau dictionnaire musical scientifique en vingt volumes, qui fait le point de la recherche historiographique d'après-guerre), peut, de manière significative, souligner à quel point l'instance «poétique», dont nous avons traité jusqu'ici, préside aussi aux résultats, et non pas peut-être au «projet», de l'entreprise encyclopédique; c'est presque une théorie découverte a posteriori par rapport à des pratiques de recherche effectuées de manière compulsive. L'historiographie scientifique se libère, de fait, des synthèses déjà réalisées, elle se joue de la mémoire historique héritée «génétiquement», et, au mépris de toute appréciation quant à l'opportunité de «consommer» telle ou telle musique, elle consacre aux secteurs toujours négligés de l'ethnomusicologie (les plus «éloignés» et inconnus, les plus dépourvus d'éléments de reconnaissance) ainsi qu'aux secteurs musicaux du Moyen Âge et de la Renaissance (en privilégiant les domaines les plus ignorés, pour ne rien dire de ceux qui sont «perdus» pour toute documentation par les sources) une somme d'informations qui, ne se rattachant pas à la succession des chaînons mnémoniques, naissent ex novo pour l'historiographie systématique dans la nouvelle œuvre²⁰.

Il s'agit d'un phénomène d'ouverture à des espaces de connaissance, de fissuration interstitielle du savoir, de brèches ouvertes dans la compacité linéaire ou parabolique des descriptions, aussi nomothétiques qu'idiographiques, de la musique. Ce phénomène semble s'inspirer du modèle de la mémoire autistique, en intégrant de nouveaux termes et de nouvelles techniques de recherche historique combinés avec des expériences analytiques de l'oubli et avec des élaborations et des fibrillations d'échanges d'indices entre notions constituées et notions constituantes.

En effet, ce qui a fini par retomber, en ce sens, sur la réorganisation de l'éthique de l'historiographie musicale n'est que l'ombre du travail d'identification assumé avec un gaspillage de créativité anxieuse par les compositeurs «classiques» et d'avant-garde du XX^e siècle: des musiciens qui ont essayé de «pratiquer» des espaces relationnels avec le passé ou avec l'inconnu. Les uns en suivant les traces mnémoniques de la régression primitive, les autres en rétablissant un contact laborieux avec des théories oubliées n'ayant jamais débouché sur la pratique ou fixées dans la tradition textuelle, d'autres encore en s'engageant à dénaturer, dans un travail de négation systématique de leurs valeurs, tous les signes des conventions linguistiques transmises dans le continuum de compromissions avec les situations socio-culturelles (parmi celles-ci, les plus riches en événements mémorables étant celles qui sont le plus exposées au risque d'une crise de dissolution: voyez l'ère de la bourgeoisie européenne en son entier: c'est la plus menacée, la plus dialectique, la plus héroïque, la plus sottée).

Il y a une certaine différence, dont il faut tenir compte, avec ce qui a été dit plus haut et qui nous autorise à parler, de manière emblématique, à propos de ces relations autistiques originales, d'une sorte de «troisième pratique». Cette différence réside dans le fait que cette lutte (poétique et historiographique) désormais séculaire avec les données, les récits, les sélections, les legs et les épaves (avec tout le problème qu'implique, avec les épaves, la réparation de navires qu'il faut faire voguer ou l'assemblage de matériaux de récupération pour construire autre chose) de la mémoire historique et géographique de la musique de la planète, cette lutte, donc, cesse d'être une action achevée (souvent théâtralisée et ensuite recueillie dans un véritable corpus dramaturgique, sérieux ou à

moitié sérieux, qui porte successivement le nom de tel auteur, puis d'un autre qui va ainsi occuper un tiroir du théâtre de la mémoire, en remettant ensuite le souvenir de son action à un autre auteur qui engagera avec lui une nouvelle lutte classique ou romantique). L'instauration de relations ecmésiques et paramnésiques avec le passé historique ou avec l'inconnu géographiquement éloigné correspond à une valorisation tardive des potentialités de la troisième mémoire, cette fonction qui surgit là où dépérit le noyau de conscience régissant le système sensorimoteur et le système des conventions sociales. Un espace-temps mental creux, extra-euclidien, prélinguistique, une dimension de mondes infinis à la Giordano Bruno, un déplacement des limites du potentiel de perception (le temps non durée qui – dans les *pppppppp* ou *ffffff*, ou à l'écoute de la parole dans le silence ou dans la matière de présences sonores oscillant dans le vide des modalités – se transforme jusqu'à se reconnaître, de manière ecmésique ou paramnésique, dans le présent déjà advenu: dans le passé ou *provenant* du passé).

Et voilà encore un mythe, un mythe pauvre, chétif, oublié. Il est raconté par Diotima de Mantinée²¹, une jeune fille douée pour les choses de l'amour, au groupe des philosophes pendant le *Banquet*: en tant qu'indication déficitaire du début d'un récit amnésique, en tant que mythe dépourvu de relations achevées, en tant que mythe de pure et simple ouverture anti-synthétique d'espaces interconceptuels, le récit de Diotima est bien vite laissé de côté et oublié par les penseurs qui essayent de se dire ce qu'est l'amour. Diotima dit en effet que Eros n'est ni beau ni laid, ni savant ni ignorant et que, généalogiquement, il n'est absolument pas le fils de Vénus. Il est «quelque chose d'intermédiaire», donc qualifiable à l'infini, né (ou, pour mieux dire, conçu, même si, lorsqu'il s'agit de divinités ou de concepts élémentaires, les mythes ont tendance à faire coïncider conception et naissance, et, parmi les dieux, seul le Christ est né à Noël après avoir été conçu en mars), né, donc, par hasard (d'un accouplement fortuit) pendant le banquet où l'Olympe célébrait la naissance de Vénus, fruit de l'union de Poros et de Pénie, de l'Abondance et de la Pauvreté. Le récit passe, il est perdu. Diotima est aussitôt oubliée par les philosophes qui, après l'avoir écoutée un moment, s'apprentent à réécrire l'histoire mnémonique d'Amour sur le mode connu des ascensions et des dégradations éthiques. Diotima sort de la mémoire historique de la pensée en emportant avec elle son modèle libérateur de la troisième mémoire, laissée à l'usage culturel des déments déficitaires et des fous asociaux. Pour rechercher le fil perdu, il faut retrouver son espace mytho-poétique, et, dans le creux de cet espace, ce «quelque chose d'intermédiaire» qui naît et qui est conçu pendant la fête de naissance de la Beauté, lorsque, pour rester distants, infiniment distants, l'Abondance et la Pénurie s'accouplent inconsciemment, lorsqu'un groupe de savants et de non-savants retrouve grands, ouverts et creux les temps interstitiels qui se déploient entre connaissance et mémoire: pour autant que cela se passe dans une écoute totale, en silence, dans une écoute «non mesurable», dans un «attimo zwischen zwei Weilen», alors quelque chose comme une poétique se donne à connaître.

La structure de Diotima, bien qu'elle soit une fausse reconnaissance, entre dans la mémoire du Maître du Jeu²²: en elle quelque chose s'ouvre aux «forces faibles», aux «pierres gravités nausées», aux «souffles secrets», au silence-cristal, de telle sorte que tout ce qui est dans le temps puisse encore «appartenir au temps seul»²³.

Traduit de l'italien par Carlo Lagomarsino.

Notes

1. Cf. *Prometeo*, partition, Ricordi, Milan 1984, p. 2 après 52: «Textes reportés à ne jamais lire ni faire écouter, mais à entendre dans les 4 groupes d'orchestre».
2. Cf. partition, *op. cit.*, p. 2: «Éviter des cadences rythmées théâtrales, ne jamais tomber sur la dernière syllabe!» Le prologue se présente comme une généalogie: «Engendra (...)» (la plus établie des formes de mémoire sociale).
3. Il s'agit du schéma qui tend à stabiliser les données de la prise de conscience historique d'un groupe: «L'ennemi formel contre lequel on agite cette expérience – une des premières poétiques, puis devenue historiographie et doxologie – est précisément l'expérience ecmésique-paramnésique du déjà-vu, c'est-à-dire la relation active d'échanges de mémoire et d'oubli ainsi que les fluctuations relatives des croyances d'affirmations en l'absence de mémoires partagées par habitude». Cf. Janet, P.: *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris 1928.
4. Voir la description de la superposition des pratiques et des intuitions d'exécution plus analytiques et transformationnelles dans l'article d'Alvise Vidolin («Interazioni con il mezzo elettronico») paru in: *Verso Prometeo*, La Biennale/Ricordi, Venise 1984, pp. 47-52.
5. Suggestions d'intensité thématique particulière rencontrées dans la Quatrième et Cinquième île; pour l'une, évocation de mémoire interne «écho lointain du prologue» en images marines (cf. partition, *op. cit.*, p. 137 sqq.), pour l'autre, l'assèchement phonique de la vocalité qui décrit la peine de l'ennui linguistique, la mémoire défaite de la banalité (cf. partition, *op. cit.*, p. 152), suggestivement illustrées par la «notation».
6. Maîtrise du jeu de la musique romantique sur le fil de l'expérience-frisson des imaginations (exotiques ou rares, paradisiaques ou infernales) sans mémoire établie.
7. La formule conclut la sentence d'Héphaïstos dans le «livret» de la Première île (elle conclut l'épisode narratif rappelé par le son libre des groupes orchestraux).
8. Héphaïstos: Toi, fils de Téthys, «je te clouerais (...)»; cf. livret, Première île.
9. Cf. Nono, L.: Frammenti di diari, in *Verso Prometeo*, p. 15: «Le temps unique, unifiant disparaît (...)».
10. Cf. Haller, P.: De la transformation du son, in ce même volume, pour la description des niveaux d'intervention programmée et élaborée par la transformation, la sélection et la régulation – spatiale aussi – du son.
11. Cf. Cacciari, M.: Tragédie de l'écoute, dans ce même volume, pour les grandes lignes du procédé compositionnel comme forme d'ouverture sur les fonds de sens de la parole, traduction de l'imprononçable cabalistique.
12. Sur le souvenir comme expérience sociale de substitution de l'image par un jugement sur l'image dans le temps, cf. Delacroix, H.: *Nouveau traité de psychologie*, V, («Les souvenirs»). Sur les origines augustiniennes de cette interprétation, cf. R.P. Peillaube: *Les images*, Paris 1910, p. 978 sqq.
13. Cf. Cacciari, M.: *op. cit.*, pour le développement de la définition de «Ouvert»: «musique qui fait exode à la parole».
14. Sur les caractères «cliniques» de ces relations dans la pathographie, voir Dumas, G.: *Troubles nerveux et mentaux de guerre*, Paris 1919 (le cas du soldat Crivelli); Féré, H.: L'état mental des mourants, in *Revue philosophique*, I, 1898, p. 296 sqq.; Bernard-Leroy, L.: *L'illusion de fausse reconnaissance*, Paris 1898; on remarque dans les observations effectuées dans ces études anciennes l'omniprésente intonation bergsonienne et l'aspect médical proustien.
15. Voir l'intervention de Nono au Corso di Alta Cultura 1985 de la Fondation Giorgio Cini: *Altre possibilità di ascolto*; la dimension de la reconnaissance du souvenir sonore naturel lié aux idées évocatrices des textes perdus de la relation musique-architecture-sonorité-itinéraire-point d'écoute mobile etc., suivant les pratiques d'exécution de la Renaissance.
16. Sur la tension souvenir imagination, voir dans les *Parva Animalia* d'Aristote la première individuation du problème de la relation copie/modèle/fabulation/mensonge mnésique dans l'élaboration des idées sur le passé.
17. Cf. Hölderlin, F.: *Gesammelte Werke*, éd. Böhm, Jena (2^e édition), p. 408 sqq.
18. Cf. Nono, L.: Frammenti di diari, *op. cit.*, p. 15: «Une autre imagination créatrice participante, en plus de la technique (...) l'exécutant s'écoute lui-même (...) errant (...)».
19. Cf. Durand, Ch.: *L'écho de la pensée*, Paris 1939; voir aussi Proust, exégète de lui-même, in *NRF*, 1 VII, 1927: «(...) Une minute libérée de l'ordre du temps a recréé en nous, afin que nous puissions le sentir, l'homme libéré de l'ordre du temps».
20. Sur l'interprétation du phénomène de la nouvelle historiographie qui suscite le problème critique de ses propres amnésies et hypermnésies et qui se déclenche à partir de positions de non-mémoire en recherchant de manière constitutive les motivations thématiques urgentes du retour de l'oralité totale et de la reconnaissance des situations culturelles interrompues, voir les comptes rendus du *New Grove Dictionary* par Rifkin, J. in *Journal of American Musicological Society*, XXXV, 1982, pp. 182-199, et de nous-même in *Rivista Italiana di Musicologia*, XX, 1985, pp. 164-185.
21. Platon: *Banquet*, XXXII sqq. (Diotima: Je te rechange la chanson habituelle, [L'Amour] est quelque chose d'intermédiaire entre le mortel et l'immortel. Socrate: Qu'est-ce donc, Diotima? Diotima: Un grand Démon.).
22. Cf. *Prometeo*, la section lyrique effusive du Maître débute dans la partition en fonction du simulacre des relations qui concernent les échos de pensée (dès le prologue où elle est citée en conséquence de sa propre antécédance: prononciation exacte du drame-livret).
23. Le Démon de Diotima (cf. *op. cit.*, XXXIII) «parle avec les hommes quand ils dorment et quand ils sont réveillés (...)». De ces Démons [ajoute Diotima], il y en a beaucoup et de différentes sortes: l'amour en est un.

Jurg Stenzl

LA DRAMATURGIE MUSICALE DE LUIGI NONO

Si l'on examine les opéras qui ont été produits après 1945 et en particulier ceux qui furent créés dans les régions de langue allemande, «l'opéra littéraire» est le plus petit dénominateur commun du genre «opéra contemporain». Cela fut déjà mis en place, comme je l'ai esquissé ailleurs¹, pendant l'entre-deux guerres: «l'opéra littéraire forme depuis 1920, avec le "verismo" d'Eugen d'Albert et de Max von Schillings, avec les opéras de Richard Strauss depuis le *Chevalier à la Rose* et avec les opéras à succès de Paul Graener et Erich Wolfgang Korngold, la part de l'époque actuelle dans le répertoire des maisons d'opéras allemandes institutionnelles qui s'ajoute au noyau de celui des opéras du XIX^e siècle. Ce qui est le propre de ces œuvres – et ceci à la différence des opéras de Schreker –, c'est que le genre ancien a été repris tel quel sans être mis en question, répondant par là aux besoins du public, à l'exigence de la pure et simple reproduction. Pour les compositeurs d'opéras littéraires, à la différence de Schönberg, Krenek, Malipiero, Weill, Stravinsky et Honegger, le genre «opéra» était devenu justement non problématique. Ainsi s'institua, année après année, le pillage de la littérature par les compositeurs allemands»².

Aussi grossièrement que puisse être ici esquissé ce type d'opéra, il y a deux choses qui sont certaines: la première est qu'en Allemagne, pays qui possède le plus de maisons d'opéras, l'opéra littéraire est porté par une esthétique de la reproduction conservatrice où le genre est non problématique, et ceci en contradiction profonde avec ses débuts tout à fait révolutionnaires et volontairement en rupture avec les opéras traditionnels en Russie (Dargomyzsky, Moussorgsky). La seconde, en liaison étroite avec la première, est que l'opéra littéraire d'avant et d'après la seconde guerre mondiale est à comprendre comme le genre d'opéra conforme aux institutions.

Ce n'est pas un hasard si la musique, pour l'avant-garde du dadaïsme français et du surréalisme ainsi que pour l'art russe de production, n'a pratiquement joué aucun rôle. Une raison essentielle pour laquelle l'avant-garde resta «sans musique» réside dans le fait qu'elle essaya, de façon radicale, de mettre en question «l'art comme institution»³ et le concept d'art qui lui était lié, alors que, pendant ce temps, les institutions artistiques avaient leur fondement dans la conception de l'art comme quelque chose d'autonome. Et, dans l'esprit allemand, un art autonome avait depuis l'origine un «noyau» musical. Il n'y a aucun genre musical qui, plus que l'opéra, fut déterminé dans une très large mesure par l'institution. Ce serait donc la tâche primordiale d'une science critique des arts que celle d'aborder finalement ce fait. Aussi longtemps que la science des arts, et avant tout la musicologie, restera empêtrée dans des interrogations déterminées par l'idée de la musique absolue, elle sera incapable de reconnaître dans quelle mesure les institutions – dans notre cas l'opéra – déterminent directement la teneur des œuvres. Le nombre même des opéras joués en création depuis 1945 ne serait pas pensable sans les données spécifiques de l'institution «opéra allemand» (aussi bien à l'est qu'à l'ouest); une comparaison avec la situation de l'opéra en France, en Angleterre ou en Italie ne

Paru pour la première fois in *Musik-Konzepte* 20, 1981, (pp. 45-57).
Traduction et révision parue in *Contrechamps* n° 4, 1985, (pp. 68-52).



Luigi Nono
Al gran sole carico d'amore
Mise en scène Yuri Liubimov,
Milan, 1974

laisse aucun doute à ce sujet. Il ne suffit pas seulement de se glorifier d'une culture d'opéra florissante, dont les ramifications se prolongent jusque dans les villes de moyenne et de petite importance. Car le *Lear* qu'on montre à Munich s'appelle *Die Kluge* ou *Der Mond* à Topfingen.

Une conception tout à fait différente de l'opéra peut être mise en évidence dans les deux opéras de Luigi Nono, sans toutefois qu'on la limite à ses propres œuvres. Les éléments d'une telle esthétique et d'une tradition de l'opéra d'un autre genre peuvent être reconnus dès la dramaturgie de l'opéra de G.F. Malipiero, par exemple dans les *Sette canzoni* («sette espressioni drammatiche», partie centrale de *Orfeide*) ou bien dans *I capricci di Callot*⁴ et dans *Volo di notte* et *Il prigioniero* de Luigi Dallapiccola, voire dans *La sentenza*, *Atomtod* et *Per Massimiliano Robespierre* de Giacomo Manzoni, ainsi que dans *Don Perlimpin* et *Hyperion* de Bruno Maderna, mais aussi dans les œuvres scéniques de Luciano Berio et finalement dans *Lorenzaccio* de Sylvano Bussotti ou dans *Marylin* de Lorenzo Ferrero. Ces éléments ne prennent pas seulement naissance dans d'autres présupposés sociaux, historiques, musicaux et esthétiques – on pourrait penser à l'idée partielle, répandue en France comme en Italie, et tardivement effective d'une «musique pure» – mais aussi dans une institution «opéra» d'un autre type.

Luigi Nono a déjà présenté⁵, dans une série d'articles et de conférences des années de l'*Intolleranza 1960*, les lignes de force de sa dramaturgie musicale, si bien qu'il nous suffira ici de les résumer brièvement. Ce qui est déjà caractéristique, c'est le titre d'une de ses œuvres: *Intolleranza 1960, Azione scenica in due tempi da un'idea di Angelo Maria Ripellino*. La dénomination «opéra» a été volontairement écartée⁶ et, à la place d'un librettiste, on parle d'un produit de départ, en l'occurrence des *materiali per un'opera* de Ripellino. Ce matériau de départ n'a pas été «complété» par d'autres textes, mais il est intégré à un réseau de textes: un poème de Ripellino, «Vivere è stare svegli» [vivre signifie rester éveillé] (chœur initial de la première partie), cinq strophes du poème d'Eluard «La liberté» (1/6*), «Unser Marsch» [notre marche] (1/7) de Maïakovski, et «An die Nachgeboren» [à ceux qui vont naître] de Brecht (chœur final). À côté de ces textes «poétiques», on trouve des slogans historiques tels que «nie wieder Krieg» [plus jamais de guerre], «no paseran» [ils ne passeront pas], «morte al fascismo!» [mort au fascisme!], «Liberta ai popoli!» [liberté aux peuples!], «down with discrimination» [à bas la discrimination], «la sale guerre» (tous dans 1/3, c'est-à-dire dans la scène de la manifestation), des extraits d'interrogatoires nazis de Julius Fučik et d'interrogatoires d'Algériens par la police française, des propos d'Henri Alleg, et finalement un extrait de la préface de Sartre au livre d'Alleg, *La question*.

Ces matériaux sont extrêmement hétérogènes et à des années-lumière de toute langue communément utilisée dans un livret: poésie de genres très différents, textes documentaires de l'histoire ancienne et récente. Ce réseau textuel ne raconte pas en premier lieu une histoire, mais rend intelligible, sous la forme d'une focalisation de moments isolés la naissance d'une conscience actuelle, active et sociale.

Temps, lieu et événements sont à chaque fois ceux du présent de la mise en scène, ce qui exige une faculté d'adaptation, une réflexion créative sur la question fondamentale de l'«Intolleranza» à l'intérieur de chaque situation concrète. À la différence de *Al gran sole carico d'amore*, les moments de *Intolleranza 1960* restent malgré tout encore liés à une «histoire»: l'histoire d'un travailleur émigré et de sa compagne. Le déroulement de l'histoire est bien entendu celui d'un processus de connaissance et, en même temps, celui d'un développement à travers l'histoire concrète.

Nono conçoit l'«Azione scenica» comme un «théâtre d'idées, qui combat pour une humaine condition de vie, un théâtre directement lié à notre vie totalement engagé aussi bien au niveau social et structurel, qu'au niveau de la langue⁷. Jean Paul Sartre a esquissé en 1947 un tel théâtre comme «théâtre de situations»⁸; pour Nono, il provient des conceptions théâtrales en URSS (avant tout Meyerhold), mais aussi de Piscator. Ce qui était là du théâtre parlé devient le point de départ intentionnel d'une conception de la dramaturgie musicale qui tient compte aussi des derniers évolutions de l'époque, comme par exemple la *Laterna magika* pragoise de Radok et Svoboda.

On a déjà laissé entendre que le développement de l'histoire est compris comme un processus de connaissance: d'une actualité brûlante, les thèmes de chaque moment (catastrophe minière à Marci-

nelles, guerre d'Algérie, inondations du Pô) servent à la concrétisation de ce principe de connaissance; sans doute faut-il les comprendre comme des modèles au sens sartrien de «situations simples et humaines» et de «libertés qui se choisissent dans ces situations». C'est la raison pour laquelle les dialogues sont presque absents et les échanges de propos entre individus réduits au minimum. «L'engagement se réalise à travers l'intégration [des matériaux] dans le processus de création, et dans le résultat technique-expressif», dit le compositeur. Par là cependant, il recourt de manière très directe à des formes d'investigation de l'école formaliste de Leningrad. Musicalement, ces formes d'investigation et de représentation n'ont eu de répercussions qu'après avoir été soumises à un effet de distanciation: dans les compositions de Stravinsky, et plus particulièrement dans l'œuvre magistrale de Chostakovitch, *Nos (le Nez)* qui, à son tour, serait impensable sans le réalisme de Moussorgsky⁹.

L'intégration des matériaux hétérogènes, des moyens du théâtre musical en général, se fait, chez Nono, à travers une dynamisation de chaque élément formel. Souvent, lors de ce processus, les hiérarchies traditionnelles et les relations automatisées sont consciemment contournées, afin de provoquer l'auditeur/spectateur et de l'obliger à prendre position depuis son présent vécu. Cette conscience du présent est pourtant comprise comme le résultat d'un processus historique: dans la structure dramatique de la musique sont établis des rapports entre le passé (fascisme, Résistance) et le présent.

La dynamisation des différents éléments de création constitue une telle mise en rapport qui n'englobe pas que les textes, mais tous les moyens: décors, action, chanteurs, chœur, orchestre, scène et salle. Ainsi, au lieu d'un dédoublement de ce qui est dit dans le texte, de ce qui est représenté dans l'action scénique, on assisterait, par exemple, à un rapport contrapuntique, voire d'opposition entre les décors, les projections et la musique de façon que se forme une sorte d'espace signifiant. Cet effet est obtenu notamment par l'emploi de bandes magnétiques et de haut-parleurs: le chant du chœur retentit dans la salle et entre dans un rapport de tension avec ce qui se passe sur scène, permettant ainsi des interactions consciemment visées (progressions, contrastes, mises en parallèle).

La dramaturgie musicale de Nono est non psychologique: les personnages centraux de l'*émigrante-ténor* et de la *compagna-soprano* servent de support à la représentation des conséquences individuelles qui découlent de ces situations, focalisées en quelque sorte dans les grandes scènes de chœur. Et pour celles-ci, précisément, la mise en rapport d'une thématique actuelle avec l'histoire est fondamentale.

La partition de *Intolleranza 1960* est, à beaucoup d'égards, un résumé des moyens formels que Nono a employés dans ses compositions non scéniques pour chant et chœur des années cinquante. Notons cependant qu'il y a des reprises, significatives aussi du point de vue du contenu: les pages 34 à 41 du *Canto sospeso* sont transposées, avec quelques adaptations de l'instrumentation, dans la partie finale de 1/4, mes. 500 à 544. Placé dans un texte dramatique-musical, cet extrait du *Canto sospeso*, ainsi que la technique de chœur, la conduite de la voix du soprano propre à Nono, et les préférences, dictées par le contenu, pour des combinaisons instrumentales déterminées sont désormais fonctionnalisés. Les oppositions de sonorités et de distribution, caractéristiques de la musique de Nono en général, ne se rapportent plus, dans *Intolleranza 1960*, à un seul texte, mais deviennent partie intégrante d'une structure scénico-musicale qui va au-delà de la musique même.

En opposant une telle dramaturgie musicale, qui veut agir sur le spectateur, à celle de l'opéra littéraire allemand, on constatera que cette dernière est précisément définie par la continuité d'un récit, d'une fable: une histoire plus ou moins connue, mise en scène, qui doit être suivie, dans tous les cas, à la manière d'une «pièce de théâtre avec musique». On comprend la susceptibilité des compositeurs d'opéras littéraires allemands lorsqu'on rapproche leurs œuvres des musiques pour pièces de théâtre¹⁰: il fallait tout de même un compositeur de la taille d'Alban Berg, qui re-com-pose dans *Lulu* la pièce de théâtre en tant que monde *musical*¹¹ de sorte que, dans une telle perspective, le maintien du texte abrégé de Wedekind est pour ainsi dire secondaire. C'était la seule manière d'éviter que les principes de l'opéra littéraire se déploient à l'intérieur de celui-ci.

Les deux opéras de Nono représentent des tournants dans son activité créative. On peut les qualifier de résumés dont découlent de nouvelles questions à propos d'un projet d'opéra immédiatement envisagé, mais qui ne se réalisera que beaucoup plus tard. Telle était la situation après *Intolleranza 1960* et après *Al grande sole carico d'amore*. Après que *Intolleranza 1960* fut donné en création, Nono nourrissait d'autres projets d'opéra¹². Dans une lettre à Carla Henius du 15 mai 1964, il appela *La fabbrica illuminata* pour soprano et bande magnétique, alors en gestation, «un fragment de ma nouvelle œuvre théâtrale»¹³. Au centre de l'œuvre, il était prévu de placer deux personnages de Cesare Pavese, la fille de joie Deola et Masino. A cette époque déjà, on pensait distribuer le rôle de Deola sur quatre sopranos solos afin d'obtenir une forme de simultanéité et de spacialité spécifique. L'emploi abondant de la bande magnétique et du chœur était également envisagé¹⁴.

Un deuxième thème, qui jouera un rôle important dans *Al gran sole carico d'amore*, remonte aussi à un projet non réalisé dans sa forme initiale: en 1970, Nono avait discuté avec Giovanni Pirelli le thème de la Commune de Paris en vue d'une œuvre scénique. L'influence de l'avant-garde théâtrale russe, qui avait déjà considérablement marqué *Intolleranza 1960*, s'est renforcée et approfondie par la suite, lors de la rencontre de Nono avec Youri Lioublimov, directeur du Théâtre Taganka de Moscou. Leur collaboration débutera après que la Scala eut commandé à Nono, en 1972, une composition. Dans son travail théâtral à la Taganka, Lioublimov, dont *Al gran sole* fut la première mise en scène à l'Ouest, prenait aussi comme point de départ le théâtre avant-gardiste russe de l'entre-deux-guerres. Cependant, ses mises en scène, même d'œuvres classiques comme *Hamlet*, reposaient sur des adaptations larges des textes et sur des montages dans le cadre desquels on assistait à des interversions, mais aussi à des actions simultanées et à des distributions cumulatives d'une seule figure, telles que Nono les avait proposées dans ses esquisses pour un «théâtre d'idées et de situations». La mise au point du projet du texte se fit par la suite en étroite collaboration avec Lioubimov et le décorateur de théâtre David Borovski. Néanmoins – chose significative – on procéda, juste avant la création, à des modifications qui ne figuraient pas encore dans la première version imprimée de la partition¹⁵. Après la création, la partition fut à nouveau remaniée en une «nuova versione». Il s'agit là d'une forme désormais définitive mais qui ne constitue, pour les théâtres, qu'un matériau musical.

Al gran sole représente la réalisation la plus conséquente de la conception de l'«azione scenica» esquissée par Nono déjà à la suite de *Intolleranza 1960*. Le fil de l'histoire comme continuum reliant les différents moments de celle-ci, et tel qu'il apparaît encore dans *Intolleranza 1960*, est abandonné ici. A sa place se dessine une sorte de texture qui nous présente des aspects vus consciemment dans une perspective actuelle ainsi que des questions à l'histoire et à la conscience historique, le thème étant, dans le cas présent, celui du combat pour la libération et du rôle des femmes dans celui-ci. Par là, le rôle de la subjectivité a été intégré au même titre que l'interrogation qui s'adresse aux oubliés de l'histoire (la communarde Louise Michel, par exemple).

On peut décrire la dramaturgie de *Al gran sole* comme un réseau à plusieurs centres ou pôles d'attraction. Au centre de la première partie se trouvent Louise Michel et la Commune de Paris en 1871. Le massacre des communards est mis en relation d'une part avec la lutte et la mort de Tanja Bunkes en Bolivie et d'autre part avec la révolution russe (manquée) de 1905 symbolisée dans l'image de *La Mère* de Gorki. En tant que thème central de cette partie, la Commune de Paris est à son tour subdivisée et mise en lumière sous différentes perspectives: la poésie de Rimbaud «*Les mains de Jeanne Marie*», dédiée par Nono à Louise Michel (d'où est tiré le titre de l'œuvre: *Au grand soleil d'amour chargé*); puis des textes de Marx sur la Commune (*Der Bürgerkrieg in Frankreich*) [La guerre civile en France], la chanson soviétique «*Non siam più la comune di Parigi*» (Nous ne sommes plus la Commune de Paris) qui semble reprendre la pensée de Lénine, enfin la pièce de Brecht *Die Tage der Commune* (Les jours de la Commune). Bien que cela n'apparaisse pas directement dans la configuration textuelle de l'œuvre, n'oublions pas que la prise du pouvoir par les militaires au Chili avec l'écrasement du socialisme d'Allende, qui eut un effet-choc sur l'Italie, survint au moment de la genèse de *Al gran sole* et doit donc être vue comme un facteur crucial qui en détermina les perspectives.

Dans la deuxième partie, c'est la révolution russe de 1905 qui, comparable à la Commune de Paris auparavant, constitue le pôle d'attraction majeur. A côté de celui-ci, la ville de Turin du début des années cinquante garde néanmoins une valeur quasi égale. Car Turin, cela ne signifie pas seulement les révoltes ouvrières; cette ville de Cesare Pavese, et par là de Deola, évoque aussi la thématique d'*Intolleranza*, celle des travailleurs «émigrés» du Sud dans les grandes villes de l'Italie du Nord. Deola, personnage tiré de la poésie de Pavese, fait contraste avec la mère russe: présente dans l'œuvre de Nono depuis le début des années cinquante, notamment depuis les premières mises en musique de textes de Pavese, Deola prolonge l'image de l'union entre mer, nature, amour et vie libérée – symbolisée dans la femme au bord de la mer¹⁶ – et réunit ce qui existe isolément dans d'autres œuvres en une structure complexe. Dans la seconde moitié de cette partie, l'échec de la révolution russe de 1905 est opposé à la lutte pour la caserne cubaine Moncada (cette lutte constitue déjà un thème central dans *Ein Gespenst geht um*, 1971): «Pour moi, Moncada était comme une femme qui aura un fils», y lit-on dans le texte; l'image mère/fils trouve un parallèle immédiat dans le couple Pavel/mère tiré de *La Mère* de Gorki.

A la trame textuelle correspond une trame musicale et, à chaque nouvelle mise en scène, une «trame» visuelle, acoustico-spatiale (distribution de haut-parleurs dans la salle) qui peut subir, selon les circonstances, un changement radical. Dans la «nuova versione» la réalisation scénique est laissée ouverte à un tel point que Nono a même renoncé complètement aux rares indications scéniques de la première version.

La musique est néanmoins fixée, définitivement mise au point et en rien laissée au hasard; en même temps, compte tenu de la distribution sans cesse changeante et de la caractéristique propre à chaque partie (les «scènes» et leurs articulations), elle maintient tout de même une mobilité propre. De la même manière que le texte, par l'insertion d'autres éléments relatifs au contenu et/ou au temps, casse constamment le récit scénique, la musique, à son tour, se compose d'unités concises, relativement brèves, de deux à cinq minutes. Du point de vue de la distribution, ces unités vont de la scène de pure pantomime avec musique pour bande seulement, en passant par des soli avec accompagnement de bande magnétique ou de quelques instruments caractéristiques (par exemple I/1,8 ou II/2,8), jusqu'à de véritables scènes d'action avec petit et grand chœur soli, voix parlées, chœur parlé, grand orchestre et bande (par exemple les scènes I/2, I/5 ou II/4). Entre les unités sont régulièrement intercalées des pièces orchestrales seulement, telles que les «Riflessioni» I-IV dans les scènes 2, 3, 6 et 9 de la première partie, sans doute une élaboration de musiques de transition entre les scènes à la manière de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et de *Wozzeck* de Berg (que l'on pense à la musique symphonique référentielle après III/4, à *Invention über eine Tonalität*); à titre de comparaison, relevons aussi le «schieramento della macchina repressiva» qui revient à quatre reprises, toujours au début de la troisième à la sixième scène de la seconde partie.

Si la structure – basée sur les unités concises que l'on vient de mentionner – de chaque situation, des suites de situations et des deux parties ainsi que du «preludio» est caractérisée par une variété de moyens exceptionnelle, non seulement dans le domaine purement musical, mais aussi dans celui de la dramaturgie de l'«azione scenica». Nono a néanmoins obtenu une concision simultanée dans la structure de l'ensemble. La raison de cette concision, impérieuse malgré toute l'hétérogénéité – le parallèle avec *Lulu* s'impose une fois de plus – ne réside pas seulement dans l'unité des moyens d'expression individuels de Nono. A cet égard, en effet, les chansons de combat telles que l'«Internationale», «*Bandiera Rossa*», «*Non siam più*», le «26 juillet» cubain ou la «*Dubinuša*» jouent un rôle tout aussi prépondérant. Car elles ne constituent pas qu'un matériau unificateur pour les différentes scènes, mais elles sont en plus intégrées dans les passages purement orchestraux et se reflètent dans «riflessioni». Elles sont reprises de différentes manières: dans «*Come preludio*» par exemple, on part d'une exposition mélodique par les timbales («*Non siam più*», d'abord en canon dès la mes. 36; puis, dans le motif de batterie, mes. 42 s; plus tard avec orchestre, mes. 52 sv) pour les intégrer ensuite dans des réalisations harmoniques et/ou rythmiques.

Les opéras de Nono sont à la fois des résumés et des points de départ. Aucune autre œuvre n'illustre cela de façon aussi nette que *Al gran sole*: la production allant des *Canti di vita et d'amore*

(1962) à *Como una ola di fuerza y luz* (1971/72) et leurs techniques, notamment celles relatives au travail avec des champs et des blocs harmoniques, puis l'expérience très riche lors du travail avec la bande magnétique depuis *La fabbrica illuminata* – tout cela livre en quelque sorte les fondements musicaux à partir desquels est édifiée la structure de l'«azione scenica». Le thème «Non siam più servi ne padroni» (tiré de l'«Internationale»), qui apparaît dans II/3, mes. 256 sv et qui marque la fin de l'opéra (II, finale, mes. 681, chanté par la mère), y constitue une sorte de thème conducteur; il était toutefois déjà utilisé dans *Ein Gespenst geht um* en 1971 (mes. 145-147 sur le même texte) et représente le point de départ, voire le centre virtuel de la pièce pour piano avec bande ... *sofferte onde serene...* (1976), écrite tout de suite après l'opéra.

* * *

Le 5 juillet 1984, lors d'un entretien public, Nono dit ceci: «*Al gran sole*: un grand éléphant, des moyens, de tout. C'est incroyablement limité». Au départ, le projet de *Prometeo* était effectivement conçu comme une «azione scenica» avec plateau, costumes et mise en scène. Le 25 septembre de la même année il ne restait plus rien de tout cela. *Prometeo* ne se jouait sur aucun plateau, il n'y avait ni action scénique, ni décors, ni costumes. Au lieu de cela: un «espace sonore» dans l'église sécularisée de San Lorenzo à Venise.

San Lorenzo à Venise: une église sécularisée de la fin du XVII^e siècle, 24 mètres de hauteur, presque carrée (36 à 38 m), séparée au milieu par un autel en pierre grise de l'école de Palladio. A l'intérieur de cet immense espace nu, à quatre mètres du sol, une grande «vanne» en bois clair, conçue par l'architecte du Centre Pompidou parisien, Renzo Piano. Sur le sol de cette vanne, 400 auditeurs trouvent place dans des sièges rouges. Les parois, hautes de 14 mètres, portent trois galeries circulaires sur lesquelles sont distribués cinq chanteurs, sept solistes instrumentaux, un petit chœur de solistes et quatre groupes d'orchestre, chacun comptant de 12 à 14 musiciens. Tout près de l'autel une grande quantité d'appareils pour l'électronique «live» du Studio expérimental de Freiburg-im-Breisgau, des douzaines de micros et un nombre impressionnant de haut-parleurs entourant le public.

Nono et son ami Massimo Cacciari, compilateur du texte¹⁷, ont conçu ce «Prométhée» comme un *opéra négatif*. Cette «tragédie de l'écoute» (tel est le sous-titre de l'œuvre) est un drame, mais un drame qui ne se passe que dans et avec les sons, un drame entre la musique et les auditeurs. Le «Dramma per musica» de la tradition italienne depuis le XVII^e siècle se voit remplacé par un «Dramma in musica». – Mais pourquoi choisir alors le sujet *dramatique* de Prométhée enchaîné?

Pour le compositeur, ce «Prométhée», basé sur un collage de textes fragmentés qui vont d'Eschyle jusqu'à Benjamin, en passant par Goethe, Hölderlin et Nietzsche, et cela en italien, grec et allemand, ce Prométhée donc correspond à «un voyage d'une île à une autre île», à un labyrinthe dans lequel les chemins se croisent et se perdent. Prométhée incarne la situation humaine actuelle: «L'homme et la loi, l'homme et sa recherche continue de l'inconnu, l'homme et la construction des nouvelles lois et leur transgression. Prométhée, c'est l'homme avec son éternelle soif de nouvelles terres et de nouvelles frontières. C'est la révolte contre la restauration qui empêche l'arrivée des temps nouveaux» (Nono). Il est hors de question que cette vision du titan grec soit, en grande partie, autobiographique.

Nono conçoit le présent comme une période de crise, de transition: tout comme pour le héros grec, les anciennes normes restent en vigueur, sont pétrifiées, mais c'est Prométhée qui connaît «le secret» que Zeus, le pouvoir en place, veut lui arracher. Et c'est Prométhée qui annonce non seulement le crépuscule des anciens dieux et de Zeus, mais qui décrit à Io, victime de Zeus, la voie tourmentée qui va y conduire.

Une telle pensée «en chemin», explorative, assoiffée de découvrir l'inconnu, surtout l'inouï, s'est exprimée déjà dans toutes les œuvres que Nono a composées après l'opéra «Au grand soleil d'amour chargé». La structure dramatique de cette deuxième «action scénique» se basait sur une

continuité découpée; mais la réalité historique et actuelle que cette conception reflétait était pour Nono saisissable à travers une approche globale, systématique. Aujourd'hui, et cela marque un tournant décisif dans sa carrière, Nono renie une telle approche totalisante, tout système qui se veut unique, fût-il découpé. Pour le Nono du «Prométhée», la seule vérité accessible est celle du fragment, du détail, du savoir partiel. Et l'essentiel se passe pour lui dans la microstructure. Nono rejoint de cette manière la philosophie italienne actuelle de la «pensée de surface»¹⁸.

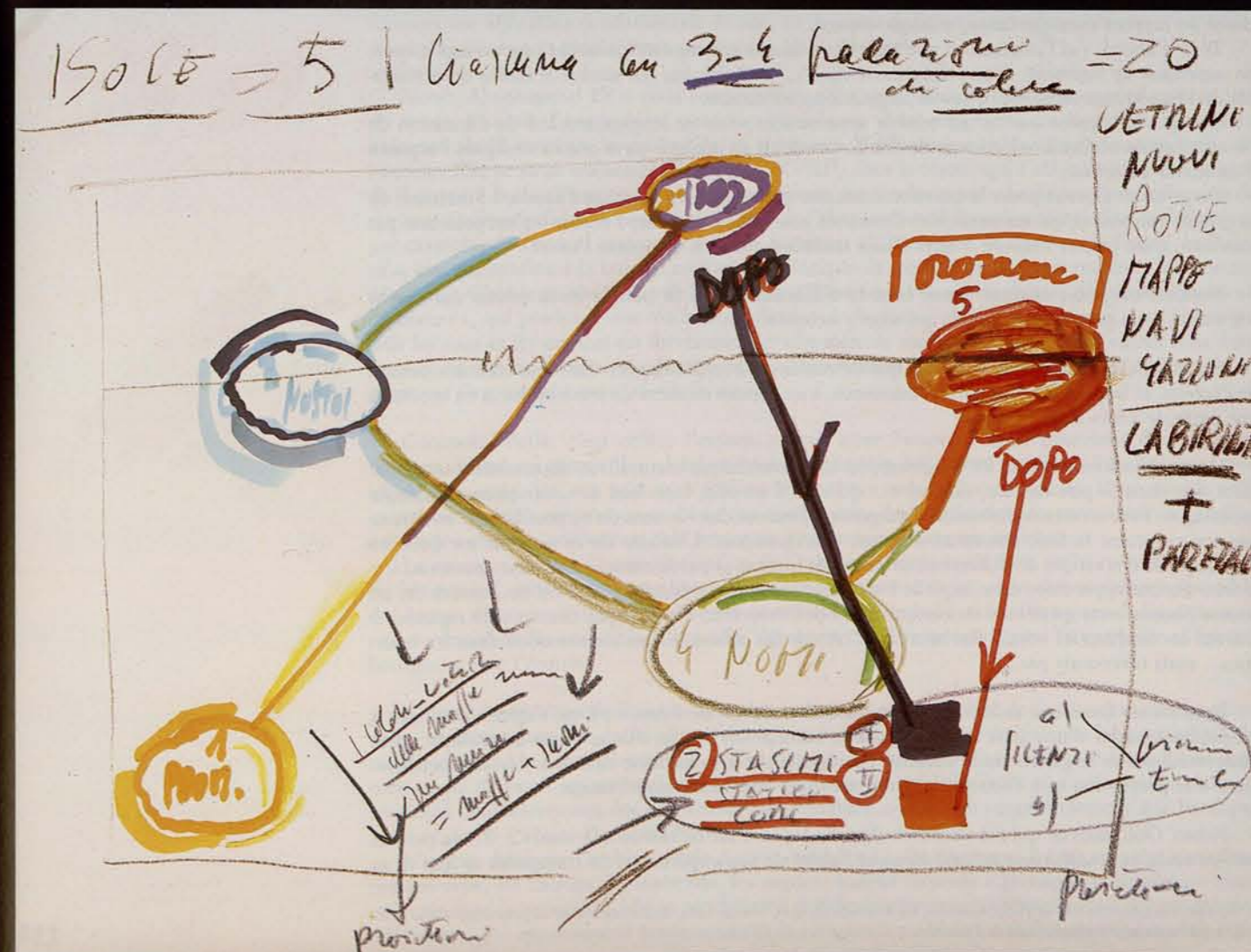
Mais la pensée de Nono est une pensée *musicale*, une pensée avec des sons et dans les sons¹⁹. La transformation du son, la variation du détail, a, dans cette pensée, une signification symbolique. La découverte, le besoin de transgresser les données emprisonnées par les institutions musicales actuelles, doit se réaliser dans la musique elle-même. L'aventure «Prométhée» envisage, par conséquent, une «écoute nouvelle»; l'oreille doit devenir le bateau de Colomb qui navigue vers des expériences inconnues.

Traduit de l'allemand par Carlo Russi et Michael Pappas.

NOTES

1. «Heinrich von Kleists *Penthesilea* in der Vertonung von Othmar Schöck» (1923/25), in: *Dichtung und Musik, Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, éd. par Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, pp. 224-238, cf. 224 sv. en particulier.
2. *Ibid.*, p. 226 sv.
3. Concept employé d'après Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Francfort 1974, en particulier pp. 31-35. – Pour la musique: Jurg Stenzl, «Tradition und Traditionsbruch in: *Die neue Musik und die Tradition*», éd. par Reinhold Brinkmann, Mayence 1978 (*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 19, pp. 80-101. Voir traduction française dans *Contrechamps* n° 3, L'Age d'Homme, Lausanne, Paris 1984.
4. Les *Sette canzoni* – sept «opéras minutes» indépendants qui se suivent l'un après l'autre – sont, d'après Malipiero, «sept épisodes vécus que je croyais, sans me contredire, pouvoir traduire en musique». Les sept épisodes, qui ne durent que 3/4 d'heures en tout, partent chacun d'une chanson. Leurs textes, une compilation de poésies italiennes anciennes, n'ont rien à voir avec un livret traditionnel. «Les *Sette canzoni* sont nées du combat entre deux sentiments: c'est-à-dire entre l'enchantement d'un théâtre et le dégoût de l'opéra; plus que de dégoût, il s'agissait d'une antipathie à l'égard de cette absurdité qui s'appelle récitatif», écrit encore Malipiero. Tout cela renvoie à une dramaturgie discursive qui renonce aux «développements» traditionnels et leur substitue des montages d'éléments incompatibles. Dans les *Capricci di Callot*, les eaux-fortes de Callot forment des scènes réunies entre elles de manière lâche par un récit de E.T.A. Hoffmann. Le côté épisodique d'un monde bizarre: dans le prologue, par exemple, huit masques surgissent du fond d'un instrument, conçu à son tour comme source rythmique, et commencent à danser. L'alignement de tableaux est évidemment diamétralement opposé à tout dramaturgie «récitative» du développement. Cf. à ce propos entre autres: L. Alberti, «Annotazioni drammaturgiche sul più recente Malipiero» in: *Chigiana* 28 (1971), pp. 263 sv. et L.A., «L'interpretazione registica e scenografica» in: M. Messinis (éd.), *Omaggio a Malipiero*, Florence 1977 (*Studi di musica veneta* 4, pp. 55-77). Nono a souligné lui-même, dans un entretien avec Luigi Pestalozza, l'importance de la dramaturgie de l'opéra de Malipiero: «Si l'on voulait repérer [dans '*Al gran sole*'] des réminiscences d'expériences théâtrales de notre siècle, il faudrait bien les chercher chez Malipiero – dans le caractère fragmentaire et le déroulement rapide des scènes, dans le jeu d'alternances et dans l'opposition de situations qui se désagrègent extrêmement vite – comme cela se manifeste dans les *Sette canzoni* ou dans *Torneo notturno*, mais aussi dans ses dernières œuvres dramatiques» («Luigi Nono e Luigi Pestalozza a proposito di *Al gran sole* carico d'amore» in: *Al gran sole carico d'amore*, éd. par Francesco Degrada, Milan 1975 (I. tirage), p. 55, traduit en allemand).
5. «Notizen zum Musiktheater heute» [notes sur le théâtre musical aujourd'hui] (1961), «Einige genauere Hinweise zu 'Intolleranza 1960'» (1962), «Spiel und Wahrheit im neuen Musiktheater» (1963), «Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters» (1963), tous en allemand in: *Luigi Nono, Texte, Studien zu seiner Musik*, éd. par Jurg Stenzl, Zurich 1975, pp. 61-99. Cité par la suite: L. Nono, *Texte*. Probablement, ces études doivent être complétées par un autre texte de Nono qui m'est inaccessible jusqu'à ce jour: «*Musique et théâtre*», in: *Cité-Panorama* n° 9 (Villeurbanne, année inconnue).

6. Dans les archives de la maison d'éditions Schott, à Mayence, se trouve une lettre de Nuria Nono dans laquelle on interdit expressément d'employer le terme d'«opéra» dans les édition de la partition et du livret d'*Intolleranza 1960*.
7. *L. Nono, Texte*, p. 86.
8. Jean-Paul Sartre, «Pour un théâtre de situations», in: *La Rue* n° 12, novembre 1947; le même texte in: *Un théâtre de situations*, éd. par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris 1973, pp. 19-21. Voir aussi la conférence de Sartre: «Théâtre épique et théâtre dramatique» (1960), *ibid.*, pp. 104-151, un texte que Nono a connu et cité (*L. Nono, Texte*, p. 69).
9. Cf. à ce propos: «Dimitri Chostakovitch: 'Nos'», in: *SMZ* 119 (1979), pp. 227-229.
10. Un exemple parmi tant d'autres: Mario Gerteis, «Rudolf Kelterborn: 'Ein Engel kommt nacht Babylon'» in: *SMZ* 117, 1977, pp. 228 sv.
11. Jurg Stenzl, «Lulus 'Welt'» in: *Alban Berg Symposion Wien 1980. Tagungsbericht*, éd. par Rudolf Klein, Vienne 1981 (*Alban Berg Studien*, Bd. 2 pp. 31-39).
12. Le rapport de Nono sur le «Projet Campo S. Angelo», écrit en mai 1963, permet de suivre de près le prolongement immédiat des réflexions issues des expériences avec *Intolleranza* (*L. Nono, Texte*, pp. 96-99).
13. *L. Nono, Texte*, p. 335.
14. C'est ce que dit Nono lui-même dans l'entretien avec Pestalozza, p. 54, cité dans la note 9.
15. Première version Milan, Ricordi, numéro 132262, copyright 1976, «Nuova versione», Milan, Ricordi, numéro 132625.
16. Jurg Stenzl, «Luigi Nono und Cesare Pavese», in: *L. Nono, Texte*, pp. 409-433.
17. Le texte est imprimé in: *Luigi Nono. Verso Prometeo*, éd. par Massimo Cacciari, Venise/Milan: Biennale/Ricordi 1984, pp. 65 sv.
18. Telle est la traduction donnée dans *Le Monde* du 17/18 juin 1984 pour le terme italien de «pensiero debole». Cf. à ce propos: *Il pensiero debole*, éd. par G. Vattimo et P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milan 1983.
19. J'utilise le terme de «pensée musicale» dans le sens de H.H. Eggebrecht: «Musikalisches Denken», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32, (1975), pp. 228-240.



Michele Bertaglia

PROMETEO-CONVERSATION ENTRE LUIGI NONO ET MASSIMO CACCIARI

CACCIARI. Écoute-Silence-Possible... Sans vouloir réduire à une formule diachronique ton travail des dix dernières années, il me semble, mon cher Gigi, que ces trois mots pourraient permettre de cerner cette constellation problématique où se joue le sens même de la recherche actuelle. Par ailleurs, les thèmes généraux dans lesquels s'inscrit aussi notre collaboration pour le *Prometeo* touchent au rapport musique-texte, musique-espace...

Tout d'abord, j'ai l'impression que tes efforts visent récemment à susciter une sorte d'*epoché*, de *suspension du jugement*, et ce précisément vis-à-vis de l'élément qui semble le moins questionnable de l'expérience musicale, à savoir la position de l'écoute.

Cet *epoché* suggère que ce qui semble appartenir *a priori* au langage musical (la dimension de l'écoute) est en réalité à redécouvrir de A à Z. On dirait en quelque sorte que tu soulignes l'urgence d'un *retour à l'écoute*.

On pourrait alors se poser la question suivante: qu'est-ce qui a donc usé l'écoute à l'intérieur de sa propre dimension, qui est musicale? Comment pourrait-on repenser l'écoute – c'est cela: non pas «savoir», mais penser l'écoute – hors d'une tradition qui en a comporté l'usure?

NONO. Pour moi, compte avant tout la différence entre la pensée et la praxis qui disent «écoute!» et la pensée et la praxis qui disent «crois!»...

CACCIARI. Tu veux dire que, plutôt que de continuer à se développer dans une véritable pensée de l'écoute, le langage musical aurait commencé, à un certain moment de son histoire, à en appeler à une sorte de «foi» dans l'écoute?

NONO. Absolument! Une foi religieuse, ou aussi bien laïque, naturaliste, déterministe ou mécaniste, ou, dans le pire des cas, narrative... quoi qu'il en soit, bien loin de toute phénoménologie acoustique. Face à cette sollicitation, l'exigence à l'écoute dans le sens de ce possible qui se définit par son caractère in-fini, non-mené-à-terme, s'évanouissait. L'écoute de ce possible est l'écoute dans laquelle il n'est pas de différence entre partie interne et partie externe... Réciproquement, il y a cette écoute apparente, dans laquelle l'intérieur est «senti» comme réflexion de l'extérieur, ou encore comme cette spécificité intime qui *diffère* de l'extérieur. C'est un peu comme si tu regardais à travers ces fenêtres et voyais des arbres, et *croyais* des arbres et des mouvements dans les branches... mais n'écoutais pas...

BERTAGLIA. Dans une telle expérience «inauthentique» de l'écoute, il ne s'agirait donc pas à proprement parler d'une pure analogie avec le voir. Selon toi, le voir se ferait en quelque sorte l'intermédiaire et le garant de la véracité du résultat de la perception auditive. Consubstantiellement à la perception et à l'écoute, apparaîtrait donc immédiatement l'*image*...

NONO. Oui, mais ce qui est «écouté» de telle façon n'est en réalité que «cru»... Tu ne perçois pas: tu *crois*, et transformes immédiatement l'objet de ton expérience: tu transposes ce que tu as

* Paru pour la première fois in *Verso Prometeo*, La Biennale/Ricordi, Venise 1984. Entretien réalisé au printemps 1984, avant la création de la première version de *Prometeo*.

perçu dans un autre mode, de telle façon que cela devient autre chose... drame liturgique, histoire, récit ou fantaisie naturaliste...

CACCIARI. L'écoute se serait donc usée, consumée peu à peu, à partir du moment où l'on ne s'est plus situé dans une dimension de *merveilleux* vis-à-vis du son, mais où l'on a commencé à écouter des images, dans une vision véristico-naturaliste ou dans le cadre d'un discours idéologique...

NONO... ou littéraire...

CACCIARI. Par opposition, la pensée qui dit «écoute!» inviterait à ne plus traduire le son dans une tentative de répondre à la question «qu'est-ce que le son?», autrement dit à ne plus se placer – pour reprendre la formule de Rosenzweig – du point de vue de la «*Was ist? Frage*», de l'exigence de déchiffrement qui guide aujourd'hui encore la critique et la recherche musicologique, qui opèrent toujours une aliénation fondamentale du son, en donnant de lui une métaphore imagée, c'est-à-dire en expliquant le son précisément par tout ce qu'il *n'est pas!*

NONO. Absolument! Et si nous considérons qu'il s'agit d'images au sens propre et au sens fort du terme, à savoir d'*images-idées*, générales-génériques, il est plus facile dès lors de localiser dans l'histoire de la musique la genèse de ce processus d'effacement de la dimension originelle de l'écoute. Elle se situe vraisemblablement au XVIII^e, dans le retour qui s'effectue sous l'impulsion de Rameau à la classification classico-platonicienne des modes grecs – basée sur l'identification de sentiments descriptibles –, et dont son *Traité de l'Harmonie* est l'aboutissement: ainsi la définition, par exemple, de l'accord majeur et mineur, à travers «L'Héroïque, le Furieux, le Faible, le Plaintif», etc. qui confine à la bureaucratisation soviétique: la tonalité majeure est positive, la mineure, négative... C'est le manichéisme de l'idéologie... C'est aussi l'écueil du théâtre d'opéra italien ou «à l'italienne», qui produisit une *totale neutralisation de l'espace*... alors que, pour moi, la relation qui unit les sons et les espaces est fondamentale: comment le son se combine avec d'autres sons dans l'espace, comment ils se re-composent en lui... En d'autres termes: comment le son *lit* l'espace, et comment l'espace découvre, révèle le son.

CACCIARI. Voilà, c'est cela... l'espace... Pour citer Foucault, nous pourrions dire qu'à un moment donné surgissent des «hétérotopies» appliquées à l'écoute musicale. Parallèlement aux cimetières, aux asiles, aux prisons, s'édifient les théâtres et les salles de concert. Il me semble qu'il existe une analogie très étroite entre ce que nous disions de l'unification des sons à travers la «*Was ist? Frage*» et cette unification de l'espace de l'exécution-écoute musicales.

La concentration et l'homogénéisation de l'espace, la disparition de la multi-spatialité possible du fait musical, sont étroitement liées à la réduction flagrante de la polyvocalité, multivocalité possible des «sens» d'écoute: à l'intérieur de cette contrainte enchevêtrée, écoute et espace de l'écoute sont *conçus*, appréhendés ensemble. Tout cela, durant ce que l'on pourrait peut-être appeler «l'époque bourgeoise» de l'écoute...

NONO. L'unification de l'écoute spatiale et musicale est le résultat de l'utilisation unidirectionnelle, unidimensionnelle de la géométrie, aggravée dans le cas particulier par les possibilités de réverbération. Avec la concentration de l'expérience musicale dans les théâtres et les salles de concert, ce qui disparaît irrémédiablement est la spatialité propre à des lieux où s'entremêlent dans un continuel bouleversement des géométries innombrables... Que l'on songe seulement à la basilique Saint-Marc ou à Notre-Dame de Paris...

L'infinie différence architecturale de ces «temples»!... Et pourtant, il faut rappeler que, dans presque tous, les chœurs, les maîtrises, les orgues, étaient disposés à mi-hauteur: la musique était exécutée dans la verticalité, elle se produisait à différentes hauteurs, «répondant» à des géométries différentes, qui *apparemment* bouleversaient la composition. Mais en réalité, la composition était

pensée, construite précisément *pour* et *avec* ces géométries. Songeons, par exemple, à la technique de composition de Giovanni Gabrieli: l'écriture est totalement différente selon qu'une pièce est destinée à cinq chœurs ou à un chœur à quatre voix...

L'unité de l'espace géométrisé se développait, dans ces lieux, selon les lignes génératrices de géométries polyvalentes... dans la basilique de Saint-Marc, tu avances, tu chemines et découvres des espaces toujours nouveaux, mais tu les *sens*, plutôt que tu ne les lis, tu les *écoutes*, même s'il n'y a pas de musique...

BERTAGGIA. Ces lieux offraient donc à l'auditeur la possibilité de modifier (ou recueillir) par ses déplacements le système des écoutes possibles, illimitées? L'auditeur devenait – si je comprends bien – lui-même protagoniste non seulement de l'exécution, mais aussi du travail de composition...

NONO. Absolument! alors que lorsque c'est la géométrie unifiée des salles de concert ou des théâtres qui sévit, la disposition est réduite au *face à face*...

CACCIARI. Le son s'en trouve ainsi irrémédiablement visualisé... en lieu et place de l'écoute, c'est la vision, l'image qui sont privilégiées...

NONO. C'est en suivant cette voie qu'on en arrive à l'actuel culte des vedettes: l'auditeur doit avoir la possibilité de voir non seulement le chanteur, mais surtout, le chef d'orchestre! Le cas de la Philharmonie de Berlin est à cet égard édifiant, avec sa séparation des espaces élaborée par Scharoun... qui en proposait l'altérité continue. Non seulement on n'a pas tenu compte du potentiel offert par cette solution, mais du fait du caractère monolithique de l'orchestre et de Karajan, les divers espaces non centralisés proposés par Scharoun restent inexploités et ramènent le public à la «célébration» du chef comme centre unique de l'attention, au point que la plupart des auditeurs se placent derrière l'orchestre.

CACCIARI. Ainsi, même une analyse, disons, sociologico-architecturale de la question, semble devoir confirmer cette tendance à la traduction du son en images. L'espace apparaît, en effet, totalement organisé aux fins de détourner l'écoute, révélant à l'évidence comment notre civilisation représente le point culminant d'une évolution qui proclame et instaure la prépondérance de la vision sur l'écoute. Il s'agit d'une civilisation placée sous le signe de l'*idein*, du savoir envisagé comme *idein*... Face à cette domination, chaque fois que la musique s'est présentée comme un *véritable problème de l'écoute*, elle a été regardée comme *skándalon*, comme un obstacle et élément perturbateur de cette civilisation fondée sur le *theorein*...

BERTAGGIA. Et pour toi, Luigi, dans ton évolution, est-ce que cette référence à la dimension d'une écoute originelle est vécue comme un fait nouveau, comme un retournement, une rupture d'avec tes expériences précédentes?

NONO. En partie en tout cas, assurément. C'est un approfondissement rendu possible par des technologies, des découvertes récentes, même si certaines de mes œuvres antérieures, très éloignées de mes préoccupations actuelles, auraient de toute façon besoin d'être délivrées des nombreux malentendus nés d'une lecture visuelle, littéraire, idéologique, naturaliste, et réenvisagées à la lumière d'une analyse musicale acoustique et aussi spatiale: d'*Intolleranza 1960*, avec son emploi varié de tout l'espace, tant scénique (lanterne magique) qu'acoustique (4 sources sonores dans la salle), à *Al gran sole*, de 1975.

CACCIARI. Donc, il est clair que c'est à la charnière du XVII^e et du XVIII^e que s'opèrent cette redéfinition de l'espace, par quoi la musique se fera désormais sur un plan horizontal, et cette reconversion spectaculaire aux lois de la vision – de l'*idein* dans lequel – comme nous le disions – se

résume essentiellement la «*Was ist? Frage*». Ainsi, l'espace physique géométriquement unifié favorise la compréhension eidétique du son, de l'espace musical proprement dit: autrement dit, il permet la «saisie», le *Begriff* du son *en tant qu'image*. Il s'agit là de l'accomplissement d'une vieille obsession originelle de notre civilisation: civilisation *haptique*, comme dirait Kayser, en ce sens que, pour appréhender, elle a besoin de voir l'objet sous sa projection tridimensionnelle... En totale opposition avec ce *Begriff*, Nietzsche se présente alors indubitablement comme le précurseur de cette conscience critique...

BERTAGGIA. Et pourtant, nous ne pouvons pas nier qu'il se place lui aussi à l'intérieur de ce système... tout au moins dans sa *Naissance de la Tragédie*, où il opère indiscutablement un travail de métaphorisation...

CACCIARI. Sans doute, mais pas de type platonicien ou plus exactement, dans un néo-platonisme tout à fait particulier... La critique de Nietzsche à Wagner ne s'adresse assurément pas à telle ou telle «figure» mythico-idéologique, mais constitue une condamnation du figurativisme même, une violente attaque contre les constantes «métaphorisations» wagnériennes du son.

NONO. Bien que le *Tristan* échappe à ce travers...

BERTAGGIA. Par ailleurs, on peut souligner que toute la liturgie catholique romaine médiévale, de même que le noyau de l'expérience mystique occidentale, participent totalement de cet univers de la Vision, même s'il ne s'agit pas évidemment d'éléments naturalistico-sensibles...

CACCIARI. Absolument... Par ailleurs, il faut noter que le cheminement du mysticisme oriental, mais aussi et je dirais même principalement, de toute la tradition hébraïque, est totalement antagonique à cet égard de la tradition religieuse occidentale. Schœnberg le savait bien!... A la logique eidétique, haptique, aux dieux de l'Occident, qui se montrent, ou au Dieu de la révélation incarnée, s'oppose, scandaleusement, le «*Ecoute-moi, Israël!*»...

L'insistance récente de beaucoup d'entre nous pour que soit reconsidérée cette tradition signale – consciemment ou non – la volonté de prendre en charge ce scandale, d'affronter une différence aussi radicale... L'espace de cette *écoute* est le *n'importe où* d'une perpétuelle errance...

BERTAGGIA. Tout le contraire assurément du *n'importe où* propre à cette *indifférence* sur laquelle se fonde le mythe moderne de la *reproductibilité* absolue...

NONO. Oui, mais ce n'est pas seulement l'universelle homogénéité sérielle des théâtres ou des salles qui est en cause; bien plus grave encore est le fait d'exécuter de la même façon de la musique à Saint-Marc ou à Notre-Dame... La basilique de Sant'Andrea de Leon Battista Alberti à Mantoue, ou le Musikverein de Vienne, sont considérés comme des *entrepôts* interchangeables où l'on peut placer indifféremment, ou de manière équivalente, exécutants et auditeurs, sons et écoutes...

C'est là aussi que se situe la limite de la didactique actuelle: la non-considération, la complète neutralisation du problème de l'espace... Les Gabrieli ne sont ni étudiés ni même connus en Italie (je ne connais que des analyses anglaises ou allemandes, ou encore américaines...). Et je dis Gabrieli, pour ne pas parler de Willaert! Mais il suffit même de songer aux *Motets pour deux chœurs* de Bach: on les joue, bien sûr, mais d'une façon totalement artificielle, sans tenir compte du fait qu'ils ont été conçus spécifiquement pour la Thomaskirche de Leipzig, et que leur écriture avait une relation directe avec les voûtes, les coupes, avec toutes les particularités architecturales du bâtiment... Aujourd'hui, dans les salles de concert, ils sonnent tout autrement!!

BERTAGGIA. Un processus de complète sécularisation, en quelque sorte...

NONO. A l'intérieur d'une pratique «européenne» toujours plus nivelée on s'est acheminé vers un maximum de simplification et d'équivalence... vers une concession totale...

CACCIARI. C'est la réalisation de l'espace comme forme pure, *a priori*...

BERTAGGIA. A côté de l'espace, n'existe-t-il pas dans la musique contemporaine une autre problématique déterminante et significative – celle du rapport son-couleur?

NONO. C'est certain! Scriabine, Schoenberg et Kandinsky utilisent la couleur d'une manière qui n'est nullement symbolique, comme on l'a souvent prétendu... Moi-même, je m'efforce d'*écouter les couleurs* comme *j'écoute* les ciels ou les pierres de Venise: comme des rapports d'ondulations, de vibrations... dégagés de tout lien symbolique.

Pour le Prométhée aussi, nous nous sommes amusés avec Massimo à étudier les diverses théories de la couleur de Goethe à Runge ou Itten, et nous avons joué à *trouver* des couleurs... souvent de manière inexplicable. C'est une approche totalement différente de la musicologie «symboliste» de Marius Schneider: pour lui, «les pierres chantent» uniquement dans la mesure où elles contiennent les signes, en tant que symboles du son, ou même d'un texte musical cohérent. Nous en sommes toujours à la vision et au déchiffrement...

CACCIARI. Pour Prométhée, effectivement, nous avons tenté d'écouter la couleur *en même temps* que le son, de ne pas l'introduire par-dessus ou en deçà du son comme support symbolique ou illustratif-explicatif extrinsèque. Bien entendu, c'est quelque chose d'extrêmement difficile! Personnellement, je doute fort qu'il en ait été ainsi déjà chez Scriabine... ou alors peut-être dans quelques passages du «Blau Reiter»... plutôt chez Kandinsky et chez le Schœnberg le plus proche de Kandinsky...

Tous ces avertissements, cette obsession pour la couleur... On trouve assurément encore l'élément symbolique, mais aussi, comme le dit Luigi, une utilisation sonore de la couleur. C'est ici la couleur qui, libérée de son support géométrico-perspectif, offre aussi la possibilité d'une géométrie multiple. Les Vénitiens, d'ailleurs, employaient précisément la couleur pour briser la perspective à foyer fixe. Lorsque Cézanne ou Van Gogh, mais surtout Cézanne, redécouvrent les Vénitiens, n'est-ce pas justement dans cette optique? Il ne s'agit pas seulement de rompre avec la perspective sous sa forme la plus canonique, mais aussi de nier la possibilité de répéter un espace unique et «sérialisable», totalement reproductible: l'effort, pour prendre un exemple, des Impressionnistes jusqu'à l'obsession de Seurat, qui rend maniaque, tragico-héroïque, ce projet visant à produire une peinture parfaitement reproductible. Savoir quoi faire dans n'importe quelle situation, au-delà de toute chance ou hasard: tel est le but de Seurat, qui prétend ainsi «comprendre» les Vénitiens, chez qui la couleur est au contraire envisagée comme possibilité d'une *multisonorité de l'espace*, ou comme impossibilité de rapports hiérarchiques, d'ordres pyramidaux. C'est ici que se trouve véritablement la synonymie entre problème de l'écoute et problème de la couleur.

NONO. Je me suis moi aussi amusé à écouter et «numéroter» les différentes *sonorités* du *Lavement des pieds* du Tintoret. Il s'agit justement d'un espace à épisodes, à îlots... *cette* couleur permet l'*exitus* de toute géométrie de type euclidien...

CACCIARI. C'est un espace non plus géométrique mais, pour paraphraser Mondrian, *un espace musical-mathématique*. Schneider, Kayser, les tenants des diverses tendances «néo-pythagoriciennes», se sont au contraire presque toujours limités à considérer les éléments «géométriques» du pythagorisme, s'appuyant sur le fameux «Le Dieu toujours géométrise», qui n'est peut-être rien d'autre qu'une mauvaise «traduction» de Platon!

En revanche, c'est justement avec la revalorisation du *rythmos* mathématique et à travers l'effort d'imagination purement mathématique qu'intervient – du point de vue historique même, au cours du XVIII^e – la rupture de l'unicité de la géométrie euclidienne.

NONO. *Cela*, c'est Webern étudiant la nature dans ses aspects microcosmiques: la forme, le mouvement d'une feuille... Ecouter les rapports, les rythmes mathématiques! On ressent à nouveau l'urgence d'une profonde... *numérologie*, presque, du son, l'exigence de cette *ars combinatoria* par laquelle les grands auteurs de traités du XV^e définissent le contrepoint d'or, d'argent ou de plomb...: la capacité de l'invention dans la complexité... complexité de rapports numériques, en soi et pour l'écoute. On trouve par exemple chez Zarlino ou Vicentino une telle unité ou corrélation entre la numérologie musicale et une perception acoustique du phénomène musical totalement exemple de moments suggestifs, sentimentaux, figuratifs, etc.

Vicentino s'emploie à défendre la musique chromatique, bannie à son époque du répertoire sacré parce que considérée comme distrayante, en tant que musique de sentiments, musique «douloureuse et funeste» (songeons à Gesualdo da Venosa). Il démontre, dans *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), comment le chromatisme et les quarts de tons se prêtent au contraire à n'importe quel type de musique: sacrée, gaie, grave, triste, de danse, de divertissement, etc.

Le problème se déplace, donc, des modes en général aux combinaisons et aux rapports déterminés qui s'instaurent entre des éléments égaux, non plus envisagés et interprétés dans leur simple signifié, mais dans leur complexité relationnelle.

CACCIARI. L'accent est totalement déplacé sur les *signes-sons* plutôt que sur ce que les sons «signifient»...

A ton avis, donc, le retour en force de la musique du XV^e peut être interprété comme la réconciliation avec une tradition effectivement *autre* si on la rapproche de la suivante, signifiante?

NONO. Je n'en ferais pas une affirmation de portée générale. Mais pour certains au moins, il s'agissait indubitablement de découvrir ou de proposer d'autres racines ouvrant des possibilités nouvelles, par exemple vis-à-vis du mélodrame italien. C'était la recherche d'autres possibilités d'écoute, assorties toutefois de lectures erronées. Gian Francesco Malipiero, par exemple, a eu le mérite d'insister sur l'importance de l'écoute de la musique du XV^e et de l'étude des auteurs de traités. En revanche, il n'a pas su proposer en même temps une approche nouvelle de l'écoute musicale: il s'est employé uniquement à obvier aux «limites» d'un système donné d'ordonnance des sons, celui de la musique tonale ou chromatique, en suggérant précisément un retour au système de l'époque, le système modal. Mais il s'agissait toujours d'un *ordre*: à un ordre, il en substituait un autre, mais il n'offrait aucune lecture, aucune écoute nouvelle. Il est vrai aussi que Malipiero s'est confronté au théâtre avec certaines intuitions remarquables; sur un mode anti-mélodramatique, certes, mais influencé par certains moments du théâtre instantané futuriste. Quoi qu'il en soit, il s'agissait encore de théâtre, de récit, de magie, de fantaisie, d'idéalisme, de réalisme, ou bien de naturalisme? – mais en tous les cas, d'un emploi du son où ce dernier signifiait ou soulignait quelque chose d'extérieur à lui.

Autre exemple: l'attaque d'Artusi contre la seconde *Pratica* de Monteverdi. Ce n'est pas la signification du texte qui a déclenché la polémique, mais le fait que Monteverdi utilise pour la première fois des intervalles «inhabituels» et extrêmement dissonants, perturbants au regard de l'écoute usuelle. C'est à cette perturbation que réagit le critique... à quelque chose de nouveau, qui dérange une certaine routine de l'écoute. Néanmoins, il continue de soutenir que ces intervalles constituent des erreurs vis-à-vis de la pratique musicale et du sens qu'aurait dû avoir le texte de Monteverdi. Le Concile de Trente était alors omnipotent, avec ses canons sur la musique sacrée et la musique profane, sur ce qui était permis en composition et ce qui était défendu. A l'origine, donc, il y a certainement un problème de la perception, mais il est immédiatement réduit aux codes de compréhension hérités du platonisme et défendus par Rameau, ainsi qu'à l'exigence «puriste» de l'Eglise catholique.

CACCIARI. Donc, une écoute conditionnée, qui se résout dans la «croyance», se réduit à une écoute visualisée de métaphore, constituant une forme de recherche limitée qui entrave les possibili-

tés mêmes de la perception et partant, d'une véritable écoute...

NONO. C'est cela...

CACCIARI. En donnant *un sens* à l'écoute, on la prive de tout autre possible.

NONO. Pense aux cas de Wagner et Berlioz, qui interprètent un mouvement, le 2^e de la *Septième* de Beethoven, l'un comme une marche funèbre, l'autre comme une danse... dans un cas comme dans l'autre, on se trouve en face d'une pensée illustrative, d'une lecture visuelle...

Eh bien, c'est précisément la réflexion sur le rapport couleur-son, comme nous le disions il y a un instant, qui a réinstauré, ou tout au moins contribué à réinstaurer tous ces rapports numériques que la géométrisation tridimensionnelle annule totalement.

CACCIARI. C'est évident: lorsque le problème de l'écoute ne peut pas être réduit à la solution figurative de l'image, lorsque le problème de la couleur n'est plus réductible au «symbolisme des couleurs», lorsque se pose la nécessité de faire réagir ensemble les deux dimensions, alors il faut un espace différent de l'espace tridimensionnel.

Même sur le plan théorique plus général, c'est bien là le problème auquel étaient confrontées les avant-gardes – pour autant que l'on sache en faire l'analyse en dehors de tout schéma... avant-gardiste.

NONO. L'impulsion théorique vers le dépassement de la troisième dimension dans le *Tertium Organum* d'Oupensky... tout Malevitch au-delà de tout mysticisme... une mathématique capable de «voir» de nouveaux espaces et dimensions, qui ne soit pas pure formalisation, qui ne soit pas étroitement conventionnelle...

CACCIARI. ...non hilbertienne! plutôt Brouwer ou Weyl... toute cette tendance à l'intérieur de laquelle la mathématique est redécouverte comme *ars combinatoria*, *imaginatio*, capacité d'imaginer de nouveaux rapports sans les voir, mettant ainsi fin à la médiation de l'*idein*, allant au-delà du visible en tant que tel, ou plutôt... *le voyant absent!*

NONO. C'est vrai... d'ailleurs, j'aime à dire, et cela en déroute tellement: «écouter ce qui ne se peut écouter!»... D'autre part, il n'y a pas que cette réflexion sur la mathématique à bouleverser les méthodologies actuelles de composition... il faut les mettre en regard aussi des théories de la physique... comme aux XIV^e et XV^e siècles, lorsque les musiciens étudiaient l'astronomie, la mathématique, la rhétorique, l'arithmétique, la physique...

De manière plus générale, la composition d'une musique qui veuille aujourd'hui restituer des possibilités d'écoute infinies, en usant d'un espace non géométrisable, se heurte aussi à la dissolution du temps normal, du temps de la narration et de la visualisation... La composition se développe aujourd'hui avec des temps bouleversés par la diversité des plans acoustiques/spatiaux, par la diversité des dynamiques, la diversité des vitesses de diffusion de sons qui ont des origines diverses, dans un espace plurivalent... Les temps normaux en sont bouleversés, tout comme l'*ordo* de la salle de concert ou du «fer à cheval» du théâtre d'opéra est bouleversé par une technique de composition qui ne peut en rester prisonnière...

CACCIARI. ...et qui pourtant, dans 90% des cas, continue de s'exprimer dans ces lieux, d'être réduite à ces dimensions, d'être «projetée»... L'espace du texte musical, qui comporte originellement des dimensions multiples, continue d'être projeté sur les trois seules dimensions fondamentales.

NONO. Ce problème a également une importance déterminante en matière d'enregistrement et

de reproduction; de fait, il n'affecte pas seulement une certaine musique contemporaine, mais aussi bien la lecture et l'écoute de la musique des Gabrieli et de Tallis, conçue pour cinq ou huit chœurs, ou pour quarante voix. Malgré l'effet stéréophonique, cette musique est écrasée par l'enregistrement sur bande et d'innombrables possibilités d'écoute sont ainsi perdues.

Tant la Deutsche Grammophon que les émetteurs radiophoniques, par exemple, enregistrent habituellement seize pistes: lesquels d'entre eux seront en évidence et lesquels seront étouffés, relégués à l'arrière-plan? Traditionnellement, on procède par *réduction*: la reproductibilité technique signifie aujourd'hui réduction, alors que rien n'empêcherait d'exploiter les phénoménales ressources de la technologie pour une écoute optimale. Mais pour cela, c'est la technique elle-même qui doit être réimaginée, repensée.

BERTAGGIA. Il me paraît important de signaler, comme tu le fais, Luigi, l'*impasse* de ces réductions, de s'élever contre ces lectures erronées, qui associent la réalisation du possible à l'arbitraire du choix, en se réclamant d'une «libération du possible»... On peut justement observer que de cette façon, à travers ces malentendus, on ne fait que se dégager, s'écarter du possible, qui est au contraire étroitement lié à l'écoute de la nécessité: de la nécessité de lieux décomposés, diversifiés, comme nous le disions...: *imaginatio*, précisément, des liens infiniment possibles, de rapports... Il me semble qu'ici disparaît toute présomption, tout arbitraire du choix sélectif ou du refoulement...

CACCIARI. Certainement... mais cette nécessité du lieu se manifeste à partir de la radicale *féclure anti-idolâtre*, que cette tendance à la redéfinition de l'écoute a le devoir de susciter. La pensée du Possible comme n'étant plus opposé au Nécessaire s'engage à penser une dimension dans laquelle la réalité ne saurait être réduite totalement au simulacre... Tout le contraire, donc, de nombreuses philosophies de la *libération!*

Sur une telle voie, on ne se situe plus dans des espaces purs, prédéfinis et indifférents comme le sont ceux de l'univers métropolitain où se trouvent les institutions musicales modernes.

NONO. D'autre part, de par la nécessité qui est la nôtre de recréer tout le Possible, composition comme écoute, il est vrai aussi qu'une culture de la technique se révèle souvent déterminante... Nous avons besoin d'autres espaces, certes, mais surtout de les faire sonner autrement...

CACCIARI. Et c'est justement ici que l'on observe la plus forte résistance de la part de l'Administration, pour parler comme Kafka!

BERTAGGIA. Toutefois, ce que nous avons dit jusqu'à présent au sujet de l'espace ne s'applique pas seulement aux lieux institutionnels. On a fait allusion à plusieurs reprises à une dimension originelle, authentique de l'écoute et plus globalement, de la *chose* musicale, mais il n'a pas encore été question explicitement de la «condition naturelle» de l'expérience.

Pourrais-tu préciser, Luigi, si le problème du «naturel» intervient dans ta recherche, et si tel est le cas, comment? Est-ce que ce ne serait pas avant tout un espace «naturel» justement qui devrait être écouté selon les approches mentionnées?

NONO. Tout à fait!... Et ce lieu est pour moi essentiellement Venise... J'ai fait une démonstration de ce type à Freiburg... Venise est un système complexe, qui offre exactement cette écoute pluridirectionnelle dont nous parlions... Les sons des cloches se diffusent dans différentes directions: certains s'additionnent, sont transportés par l'eau, transmis le long des canaux... d'autres s'évanouissent presque totalement, d'autres se lient de diverses façons à d'autres signaux de la lagune et de la cité. Venise est un *multi-univers* acoustique absolument opposé au système tyrannique de transmission et d'écoute du son auquel nous avons été habitués depuis des siècles. Mais la vie quotidienne, dans sa dimension plus «naturelle», conserve des possibilités qui contredisent la dimension la plus consciente de notre perception, celle qui est faite de *quelques* éléments fondamentaux seule-

ment, qui excluent tous les autres. Ce qui signifie aussi que, tout en allant à l'Opéra ou au concert pour y cultiver ces conditions et dimensions limitées de l'écoute, l'expérience de cet autre multi-univers se poursuit *naturellement* et *simultanément*... Il s'agit dès lors d'une véritable urgence d'un réveil à cette plus grande richesse «naturelle».

BERTAGGIA. Mais ce réveil n'est certainement pas un retour au plus simple et au plus évident... Il me semble au contraire qu'il comporte la plus extrême difficulté, la plus *tragique*, pourrait-on dire...

NONO. S'il existe une attaque de symphonie extrêmement difficile à suivre, c'est bien celle de la Première de Mahler... J'en parlais d'ailleurs récemment avec Abbado... Elle comporte un la naturel et des harmoniques sur plusieurs octaves, alors que l'indication est précisément «*Naturlaut*»... Nous sommes en plein dans la question! Ce passage peut servir à tester l'engagement et, littéralement, l'intelligence d'un chef: on comprend immédiatement s'il écoute véritablement la nature ou s'il est au contraire totalement enfermé en lui-même. Parce que c'est une attaque dont on ne doit pas avoir conscience... on doit se trouver dedans, *stupéfait d'y être déjà* sans avoir su quand cela commençait, comme lorsque l'on fait une promenade et que tout à coup... Il faut écouter Mitropoulos...

CACCIARI. La «nature» dont tu parles, Gigi, est à mon avis précisément cette dimension dont nous n'avons jusqu'à présent parlé qu'indirectement, mais que nous pourrions maintenant peut-être définir comme... «silence»! Ce n'est certes pas la nature de l'«*Ur*», d'une *arché* dans laquelle résiderait le sens originel, essentiel de l'objet, du son... mais c'est bien le silence: lorsque tu te trouves véritablement dans le silence, alors tu commences à écouter la nature du son...

NONO. C'est précisément la *découverte* dont on me parlait en Allemagne, dans la Forêt Noire: musique de la nature, fondée sur des silences où résonne l'*inaudible*...

CACCIARI. Même s'ils pensaient peut-être alors à quelque chose de tout à fait différent, à l'«*Ur*», justement...

NONO. Peut-être étaient-ils encore naturalistes.

CACCIARI. Alors que, quand nous disons aujourd'hui «originellité», nous ne nous référons à aucune *arché*, à aucun mystérieux, occulte, investi d'une dimension secrète et initiatique... rien de tout cela! L'originellité est précisément cette dimension du silence dont provient *toute* parole, *tout* son, *tout* sens.

BERTAGGIA. C'est la source même...

CACCIARI. Et la civilisation fondée sur l'*idein* nous a peut-être rendus incapables d'écouter cette dimension: nous sommes devenus incapables d'écouter le silence, incapables de la plus extraordinaire puissance d'écoute, qui se définit justement par la capacité à écouter le silence!

NONO. Et d'autre part, tout cela est étroitement lié aussi à la façon actuelle de comprendre l'espace social. Car le réveil de la faculté d'écoute du silence ne se produit pas seulement dans la solitude de la nature, dans l'isolement, mais intervient au contraire souvent à l'intérieur même de la «masse», des sonorités les plus fortes... même à l'intérieur du Strauss le plus bruyant! Aucune opposition manichéenne donc, entre parole et silence, parole et son, son et silence...

Paroles, sons, et jusqu'aux bruits deviennent, au-delà de leur déchiffrement littéral, «imaginal», ondes, vibrations, ondulations et tu peux les annuler dans ton silence intérieur souvent tellement et chaotiquement sonore. Encore faut-il savoir l'écouter!

BERTAGGIA. Il s'agit donc non point du silence mesuré à l'aune des bruits et des sons comme simple soustraction, absence... comme une 'théologie négative' du silence... mais d'un silence qui s'ouvre à différents modes d'écoute...

CACCIARI. D'écoute, oui, mais pas seulement. C'est le silence que rendent possibles ces écritures qui se sentent appelées à lui et en assument la responsabilité... Mahler, notamment! Il s'agit donc d'un ensemble de rapports entre une écoute ayant réappris le silence, et des écritures qui vivent à l'intérieur de cette écoute, qui *sont* cette écoute.

Je crois interpréter correctement l'état actuel de la recherche de Gigi en disant, sur la base de nos discussions, que son écriture devient toujours davantage l'espace de cette écoute. Son écriture *réclame* cette écoute, a besoin d'elle. Une écriture musicale qui questionne une telle condition, un tel rapport à l'écoute, questionne presque la position du Dieu en exil: de ce Dieu qui ne se peut sauver que si son peuple aussi se sauve...

NONO. Effectivement, je me trouve actuellement, dans mon travail sur le *Prometeo*, dans une situation très particulière... On dit du compositeur qu'il écrit la musique parce qu'il *entend*, mais il est évident que le compositeur entend toujours sur la base de certaines notions et informations qu'il possède... En ce qui me concerne, je me sens en ce moment comme si ma tête *était* San Lorenzo... J'ai l'impression d'occuper l'espace et les silences de l'église de San Lorenzo – et je m'efforce aussi de me laisser totalement occuper par eux... et en écoutant tout cela, je m'efforce de trouver les sons capables de lire, de révéler cet espace et ces silences: les sons dont sera fait le *Prometeo*.

Je ne sais pas s'il s'agit seulement d'une suggestion.

Le fait est qu'aujourd'hui, ma tête ne m'appartient plus, elle vit de ce problème, et l'œuvre, qui n'existe pas encore, dont les sons, l'écriture, sont absents, vit déjà, *est déjà l'œuvre de cette écoute!* Je cherche donc avant tout à identifier les différents espaces, parce que là, dans l'église de San Lorenzo, il y aura au moins cinq plans acoustiques différents, rendus possibles par la technologie de la live electronics de Freiburg, avec d'innombrables possibilités de mutation, de «jeux» – jusqu'à quatre simultanés, avec des vitesses différentes, des dynamiques différentes, des sons, des signaux, des directions différentes... C'est cela que j'ai besoin de comprendre aujourd'hui... pour faire ensuite toute autre chose peut-être.

BERTAGGIA. Ton écriture est donc une écriture totalement liée à cet espace...

CACCIARI. ... et qui réclame en retour une écoute ayant retrouvé toutes les capacités auxquelles nous faisons allusion précédemment. En sorte que la distinction entre compositeur, exécutant et auditeur demeure dans sa spécificité, non cependant dans l'indifférence, mais bien dans une quête idéologique d'un «état naturel» commun, mais à travers un rigoureux travail de sondage de ce *multi-univers* dont nous parlions: un travail qui peut, et qui doit, tirer parti de toutes les possibilités de la technique... Je trouve que toutes les recherches de Gigi à Freiburg témoignent précisément d'une volonté délibérée d'utiliser les moyens les plus sophistiqués de la technologie moderne (un véritable «instrumentarium») afin de développer tout le potentiel des capacités d'écoute. Autrement dit, pas d'attitude nostalgique ou passiste, pas d'inclinaison «francfortaise», anti-technologique, dans la critique que nous développons!

NONO. Je voudrais confirmer ce que tu dis par une observation qui semblera banale, mais à partir de laquelle on pourrait cependant élaborer facilement de nouvelles possibilités didactiques extrêmement efficaces: même le *walkman* permet à mon avis de reproduire individuellement cette expérience de l'écoute que j'illustrais succinctement tout à l'heure en décrivant le «système acoustique» qu'est Venise! Le walkman, en effet, exclut en les rendant insupportables les fortissimi et permet donc d'éviter le risque d'assourdissement propre aux méga-concerts et aux discothèques; mais de façon plus générale, il représente une tendance différente aussi par rapport aux concerts symphoni-

ques et de jazz, en éduquant l'oreille au piano-pianissimo.

De plus, il permet de comprendre et de faire comprendre que les sons ne sont pas stables et ne se transmettent pas sur un seul axe, mais qu'ils sont dans une situation de mobilité constante en regard de notre perception, contribuant ainsi à l'affiner. Autrement dit, il libère de la relation centrale-frontale imposée par les installations stéréophoniques traditionnelles.

L'écoute dont nous parlions se développe donc à travers la modernité et à l'intérieur d'elle. Ce fait est très important, surtout en regard de la formation, de l'école, où il n'existe pas à ce jour de formules véritablement novatrices d'enseignement prenant en compte les diverses méthodologies expérimentales et les nouvelles connaissances technologiques, dans le domaine de l'informatique notamment.

BERTAGGIA. Il me semble qu'on pourrait dire, dans un contexte culturel plus général, que, lorsque la modernité est mesurée à l'aune des thèmes mentionnés: de la nature idyllique-libérée, de l'*originellité* archétypique, etc., elle est déjà contenue dans cette *présomption* du *Naturel* qui représente en réalité un complet bouleversement du «naturel» lui-même en termes d'images, de rhétorique et d'idéologie. Face à l'impossibilité de répéter une expérience primale et originelle du «naturel» pour en obtenir un «Ur-bild», c'est le «naturel» lui-même qui est défini comme reliquat, «quantité négligeable», pure soustraction des figures de la modernité.

NONO. C'est juste, et c'est là un fait très grave, et difficile à affronter. Aussi par le fait que c'est la position de la majorité des jeunes compositeurs, surtout en Italie: eux sont vraiment les mystiques du voir, d'une illustration renouvelée du contenu, de l'idéologie anti-technologique...

CACCIARI. En revanche, l'œuvre de Luigi, comme travail littéralement de *composition des possibles*, écoute/expression des *compossibles*, en appelle à tout le potentiel du moyen technique.

Il me semble, Luigi, que la redéfinition de ton rapport à Schönberg s'est placée précisément dans ce contexte; tout comme ta relecture des avant-gardes en dehors justement des filtres «avant-gardistes» qui les réduisent à des codes, ou codifient la série chez Schönberg ou Webern, la réintégrant ainsi dans l'indifférence de l'espace géométrisé, équivalent et reproductible à l'infini. Alors qu'il faudrait s'en rapporter au contraire à la prégnance de la dimension du possible de l'*ars combinatoria* chez Schönberg. Rappelons à ce titre l'insistance des premières pages de l'*Harmonielehre*: «Je n'enseigne nullement *ma* musique, mais me borne à *indiquer les possibles!*» Aujourd'hui encore, peut-être est-ce de cela qu'il s'agit: mettre en scène les possibles et susciter face à une telle dimension du possible ou du «compossible» précisément l'*imaginatio* de l'auditeur, dans une étroite et indissoluble participation avec celle du compositeur.

Dans l'espace de la «compossibilité» intervient alors l'urgence d'inventer les autres possibles, ce qui comporte une responsabilité énorme, mais exclut aussi toute passivité, toute indifférence.

Il me semble que c'est précisément ce que tu fais, Gigi: une relecture des grands auteurs du passé, mais dans l'infini des sens d'une telle re-création...

NONO. Schönberg et Webern, pour ne citer qu'eux (mais aussi Varèse et Bartók, à leur manière). En effet, chez eux, la série ne consiste pas seulement dans les quatre formes de la série, mais surtout dans les infinis rapports qui s'établissent avec tous les divers sons et rythmes qui ne sont pas mécaniquement consécutifs, ainsi qu'avec les diverses composantes compositionnelles, y compris les espaces. Là, on se trouve en plein dans la «logique du possible» de Musil. Et chez Webern, il n'y a certainement pas, comme le voudrait la lecture académique, réduction au modèle du fragment ou de l'aphorisme: chez Webern, c'est à *chaque instant* Possibilité! – une constante ouverture des constellations de la Possibilité. Au début de *L'échelle de Jacob*, Gabriel déclare, citant le Talmud: «A droite ou à gauche, en avant ou en arrière, dessus ou dessous, il faut avancer sans se demander ce qu'il y a devant ou derrière» ... Reste la continuité du dépassement de toutes ces contradictions, autrement dit, la réouverture constante de tout le possible...

Et là se pose la question la plus cruciale: «Pourquoi un son doit-il être suivi d'un autre son?»

Il y a une école qui répond en se fondant sur la *définition* de la série, et une autre qui déduit toute la structure tonale de la présence de la basse harmonique... mais la critique «explosive» de Schumann ou de Beethoven fait sauter la continuité du motif, du rythme et de l'harmonie, du phrasé et de la mesure...!

CACCIARI. Ou encore Mahler, dans la *Sixième!*

NONO. Et jusqu'au *Tristan*. Le troisième acte de *Tristan* est une continuelle rupture, où les voix mêmes ne sont plus des voix, où le texte n'est plus texte: tout est son, mais un son combiné par un Wagner qui cherche, lui aussi, une autre profondeur, une autre dimension. Par-dessus la dimension scénique, à laquelle il est tout de même enchaîné, on le sent cogner contre les grilles, contre les barreaux d'une prison. C'est évident lorsqu'on est attentif à la récurrence des éléments: ils reviennent, non pas certes comme de creuses auto-citations, par simple volonté de répétition (il ne s'agit pas de variation continue ou de *leitmotiv*)... mais ils reviennent pour *présenter* d'autres possibles. *ils se recréent...* ce n'est pas le retour dont parle Adorno! Comme l'accord initial de sib mineur qui revient briser ou introduire de longs silences... Dans le troisième acte du *Tristan*, on peut vraiment écouter des silences infinis...

CACCIARI. ...Et pourtant, il n'y a peut-être aucun moment de silence «naturaliste», de ce silence qui est pure opposition au son, ... parce qu'il y a là un son continu, fait parfois de variations minimes, que Nietzsche d'ailleurs appréciait grandement!

C'est au contraire ce silence qui habite le son. Au point de ne pouvoir plus *comprendre*, dans une certaine mesure, s'il s'agit de son fait silence ou de silence naissant du son. On y trouve des vibrations, des ondes qui *ne véhiculent rien*, ou alors... est-ce la musique qui se tait...?!

NONO. On retrouve le même problème dans la conclusion de *Tristan*, la même façon d'être jetés que dans l'attaque de la *Première* de Mahler. La question du Temps et de son achèvement, de sa perfection. Car en réalité, le *Tristan* ne finit pas, ne s'achève jamais: en tout cas pas, bien sûr, par la mort scénique des personnages, mais pas davantage avec la disparition de la musique écrite... Avec *Tristan*, on pénètre véritablement dans un espace traversé de projections entre silences, sons et surtout *sons nouveaux...* «ultrasons». C'est cela même! je dirais à propos de *Tristan* que Wagner est effectivement parvenu à composer des «ultrasons»: des sons non «naturalistes», mais qui existent néanmoins: l'inaudible enfin rendu à l'écoute. C'est là qu'est la magie du *Tristan*!!!

CACCIARI. On pourrait donc dire que le problème à partir duquel jaillit une nouvelle situation musicale se présente justement sous cette forme: 'Pourquoi après un son, un autre son?' Ce «pourquoi?» a le pouvoir de remettre en question tous les «pourquoi» traditionnels qui sont résolus dans des définitions ou des déclarations d'intention.

Cette question, en revanche, demeure, car en elle, chaque son est envisagé comme une cellule indépendante, tel qu'il émerge du silence pour y retourner aussitôt... Webern représente pour moi cette possibilité constante que tout soit donné en chaque point, et que pour cette même raison, tout en chaque point 'puisse' vraiment finir. Nous sommes bien loin des lectures purement technico-sérielles de Webern!... chaque son est investi de la responsabilité d'introduire au Néant, chaque nouveau son porte en lui l'émerveillement du précédent, il en est 'le premier surpris'...

Le troisième acte du *Tristan* nous lance un «Écoute» pur, absolu, dénué de toute indication apaisante quant au «quoi».

BERTAGGIA. Chaque son apparaît donc comme un acte en soi, dans la mesure où il ne 'pré-tend' pas à d'autres – tout en étant d'une certaine façon 'penché': penché sur le vide, certes, mais de ce

fait même, ouvert à une suite, 'la rendant possible' peut-être...

Une suspension et une inclinaison qui paradoxalement – mais est-ce vraiment paradoxal? – ne projettent pas, mais retiennent... et qui sont par ailleurs en elles-mêmes une suite...

CACCIARI. De fait, c'est cette «inclinaison» même d'un son en soi parfait qu'il faut écouter... Je crois d'ailleurs que c'est la seule façon dont on puisse lire *Das atmende Klarsein*: son qui se donne sans le savoir, 'problème' du pourquoi, de la justification du prochain son... Attention à la question qui n'est pas posée comme telle, mais recrée constamment cette suspension, ce risque du premier son qui s'écoute comme tel dans son silence, et parle dans le mode du silence.

Aucun plan, aucune dialectique, aucune continuité ne lient un son à l'autre, 'si ce n'est leur pure appartenance au mode du silence'.

NONO. Plus encore, à mon sens, les *Gelidi mostri*... Dans *Das atmende*, le silence est attente, imagination, fantaisie, ou encore surprise à travers quoi passe un «non» ou un «oui» au son... Dans *Gelidi mostri*, la continuité est plus nette d'une dimension dans laquelle il n'est pas possible de comprendre, de discerner la transition: où cela est-il silence et ou non-silence... Un peu dans le sens du *Tristan*, comme nous le disions il y a un instant... et ce sont les trois instruments à cordes: des sons en constante modification... parfois des chœurs très lointains, parfois rien, d'autres fois encore... d'autres sons, différemment élaborés, qui posent des problèmes de perception totalement autres que ceux de *Das atmende*.

Je dirais donc plutôt que *Das atmende* et *Gelidi mostri* s'interpellent, se pro-voquent tour à tour.

CACCIARI. Et 'ensemble', ils ouvrent la voie au *Prométhée*... qui affronte en outre les problèmes de l'espace, dans la perspective que tu évoquais tout à l'heure.

NONO. Oui... des problèmes que, par ailleurs, le *Diario polacco II* contenait en substance, bien qu'ils se présentent sous une forme beaucoup plus complexe, plus entremêlée, dans *Prométhée*... Toujours à propos de ce rapport Possible-Espace, et là avec une plus grande évidence... à Freiburg, avec Peter et Rudy, nous constatons souvent comment un son a été en quelque sorte 'reçu' uniquement à travers sa projection inattendue dans le cadre de l'utilisation, par ailleurs programmée, de l'espace, et d'un certain type d'expérimentation et de diffusion dans cet espace, ... et à cause du facteur de surprise qui l'a accompagné. On pourrait en déduire que, dans de telles expériences, il ne s'agit pas simplement de la manifestation du son en tant que tel, mais de l'intervention de l'espace lui-même comme élément de composition, comme facteur de décision dans la composition non en tant que son, mais précisément en tant qu'espace, localisation, différenciation, qui 'a donné' ce son. Dès lors, ce son n'est plus simplement son, mais lecture de l'espace.

CACCIARI. D'un point de vue théorique plus général également, ces parcours me semblent bouleverser toute conception traditionnelle du Possible. En général, nous sommes incapables d'un concept véritablement 'pur' du Possible: le possible est ce qui tout bonnement peut être réel, aussi l'accent est-il toujours mis sur le réel, et non pas sur le possible!

En revanche, la recherche de Luigi et les réflexions que nous avons conduites me semblent indiquer une orientation de la pensée dans laquelle on s'efforcerait de 'reconnaître ce possible qui est devenu nécessaire': ce Possible qui ne cède jamais, qui ne relève plus d'une dimension de l'opposition, de l'exclusion, tout comme le silence n'est plus une dimension opposée à la parole et au son. C'est toute la «logique» de Musil...

Je me souviens, à Cologne, dans les *Gelidi mostri*... l'ultime son justement, celui qui devait mettre un point final à la «Chose», qui aurait dû – selon la vieille logique – réaliser le Possible, était au contraire le son qui 'irréalisait' plus que tout autre, le son dans lequel le Possible était le plus absolu, autrement dit le plus nécessaire: quelque chose comme une déclaration d'intention pour avertir que le Possible ne vient jamais à manquer et que dans le lieu où la parole de l'*idein*' dirait «fin», la parti-

cipation compositeur-auditeur dans cette musique signifie au contraire que le Possible résiste par définition, jusqu'au-delà de la «fin», et qu'il se donne à entendre dans le silence.

BERTAGGIA. Cela est véritablement le versant «diabolique» de la musique, mais non plus tellement dans le sens où l'entendait Mann, mais plutôt comme cette constellation que décrit Schelling dans sa *Philosophie der Offenbarung*: dieu-Satan-créature. Et Satan est précisément ici le principe du 'pur' Possible qui a encore besoin, qui exige néanmoins l'imagination de la créature, parce que sans son écoute, le Possible ne peut s'exprimer. Avec l'écoute finie de la créature, le nécessaire s'introduit dans l'horizon du Possible et le Possible se présente durablement dans le mode de la perfection, de la pureté.

CACCIARI. Absolument! nul discours «pessimiste» à l'égard de la créature! Mais pas davantage, précisément, d'idolâtrie, de culte du simulacre – puisque 'ce' Possible ne promet que la permanence de l'irréalisable.

Et même, je dirais que tout cela a plutôt la chaleur d'une «défense»... «brunienne» de la créature, qui projette dans l'infini de sa réalisation, de ses possibilités...

BERTAGGIA. En effet, interrompre la lecture géométrisante du pythagorisme signifie enfreindre constamment cette limite représentative à l'intérieur de laquelle les pythagoriciens eux-mêmes prétendaient paradoxalement atteindre à la perfection. Pourtant, ce qui me semble original dans tout cela, c'est justement de dire que c'est dans l'infini du Possible, dans la durée de l'interminable que réside toute parole, tout son 'comme monade parfaite', sans nulle autre prétention... «En somme, c'est comme si l'itinéraire de ces réflexions cheminait entre Bruno et Leibniz revisités...

CACCIARI. Oui, ce son est en fait précisément celui de la monade qui s'auto-réfléchit, qui se sait. Il s'établit une consonance parfaite entre la pureté de ces sons et la pureté du possible dans lequel il se situe.

J'ai employé il y a un moment le terme «compossible» qui est justement un terme leibnizien. Il s'agit peut-être précisément du passage d'un univers cartésien à un univers leibnizien... En dehors, naturellement, de tout ce qui chez Bruno et Leibniz crée des correspondances, des analogies, des résonances entre les éléments qui composent ces univers, «pré-établissant», protégeant presque, de l'aventure de la monade.

NONO. Ma condition actuelle, vis-à-vis du *Prométhée*, est exactement la condition de celui qui se demande: «Comment réaliser à San Lorenzo les infinis possibles de San Lorenzo: ces possibles qui sont justement irréalisables...?»

CACCIARI. L'«œuvre» se fait en tant que 'compossible' en un univers multiple, un multi-univers, d'innombrables autres possibles. Cette 'œuvre' ne peut être commentée que par une seule parole, une pensée qui saisisse 'ensemble' créature et nécessité: une pensée qui ne voie plus la créature comme «distraction» de la nécessité, ni la nécessité comme refoulement ou anéantissement de la dimension créature. Il me semble que l'itinéraire que nous avons suivi dans cette conversation «joue» constamment avec les termes qui traditionnellement «connotent» la pensée de la créature: possible, risque, décision, saut de mot en mot, de son en son... 'mais', en même temps, il reconnaît devoir/pouvoir écouter et recréer 'la nécessité' radicale et éternelle de ces «termes» mêmes.

NONO. Oui... c'est bien là mon «pari» pour le *Prométhée*...

J'ai clairement conscience qu'il ne me suffit plus de penser et de sentir comme je l'ai fait jusqu'à présent, par exemple dans *Das atmende* et dans *Gelidi mostri*. Le type de relations qui se sont alors établies entre les sons, l'espace qui déterminait ces compositions, l'espace qui 'se' faisait écouter et 'me' faisait écouter...: je sens que tout cela est encore extrêmement limité, que 'ce n'est pas suffi-

sant pour *Prométhée!* J'attends peut-être qu'il m'arrive quelque chose pour me risquer à San Lorenzo... alors que le travail de 'mesure' que l'œuvre doit exprimer est 'déjà' en route.

Pour le moment, je me sens même trop dominé par San Lorenzo, enfermé dans cet espace qui a bouleversé même mes plus récents modes d'écoute, qui m'a révélé d'autres possibles que ceux que j'ai su jusqu'alors écouter... et puis, il y a aussi le vide de l'attente. Et je pourrais bien sombrer dans ce vide!

D'autre part, l'«éventuel» de l'œuvre: ce «compossible» dont vous parlez, cette participation dans le silence... est déjà ouverte, ici et maintenant!

San Lorenzo possède des portes et des fenêtres claires et ouvertes...

Traduit de l'italien par Thierry Baud.

Marco Biraghi

ENTRETIEN AVEC MASSIMO CACCIARI

Walter Benjamin, dans la seconde *Thèse de philosophie de l'histoire*, parle d'une «faible force messianique» donnée en dot à chaque génération d'hommes. Des paroles semblables apparaissent, comme des «débris épars» de la mémoire, dans le texte de *Prometeo*. Mais vous aviez déjà arrêté votre attention sur elles dans certains de vos précédents travaux (on se souvient, par exemple, de l'essai *Adolf Loos e il suo Angelo*). Et, d'une manière plus générale, il me semble que la référence à Benjamin reste une constante dans tout le cheminement de votre pensée, de votre premier livre, *Metropolis* (1973), jusqu'au plus récent, *L'Angelo necessario* (1986). Pourriez-vous me dire comment votre «passion» pour Benjamin est née?

M.C. Pour parler de ma première rencontre avec la pensée de Benjamin, il faut remonter au début des années soixante, c'est-à-dire à la période au cours de laquelle mes premières expériences culturelles sérieuses s'entremêlaient d'expériences politiques. C'est précisément entre les années soixante et soixante-quatre que j'ai commencé à collaborer avec les groupes gravitant autour des *Quaderni rossi* de Raniero Panzieri, et ensuite à *Classe operaia*. C'est dans ces années-là que je fis la connaissance de Antonio Negri. Negri joua un rôle décisif dans ma formation: il m'incita à lire une série d'œuvres philosophiques fondamentales, en particulier Kant et Hegel, et il me mit en contact avec des intellectuels comme Alberto Asor Rosa et Mario Tronti. Mais c'est un peu tout seul que j'en vins à la lecture de Walter Benjamin. L'occasion me fut offerte par la parution de l'«historique» recueil d'essais, traduit par Renato Solmi et publié par Einaudi en 1962, qui portait le titre de la revue «non née» de Benjamin, *Angelus Novus*. Je me souviens qu'avec Cesare de Michelis, nous fûmes littéralement bouleversés par les pages fulgurantes de Benjamin, à tel point que nous prîmes la décision de fonder une revue qui porterait précisément ce titre. «Notre» *Angelus Novus*, qui commença à paraître en 1964 et auquel collaborèrent, entre autres, Asor Rosa et Paolo Chiarini, entendait très exactement reprendre à plein certains thèmes benjaminien et la manière de les traiter...

— Votre prise de contact avec Luigi Nono se situe-t-elle dans ce contexte?

M.C. Pas exactement. A cette époque, Nono était un des représentants les plus importants du Parti Communiste Italien, tandis que nous, nous militions dans la gauche extra-parlementaire. Mais nous nous sommes adressés à lui pour discuter de la revue, pour avoir son avis, justement parce qu'il s'agissait d'un intellectuel de grand prestige. A dire vrai, à ce moment-là, Nono fut loin d'être tendre avec les thèses de Benjamin, «freiné» qu'il était sans aucun doute par le poids des catégories du marxisme «orthodoxe», qui ne voyait pas du tout d'un bon œil des auteurs de ce genre. Cependant, nos discussions se poursuivirent et devinrent déjà beaucoup plus fructueuses avec un autre texte fondamental de ma formation, *L'Ame et les Formes* du jeune Lukàcs. A partir de ce moment, mes rapports avec Nono se firent toujours plus intenses, jusqu'à devenir très étroits aux alentours du début des années soixante-dix, au point que, depuis lors, je ne pourrais plus scinder cette aventure intellectuelle de mon œuvre.

— Après *Angelus Novus*, vous fondez en 1968, avec Asor Rosa, *Contropiano*. En quoi cette seconde revue se différencie-t-elle de la première?

M.C. La tentative de *Contropiano* visait à faire coexister côte à côte une critique des dimensions culturelle, philosophique et politique. Des essais sur le Romantisme, sur l'esthétique hégélienne ou sur la genèse de la pensée négative (où, pour la première fois, j'affrontais avec l'outil critique la pensée de Schopenhauer, Kierkegaard, et Nietzsche, à savoir la grande triade des philosophes que Lukács, dans *La destruction de la raison*, avait liquidés comme «irrationalistes»), de tels essais donc, devaient «se composer» avec des essais d'analyse politique, portant sur des problèmes de classe, même tout à fait actuels! Le tout mené avec une attitude scientifique, je dirais presque académique, selon la ligne de ce qu'à cette époque nous appelions «critique de l'idéologie». Ce fut par l'intermédiaire de *Contropiano* que je fis la connaissance de Manfredo Tafuri et de tout le milieu de l'Institut d'Histoire de l'Architecture de Venise, où j'ai maintenant une chaire d'esthétique.

— N'était-il pas à votre avis quelque peu utopique de vouloir concilier des intérêts esthético-philosophiques et une activité politique?

M.C. Disons que, pour ma part, j'ai essayé de dépasser tout ce qu'il pouvait y avoir de certainement «ingénu» dans ce rapport entre *praxis* et *théorie* par un engagement politique fondé le plus possible sur des compétences spécifiques. Mon adhésion au Parti Communiste, en 1969, alors que nous avions déjà rompu avec Toni Negri, allait exactement dans ce sens, tout comme mon expérience au Parlement en tant que député dans les rangs de ce parti de 1976 à 1983. Du reste, je tiens à souligner qu'au PCI j'ai toujours fait un travail de «fonctionnaire», et non d'intellectuel. Les motifs eux-mêmes qui, en 1983, m'ont amené à m'en éloigner définitivement, sont bien plus d'ordre intellectuel (la grande lenteur dans les processus de révision culturelle du Parti) que d'ordre politique, plus spécifiquement «technique». Mais il serait trop long de parler de tout cela, et cela nous mènerait loin...

— Revenons alors à votre itinéraire philosophique. En 1976, vous publiez *Krisis*, un livre dans lequel vous en finissez définitivement, il me semble, avec une «phase» de votre pensée (je me réfère à la première partie du volume où Marx et Lénine sont discutés à travers les analyses de Böhm-Bawerk et Mach) et en même temps, vous en inaugurez une nouvelle, qui gravite autour de la pensée de Nietzsche et de Wittgenstein, autour de la grande culture viennoise du début du siècle. A votre avis, y a-t-il bien cette «duplicité» dans votre livre?

M.C. Oui, certainement; même si ce qui faisait de *Krisis* un livre relativement singulier à ce moment-là, c'était justement l'affirmation du caractère effectif de la pensée négative, de son rôle positif aussi bien dans la crise du système économique classique que dans la crise de la pensée dialectique. La crise était donc interprétée comme partie intégrante de la «tradition» de la pensée négative, et néanmoins, comme moment productif en vue de la recherche concrète de nouveaux fondements, avec des éléments forts, à caractère fonctionnel et constructif. Tout cela, naturellement, se différenciait nettement, aussi bien des critiques de la pensée négative comme pensée «régressive» – critique élaborée sur la base de vieilles catégories philosophiques de tendance lukácsienne tardive – que des plates interprétations historicistes de cette période, du genre «joyeuse apocalypse viennoise». *Krisis* se voulait précisément l'élimination drastique de cette image de Vienne et davantage encore, la mise en critique de toute idée de «décadence». La lecture de Mahler et de Hofmannsthal – pour ne citer qu'eux – allait exactement dans cette direction; et plus généralement, le retour sur les traces de cette Vienne entre fin de siècle et *finis Austriae*, était tout entier orienté vers la redécouverte de la problématique nietzschéenne, au moment de sa généralisation maximale et tout ensemble de sa crise; au moment de sa plus grande maturité, de sa plus grande expansion et tout ensemble, de sa plus grande tension vers de «nouveaux ordres».



Massimo Cacciari
(Photo D.R.)

C'est pourquoi, à l'analyse du rapport Nietzsche-Wittgenstein répondait un entrelacs serré de renvois littéraires et musicaux: Hofmannsthal, George, Trakl, Rilke, qu'on faisait «réagir» avec Wagner, Mahler, Schœnberg et Webern. Ma «découverte» de ces derniers, du reste, je la dois justement à une série d'auditions décisives, effectuées sous l'égide de Luigi Nono, auquel, à mon tour, je fis lire «mes» auteurs viennois et allemands, qu'il ne connaissait pas encore.

— Votre ouverture sur les perspectives viennoises du début du siècle ne s'arrête pas cependant avec *Krisis*, mais se prolonge jusque dans les années quatre-vingt, avec au moins deux autres essais fondamentaux: *Dallo Steinhof* (1980), et l'ouvrage déjà cité, *Adolf Loos e suo Angelo* (1980). Comment la perspective évolue-t-elle ici?

M.C. Dans ce dernier essai – un travail qui me tient très à cœur – comme dans *Dallo Steinhof*, je dirais que la perspective, l'approche du problème, change radicalement. En effet, si, jusqu'à *Krisis*, mon investigation philosophique se mouvait dans les limites d'une critique négative (et il en allait d'ailleurs aussi de même pour la critique de la catégorie du Politique, que j'avais menée dans deux autres de mes livres ultérieurs, l'un portant sur la philosophie du droit chez Hegel (1978), l'autre sur *Walter Rathenau e il suo ambiente* (1979)), depuis *Dallo Steinhof*, elle se tourne au contraire vers une approche positive: non pas à titre de «nouvelle» synthèse, de recherche d'une vérité à communiquer, mais plutôt comme tentative de montrer l'absence, le silence qui émane des «hommes posthumes» de la culture viennoise; la présence de l'«Autre» dans l'architecture de Loos comme dans la musique de Schœnberg, l'indicible chez Trakl comme chez Schiele, les «tonalités suspendues» de Walser comme d'Altenberg. L'image de la modernité qui en dérive se révèle bien plus pénétrante, me semble-t-il, que celle renvoyée par de réductrices approches disciplinaires, image dans les limites de laquelle l'historiographie architectonico-artistico-littéraire a toujours confiné ces auteurs.

— Le début des années quatre-vingt coïncide également avec le début de votre collaboration «productive» avec Nono.

M.C. Oui. Comme je l'ai dit, il s'était désormais établi entre Nono et moi, depuis bon nombre d'années, une relation très étroite, basée sur un échange réciproque de lectures et sur des discussions quotidiennes. Du reste, dès l'époque de *Al gran sole carico d'amore* (1975), Luigi avait surmonté sa défiance à l'égard de «certains» auteurs étrangers à la culture marxiste traditionnelle, et même, il avait, à travers, eux, mis en crise son œuvre, l'interrogeant, la «questionnant», avec ce mélange de cruauté et de bienveillance dont lui seul a le secret. Cependant, les ultimes barrières ne cédèrent définitivement qu'avec la lecture, enfin dégagée de tout malentendu, de Nietzsche. A partir de ce moment, notre activité quotidienne de lecture, de commentaire et d'écoute se fit très intense, gravitant dès 1976 autour de l'idée, aussi fascinante qu'obsessionnelle, même pour moi, de Prométhée. Il en sortit d'abord un texte, *Das atmende Klarsein*, dont le titre est inspiré d'un vers de Rilke (véritable «étoile fixe» de notre amitié). Puis ce fut successivement *Io, frammento dal Prometeo* qui a été partiellement repris dans *Prometeo, Diario Polacco 2°*, pour lequel j'ai utilisé les textes de certains écrivains d'Europe de l'Est (entre autres Blok, Pasternak, Milosz), *Guai ai gelidi mostri* («l'Etat», écrit Nietzsche, «est un monstre gelé»), et pour finir *Prometeo*, dont l'«Umfassung» date de 1984.

— *Prometeo*, «tragédie de l'écoute». Cette nécessité de l'écoute, de «penser l'écoute» selon vos termes, est un problème qu'on voit affleurer dans vos derniers livres également (je pense notamment à *Icone della Legge* de 1985). Peut-on en quelque façon faire remonter l'apparition de ce thème à votre expérience avec Nono?

M.C. Certainement. L'influence à la fois esthétique et philosophique de l'œuvre de Nono a été profonde durant ces dernières années, et pas seulement relativement aux thèmes de l'écoute. Le rapport parole/silence, le problème de l'image, de l'icône, de ses antinomies, sont tous des thèmes qui reviennent avec insistance dans *Icone della Legge*, mais aussi dans *L'Angelo necessario*, où ils se côtoient, et s'entrelacent à des thèmes purement théologiques, intérêts qui se sont développés précisément à l'intérieur de ce rapport.

On peut dire qu'au centre de ces deux derniers travaux se tient justement la question, philosophique par excellence, de la représentation – de la représentation comme imagination, comme capacité et force de trouver des images, les «invenire» serait le mot, – cette capacité dont Kant sentait qu'elle était comme un insondable mystère à la base de la simple perception. Mais ce n'est pas tant la voie «descendante» – de la capacité d'imaginer à la représentation – qui m'inquiète. La «voie descendante» est celle qu'emprunte et réemprunte la culture contemporaine, même si c'est bien souvent dans la plus totale «inconscience» des problèmes impliqués: c'est-à-dire la voie qui affirme le caractère «fictif» de chaque «perceptum» apparent et élémentaire (il s'agit, en d'autres termes, du «nulla res sine interpretatione», dont on nous rebat les oreilles jusqu'à la nausée, et particulièrement en France justement). Ce qui m'intéresse vraiment, c'est le *destin* d'un tel perceptum-fictum, ce qu'on réserve à un tel «symbole». Soit: qu'en est-il de ce «symbole» dans la *poiesis*? Ou mieux: que *fait* la poiesis, dans ses formes diverses, d'un tel «symbole»? Est-elle nécessairement contrainte de le reproduire, de le multiplier, de le transformer? Ou peut-elle même l'effacer? Y a-t-il une création poétique susceptible d'être définie comme *de-creatio*? Ou bien la volonté-à-la-vie, pour paraphraser Schopenhauer, reste-t-elle l'incoercible sujet de toute imagination et de toute représentation? Ces questions affleurent – avec tant d'autres – dans *Icone*; elles commencent à devenir véritablement centrales dans *l'Angelo*. Nous espérons parvenir, enfin, à les *poser* comme il convient dans les prochains essais. Mais, je le redis, je ne crois pas qu'on puisse seulement s'en faire une mince idée, si on n'a pas écouté et réécouté des morceaux comme *Das atmende Klarsein*, ou le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* (Hölderlin est peut-être, avant Nietzsche et Benjamin, et davantage encore qu'eux, l'auteur de *Prometeo*!), ou le silence *parfait* des derniers *Lieder*.

Notice bio-bibliographique

Massimo Cacciari est né à Venise en 1944. Il a été codirecteur de certaines des plus importantes et influentes revues culturelles et philosophiques italiennes des vingt dernières années, de *Angelus Novus* à *Contropiano*, de *Laboratorio politico* à *Il Centauro*. S'étant consacré à l'édition italienne d'œuvres de Lukàcs, Hofmannsthal, Loos et d'autres, ayant écrit par ailleurs de très nombreux essais, il a été l'un des protagonistes du débat, décisif pour la culture italienne d'aujourd'hui, sur la «crise» de l'Europe centrale du début du siècle et sur des auteurs comme Nietzsche et Wittgenstein. Dans ses œuvres, les questions spécifiquement philosophiques et théoriques s'entrecroisent avec celles d'ordre esthétique et critique, mais aussi politologique; rappelons entre autres: *Metropolis*, Rome 1983; *Oikos. Loos e Wittgenstein*, Rome 1975; *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milan 1976; *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi dell'inizio del secolo*, Milan 1980; *Icone della Legge*, Milan 1985; *L'Angelo necessario*, Milan 1986; *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986. Certains de ces ouvrages seront publiés en 1988 aux Editions Christian Bourgois, Paris.

Traduit de l'italien per Viviana Aliberti.

Massimo Cacciari

VERSO PROMETEO

Tragédie de l'écoute

Les premières idées, les premières études, les premières ébauches du *Prometeo* datent de l'époque qui suivit immédiatement *Al gran sole*. D'un si long itinéraire, on ne peut ici garder que quelques traces, par ailleurs si étroitement enchevêtrées dans tous les problèmes que Nono a dû «écouter» au cours de ces dix années, qu'il est pratiquement impossible d'en dresser l'inventaire. Nous avons transformé les textes d'innombrables fois; nous les avons rapprochés les uns des autres, séparés, fragmentés avec le plus grand soin. Depuis *Al gran sole*, l'œuvre de Nono est placée sous le signe du *Prometeo*, et non seulement les pièces qui s'en réclament explicitement – *Das atmende Klarsein* et *Io, frammento del Prometeo* –, mais l'ensemble de son travail: le travail accompli avec moi, et surtout, celui réalisé à Freiburg avec Haller et Strauss.

Ékdika, «des choses hors de Dikè**», c'est cela que subit Prométhée: telle est l'extraordinaire accusation, son grandiose chant de lamentation et d'accusation. Peut-être l'idée est-elle issue précisément de ce passage dans lequel Titan s'adresse à la Terre, s'adresse à l'Océan, qui comme un fleuve de mort, embrasse même les dieux: Dikè est brisée, ce symbole de *pólemos* et *philia*, de guerre et d'amitié dont elle avait la garde, gît à terre, brisé. C'est Prométhée qui le reconnaît – lui que le «prométhéisme» romantique, que toute la tradition humaniste, regardaient comme non seulement le puissant exaltateur des *technai*, mais aussi comme celui qui avait transmis à l'homme cette *techné* suprême qui lui permettrait de se libérer de la divinité. La figure titanique – dans le sens que revêt désormais pour nous ce terme, de celui qui se révolte contre la divinité, qui transgresse le Nomos, mettant à la portée du feu autonome de l'homme la terre entière –, donc, invoquait justement ici la cosmique Dikè, la Terre qu'aucun soc ne peut entamer, l'Océan que nul navire ne peut sillonner. Et le Nombre, qu'il chante comme le premier des dons faits aux mortels, ne serait-il pas alors le *rythmos* que le nombre-quantité du calcul qui ouvre toutes les voies, qui aplanit tout problème? Le Logos de Prométhée ne serait-il donc pas un *astro-logos*?

Ce Nombre, ce Logos, sont maintenant brisés. La passion de Prométhée ne peut les reconstituer: la *décision* de Zeus entraîne un événement irréversible. Quelle fête pourrait dès lors réunir le Titan et le Dieu (Zeus)? Comment imaginer l'accomplissement de leur tragédie, cette ultime journée de la tragédie que le «prométhéisme» a toujours ignorée? – Non pas comme un retour nostalgique, ni davantage comme une victoire de Zeus, lui aussi plus faible que Anankè. Cette fête devait être *tragédie* – aux antipodes de toute image «résolutive» et consolatrice. Prométhée ne console pas plus qu'il ne libère. Son feu jette une lumière sur ce que nous devons subir en-dehors de *Dikè* – mais renvoie aussi à l'*ordre* que peut comporter cette souffrance, au Nombre qu'il peut révéler. Les Nomes répondent à l'attente ultra-humaniste du «prométhéisme»: leurs travaux et leurs jours *désespèrent* de toute prétention à une liberté comme absence de Présupposé, pensée dégagée de tout Terme, à la flamme de laquelle aucune réalité ne pourrait résister. Ce que la fête institue est la difficile liberté du «et», du trait qui unit-divise, qui est séparation, et danse. «Ici, le diable danse avec

* Paru pour la première fois in *Verso Prometeo*, La Biennale/Ricordi, Venise 1984.

** Dikè: droit, justice.

moi», écrivait Mahler sur la partition de la Neuvième: danser avec le principe même de la séparation (avec Cela qui divise, *dia-bolus*) – telle est peut-être l'idée qui nous a conduit à imaginer la troisième journée du *Prometeo*. *Indivisibles et jamais unis*, tels sont les Nomes de la fête: ils habitent l'espace qui les sépare, leur affinité est dans leur différence. Ce qui touche le plus profondément chacun d'eux – la *res* de chacun d'eux – est aussi ce qui est le plus éloigné, le plus inatteignable – le plus proche, ce qui m'est le plus intimement «propre», mon *problème* inescamotable, est ce que jamais je ne pourrai m'approprier, faire-mien, «annuler» en moi. Ce sur quoi je ne pourrai faire valoir aucun «droit» est ce qui essentiellement «m'appartient».

C'est seulement ainsi – dans la fête qui est tragédie – que divinité et homme sont rapportés, entre eux et avec les Eléments que le Prologue a évoqués, que Prométhée priait: à travers la distance désertique du «et». C'est néanmoins dans cette distance, et seulement là, que nous sommes «invincibles». Ainsi parle – non dans l'œuvre, mais partout et nulle part, comme une ligne ou une pensée qui en questionne l'entière structure – le Maître du Jeu: il veut nous montrer de quelle force peut être capable la «misère créaturelle» du «et». Une «amitié stellaire» peut se manifester entre élément et élément, perception et perception, son et son. La dissolution des grands ensembles issus justement de cette abolition du Présupposé, de cette liberté phagocytante, ne signifie pas une mythique orgie régénératrice, mais les travaux et les jours de l'écoute de ce proche-lointain, de la lente *analyse* de chaque son dans sa structure fibrillaire la plus intime, de l'intuition du silence dont procède chaque parole. Tout cela, avec l'inquiétude qui est le contraire d'une rassurante impatience.

Le tempo du Maître du Jeu est celui de l'*atmende Klarsein*. A l'opposé, le tempo du *movimentum* unique, commun à tous, succession a-rythmique de *nyn* ponctuels, indifférents, dénués de tout son propre, est celui du Prométhée de la tradition qui aplanit les obstacles, crée de vastes espaces «libres» et équivalents, annulant les Présupposés. Au regard de sa loi, le passé n'est rien de plus qu'*avoir-été* (la putain avoir-été, dira Benjamin) et le présent est un espace à partir duquel nous nous élançons «tous ensemble» vers le futur, ou comme le disait Michelstaedter, nous nous «enfuturons». Le tempo du Maître est en revanche polyphonique: ses dimensions sont données simultanément: le passé de telle ligne, de telle idée, de telle pensée, de telle parole unique, peut être le futur de telle autre. Le présent n'est pas un espace commun à «tous», mais l'instant irremplaçable, fugitif, clair et vivant, de cet Unique. Comme l'Ange Nouveau, il chante un instant, mais cet instant, justement, est unique et non reproductible, et du fait même de cette unicité et cette non-répétibilité, il ne-cède-jamais, il est *nécessaire*. Penser simultanément nécessité et créature, cueillir dans l'instant – dans la caducité de l'instant – ce qui peut briser le «movimentum», l'infinie durée, le «développement» d'un être à l'autre, comme de la mort à la mort – voilà ce qui constitue la spécificité du Maître du Jeu, sa «faible force messianique».

Le lieu de la fête-tragédie est Athènes, car c'est là que l'acte a été regardé non plus seulement comme une succession, mais comme un enchaînement de décisions intimes, une victoire sur soi-même, une constante remise en question. C'est ici que le mot *drame* trouve son sens le plus authentique, à l'opposé de toute «dramatique»: *drân* n'est pas «se produire», n'est pas «movimentum», mais décision unique et irrévocable, responsabilité totale vis-à-vis de son propre *daimon*. Ici, chaque relation causale, chaque déterminisme, extrinsèque, constitue ce à partir de quoi la décision s'arrache pour tenter de découvrir cette figure, la figure de l'Unique: son, couleur, signe, ou parole. Ce n'est qu'entre des Uniques ainsi constitués qu'il pourra y avoir une relation – la *polyphonie*.

Prometeo a été conçu comme un tel *drân*. Le dépouiller de tout élément «narratif», de tout *a-rythmos* en progression, comme de marche en marche, de phase en phase, et même: en éliminer toute apparence figurative – je crois bien que cela a été le problème majeur rencontré par Nono dans la conception générale (mais peut-être aussi dans la «pensée musicale») de son travail.

Prometeo est donc un *drân de l'écoute*. Ce qui se rencontre et s'oppose, ce qui «se produit», ce qui «devient», tout cela n'est que *son*. Chaque «mouvement» se retire dans l'*invisible* du son. Il nous est apparu que le terme même de *drân* impose cette «conversion» de la structure traditionnelle du «drame musical»: si le *drân* est décision à partir de tout ce qui 'se produit-devient', de chaque figuration «physique», alors il doit être dans son essence envisagé comme un drame du son et de

l'écoute du son. *Prometeo* se situe dans le «et» incontournable de cette distance dans laquelle le silence se risque dans le son et le son dans l'écoute – et toujours de nouveau, l'écoute a besoin du plus profond silence pour pouvoir recueillir ce son unique, infinitésimal et non reproductible, pour ne pas le confondre, pour le dé-cider de tout autre.

De même qu'il est libéré de ses «scènes» déterminées, de même le son n'appartient pas à des «personnages» définis. La voix de Prométhée est *plurielle*. Chaque son, dans sa nécessité, reflète-représente l'univers des sons, se transforme en eux. Tous ces sons tendent à s'organiser en «îles», qui ne sont toutefois pas davantage identifiables physiquement, mais aériennes, n'étant constituées de rien d'autre que d'instant sonores. Les épisodes de notre *drân* sont précisément ces îles, qui ensemble forment un archipel. Entre elles, nulle route tracée, nul Terme, mais seul l'«Egée chenu», «multi-résonant». Des citations, certes: le texte lui-même est construit à travers un réseau inextricable de citations – mais citation est *traduction*, dis-locution, in-quiétude. Chaque mot voudrait ici apparaître comme une laborieuse traduction, en ce sens que chaque mot se représente le passé sous l'apparence de sa mort et se le remémore dans ce son vivant.

La parole «citante» est tournée vers son *aitia*, son *archè*, vers sa justification ou son origine, son *etymon* – elle regarde sa spécificité qui, comme toute spécificité, est ce-qui-est-le-plus-éloigné, l'inatteignable... La citation-traduction est dis-locution interminable de la parole vers son «fond» qui est «abysses», vers le *Grund*, qui est *Ab-grund*.

La relation qui l'unit à la musique se développe entièrement sous le signe de cette idée. La parole est *toujours* obstacle, *problème* au son: ici, celui-ci se heurte au «jamais venir à manquer», à la nécessité de l'image. C'est alors qu'il s'en saisit, qu'il la disloque, la «traduit» encore plus radicalement et cruellement que la parole ne saurait le faire avec elle-même. *Pòlemos-philia* entre la parole et le son: la musique veut déchiquter la parole en sa plus secrète *anima vocalica*, elle veut montrer le son de la pure méditation, qui se garde en elle, mais qu'elle ne peut dévoiler. Plus encore: la musique voudrait «traduire» la parole dans ce «fond» que constitue sa propre idée: Aleph imprononçable, disaient les cabalistes – cette Ouverture (non-silence tout simplement, non-«silence négatif», en tant que pure absence de son – mais néanmoins *présence* du silence) qui n'est pas son, mais sans laquelle aucun son ne saurait exister. Pas-encore *et déjà* son. La musique «lutte» avec la parole pour la «traduire» dans le lieu de cette Ouverture. C'est alors qu'elle semble l'effacer, ou plutôt, qu'elle la «bloque» afin d'empêcher toute foi idolâtre en son propre pouvoir. La musique contraint donc la parole à l'exil – l'entraîne loin de la foi en son pouvoir, ce qui constitue peut-être l'essence même de l'exil. De là que la musique est essentiellement recherche, avec la parole, qui cite et remémore, l'une exaltant l'inquiétude de l'autre, inquiétude qu'elle rend enfin *convaincue*. Cette *persuasion* est un miracle – non pas qu'il existe une «manie» comparable à celle de Io, non pas qu'existe «celui qui se rebelle», non pas que l'on puisse souffrir de «choses en dehors de Dikè», mais que dans ce même *Unheimliches*, dans cette absence même de demeure, notre «attendre» (tendre-à l'écoute) sache résister et durer, que notre regard se suspende pour interroger ce qui a été brisé – et se faire interroger par lui – que le son unique de l'onde unique de cet archipel puisse sonner aussi *clair*, dans la durée de cette in-quiétude – voilà le miracle! Multiples sont les formes de notre destinée, «impénétrables» sont les desseins de Ananke* – mais entre toutes choses, c'est celle-là qui est pour nous l'imprévisible et l'inattendu.

Traduit de l'italien par Thierry Baud.

* Fatum.

Hans-Peter Haller

DE LA TRANSFORMATION DES SONS

La transformation sonore électronique d'informations acoustiques naturelles, comme la musique ou le langage, est un domaine qui fait partie de la musique électronique et que l'on nomme également live electronics. Il ne s'agit ni de musique d'ordinateur, ni de bandes de musique synthétique, mais d'une véritable transformation électronique en temps réel. L'ensemble des événements électro-acoustiques et l'interprétation musicale se font en même temps. Nous entendons le son original d'une flûte, une interprétation personnelle. Ce son original sera mêlé dans le haut-parleur au même son de flûte transformé électroniquement. Aucune manipulation de l'interprète, car il entend lui-même ce qui s'ajoute à la sonorité de sa flûte. Nous pouvons aussi décrire la transformation électronique du son comme l'élargissement sonore de l'instrumentarium traditionnel. Les appareils permettant une telle transformation, nous les nommons instruments de musique, à commencer par le microphone. Ils sont d'ailleurs montrés de façon manifeste dans la salle de concert, tout comme le reste des instruments – les ingénieurs et techniciens du son sont les partenaires à part égale des musiciens.

Nous pouvons subdiviser les transformations électroniques du son en trois groupes principaux:

1. *Transformation du son*
Modulateur en anneau – harmonizer (audiocomputer) – vocoder.
2. *Sélection du son*
Banques de filtres de seconde, tierce et quinte.
3. *Distribution du son*
Gate (amplificateur contrôlé en tension) – halaphone (distribution du son dans l'espace) – appareils de retardement.

Tous les appareils nécessaires à ces trois types de transformation seront rassemblés dans une table de couplage électronique. A l'inverse d'un studio d'ordinateur particulier, nous employons la technique digitale pour l'organisation de notre transformateur de son, afin d'améliorer les changements de combinaison des appareils désirés par le compositeur. Ce qui signifie que table de couplage (matrice électronique), banques de filtres, vocoder et appareil de distribution du son dans l'espace, sont programmables à l'aide d'un micro-processeur. Ces programmes peuvent être rappelés en une succession rapide – condition nécessaire à l'intégration de transformations électroniques du son à l'intérieur d'un processus musical.

Avec la publication de Paul Heinrich Mertens en 1975 sur les lois de Schumann qui régissent le timbre et sur l'importance de celles-ci dans le domaine de la transmission du langage et de la musique, la recherche sur le timbre fit un grand pas en avant et aboutit à de nouvelles connaissances,

* Version modifiée d'un texte paru pour la première fois dans *Verso Prometeo*, La Biennale/Ricordi, Venise 1984.

comme par exemple la relation particulière qu'entretiennent les lois physiques de Schumann avec la production électronique du son. Production électronique du son signifie réalisation synthétique de signaux acoustiques; elle comprend la transmission électronique de la musique et du langage ainsi que les déformations électroniques de sons instrumentaux ou vocaux naturels. Dans le studio expérimental de la SWF, on a tenté de confirmer les lois d'une telle production, non seulement par des mesures physiques précises, mais aussi à partir de la création musicale utilisant les processus de transformation du son par la live electronics. Les fondements physiques sont complétés par des connaissances psycho-acoustiques. Ce procédé me semble être d'une importance particulière, car il clarifie au moins un problème que rencontrent continuellement musiciens ou compositeurs d'aujourd'hui: l'insuffisance de l'analyse sonore.

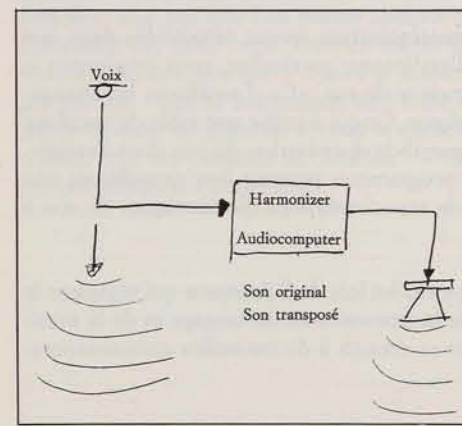
LES INSTRUMENTS ET LEUR FONCTION

1) Harmonizer-audiocomputer

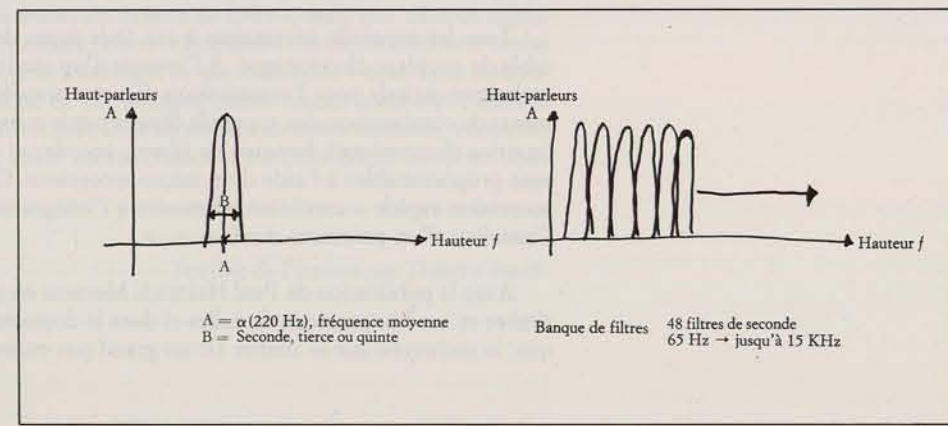
Un signal naturel (instrument/voix) peut être transposé, à l'aide d'un harmonizer, d'une octave vers le haut et de deux octaves vers le bas. En dehors de cette transposition se trouve encore la fonction «Reverse»; un mot parlé sera par exemple renversé, c'est-à-dire que quand je dis «oui», j'entends dans le haut-parleur «i-ou». La transposition donne au compositeur la possibilité de condenser le son original - au niveau de ses intervalles ou dans son timbre. Luigi Nono emploie avant tout la transposition pour l'élaboration de micro-intervalles, qui ne peuvent être réalisés en direct avec la voix ou l'instrument. L'interprète entend - ce qui implique pour lui une concentration extrême, car la perception d'autres micro-intervalles rend sa propre intonation très difficile - elle doit toujours être réapprise.

Exemple N° 1: La voix chantée est transposée d'un micro-intervalle environ par l'harmonizer puis mélangée par haut-parleur au son direct.

Mode de fonctionnement de l'appareil: le signal d'entrée est digitalisé - transformation en données alpha-numériques (convertisseur A/D). Ces données sont traitées mathématiquement dans l'appareil. Le rapport 1:2 signifie ainsi transposition d'une octave vers le haut, et 1:0,5 d'une octave vers le bas. Après une transformation supplémentaire des données modifiées (convertisseur D/A) en impulsions électriques analogues, le signal d'entrée transposé du début peut à nouveau être rendu audible.

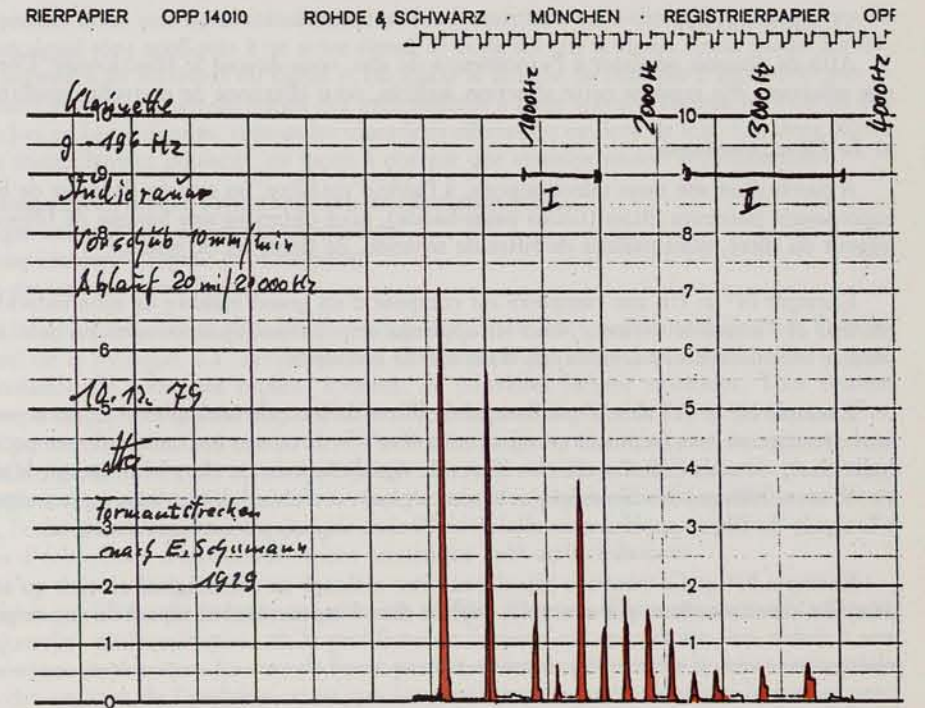


Exemple 1

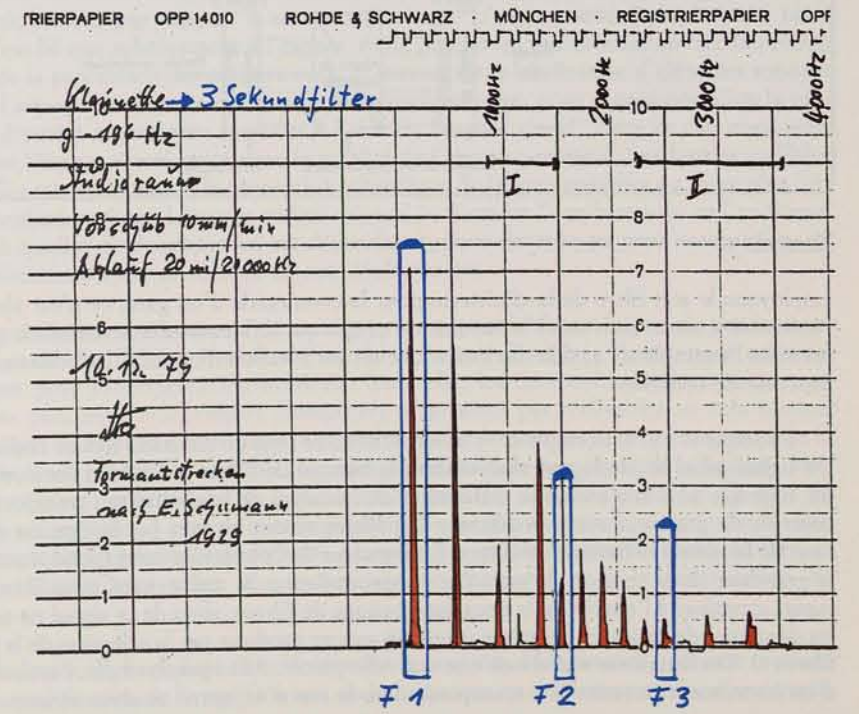


Exemple 2

Exemple 3



Exemple 4



2) Filtre-vocoder

Afin de pouvoir pénétrer à l'«intérieur» du son, nous devons le sélectionner. Une analyse est une sélection. En rendant cette sélection audible, nous obtenons de nouvelles qualités sonores.

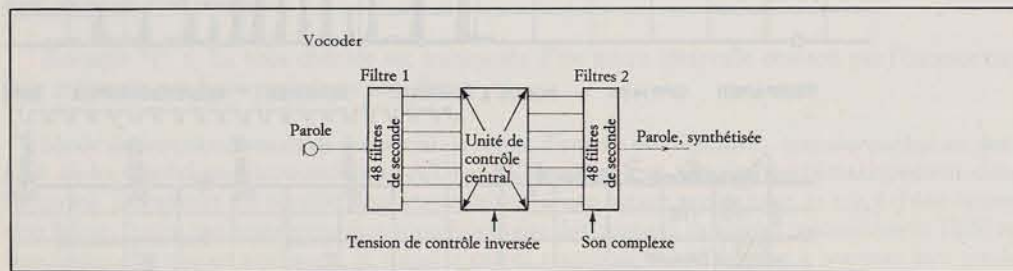
a) Le Filtre passe-bande

A partir d'un son nous sélectionnons, à l'aide d'un filtre, un certain domaine de hauteurs. En superposant plusieurs filtres (filtres passe-bande), nous obtenons une banque de filtres. Suivant la largeur du filtre, nous parlons de filtre de seconde, de tierce ou de quinte.

Exemple N° 2: Un son complexe est composé d'un grand nombre de sons individuels dont la hauteur et l'intensité varient. Nous les appelons sons harmoniques ou sons partiels. L'exemple 3 montre les différentes harmoniques d'un son de clarinette.

Exemple N° 3: A l'aide d'une banque de filtres de seconde (exemple n° 2), nous pouvons à présent décomposer très facilement ce signal complexe – voix ou son instrumental – en petits domaines individuels. Si nous utilisons tous les filtres, le signal d'entrée est alors le même que le signal de sortie. Si nous utilisons des filtres isolés, le son original est d'abord détruit et remplacé simultanément, à la sortie du filtre, par une nouvelle série d'harmoniques, par un nouveau signal.

Exemple N° 4: Ce nouveau signal peut être mélangé au son original en tant qu'amplification partielle, ou encore être, par exemple, déplacé dans l'espace, seul et séparé du son original. Si nous



Exemple 5

employons le son filtré de la clarinette pour la commande d'un gate, ce n'est alors plus seulement l'intensité sonore, mais aussi la hauteur de ce son qui influence effectivement le gate. Comparons à cet effet l'exemple n° 4: si la clarinette joue un sol 2 au lieu d'un mi 2, la fondamentale perd alors sa fonction de contrôle.

Exemple N° 5: L'exemple n° 5 montre un autre type de sélection sonore réalisée par le vocoder. Un signal, ainsi la parole, est analysé dans la banque de filtres 1. Chacun des domaines de hauteurs (cf. exemple 2) a une intensité différente (cf. l'analyse de la clarinette), transformée en tension de contrôle de grandeur correspondante. Ces filtres seront ouverts par la tension de contrôle provenant de la première banque de filtres. La grandeur de l'ouverture correspond, comme pour le gate, à la grandeur de la tension de contrôle correspondante. Si maintenant nous introduisons un autre signal complexe à l'entrée de la deuxième banque de filtres, alors de ce signal ne seront audibles que les domaines de hauteurs de même intensité sonore produits par la sélection de la parole (banque de filtres 1). Du deuxième signal naît une nouvelle parole. Ainsi par exemple, l'articulation et le timbre d'un instrument peuvent être transposés dans le son d'un autre: analyse sonore – synthèse sonore.

Le vocoder permet donc une quasi-transformation des formants, c'est-à-dire que les domaines de formants d'un signal sont appliqués à un autre signal. Il va de soi que le signal 2 doit garder les fréquences des segments de formants du signal 1, car sinon la tension de contrôle n'intervient pas; le signal 2 utilisera ainsi la plupart du temps des informations à large spectre, comme le bruit ou des vibrations riches en harmoniques, comme les vibrations carrées ou en dent de scie. Les deux filtres peuvent être mutuellement déplacés, de façon à obtenir une transformation supplémentaire.

Temps-éloignement/timbre-dynamique/lieu de résonance-écho.

La musique sans espace sonore est impensable.

Nono compose dans l'espace pour l'espace.

L'espace devient fonction formelle.

La déperdition d'énergie et le principe de propagation des ondes acoustiques délimitent l'espace sonore naturel de la musique. La transformation électronique du son – son élargissement – rend possible la création de nouveaux espaces sonores, de nouvelles formes musicales. Tout comme l'architecture, la statique et la fonction utilitaire déterminent l'ampleur de la réorganisation d'un espace, nous pouvons aujourd'hui concevoir, à l'aide d'instruments électroniques, la création dans une petite salle d'un grand espace acoustique (jusqu'à environ 1 million de m³). Les temps de résonance s'allongent aussi par la même occasion: nous ne calculons plus seulement en millisecondes et en secondes, l'espace de la minute doit s'ouvrir maintenant à la musique. Nous ne parlons plus ici de résonance ou d'écho, mais d'un nouvel espace acoustique créé artificiellement.

L'histoire du problème de l'espace est marquée d'idées diverses, d'énoncés contradictoires et surtout de querelles philosophiques, où le problème de l'espace est en premier lieu réduit à son aspect géométrique et physique. Le sens de l'ouïe permet certes de déterminer la structure spatiale en fonction des organes de l'audition, ainsi que l'organisation en profondeur par le mouvement (effet Doppler), mais les relations spatiales sont toutefois peu perceptibles, et l'orientation dans l'espace se fait uniquement par rapport à son propre corps. L'espace acoustique, comme nous l'avons déjà dit, n'est lié que relativement à l'espace, et ne permet qu'une estimation très imprécise de l'éloignement, de la perception des mouvements, et surtout de la localisation d'éléments sonores se déplaçant dans l'espace. Supposons notre capacité visuelle intacte, nous organisons alors la plupart du temps les données acoustiques spatiales à l'aide de l'espace visuel. Dans ce cas, nous pouvons considérer que l'espace visuel représente la totalité de l'espace perceptif. Les formes audibles sont plus temporelles que spatiales, et la perception acoustique de formes spatiales est donc plus difficile que leur perception optique. L'espace auditif dépend toujours de l'emplacement de l'auditeur, et il s'ensuit que la qualité de l'audition en est dépendante; nous devons en tenir compte lors de l'étude de la distribution du son et surtout de son déplacement.

En adoptant comme des «instruments de musique» les appareils électroniques de production, de transformation et de distribution spatiale du son, la technique de réglage électronique est aussi devenue importante pour l'interprétation musicale. Sans elle, les compositions électroniques en direct comme celles purement synthétiques (computer) ne seraient pas réalisables, et cela surtout parce que la technique de réglage électronique ne touche pas seulement un domaine restreint de la réalisation musicale, mais permet de contrôler tous les paramètres de base, comme la hauteur (fréquence), le timbre (spectre) et la courbe de l'enveloppe dynamique (amplitude/temps). Le type de fonction de réglage est variable. A côté de la manipulation d'appareils électroniques (comme la table de mixage), ce sont plutôt les procédés de contrôle automatique qui intéressent les compositeurs, et qui ont gagné de l'importance grâce aux techniques de computer et à la construction de synthétiseurs.

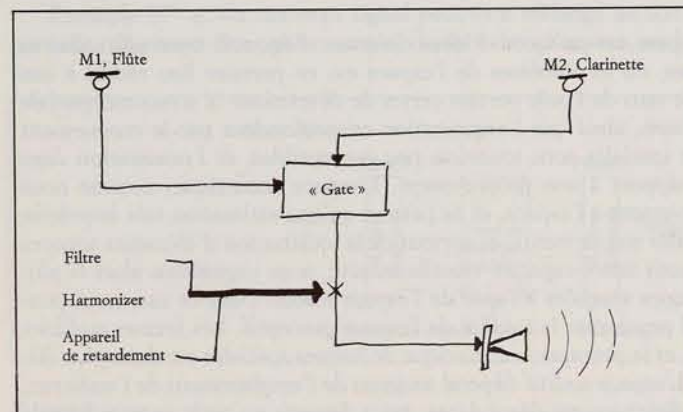
Un procédé fondamental du réglage électronique est le contrôle de la tension continue (voltage controlled). Toute modification de l'amplification, de la fréquence ou du timbre résulte d'une varia-

tion correspondante de la tension continue, qui, en tant que tension de contrôle, dépend de l'appareil correspondant.

b) Gate

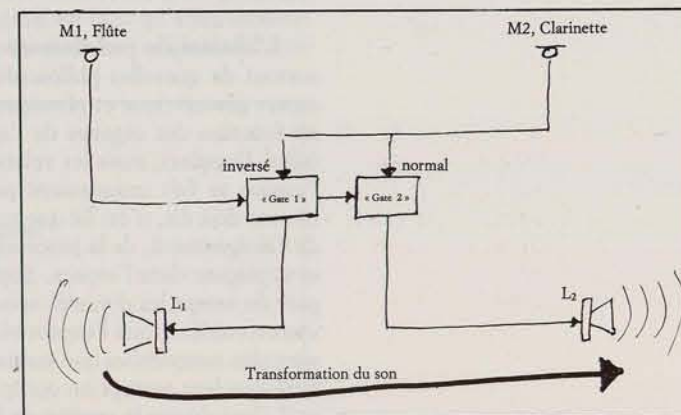
Lorsque les ondes sonores d'un instrument ou d'une voix rencontrent un microphone, ces ondes sont transformées en tension électrique. Dans le cas normal, ces tensions sont amplifiées et retransformées par haut-parleur en ondes sonores audibles: simples techniques d'enregistrement et de reproduction. Dans un gate, ces tensions reçoivent une fonction supplémentaire, et doivent, dans cet amplificateur spécial, assumer la fonction de réglage de l'intensité sonore. Lorsqu'à la maison nous voulons mettre notre radio plus ou moins fort, cet ordre s'effectue par mouvement mécanique sur un élément de commande. Ici ce processus ne concerne que la tension de notre microphone. Plus l'onde sonore devant le microphone est forte, plus la tension du microphone sera grande, et l'intensité sonore dans le gate variera en conséquence.

Exemple N° 6: Le clarinettiste joue et le son original se fait entendre. Le flûtiste commence, lui aussi, à jouer, la tension de son microphone correspondant à son intensité sonore ouvre alors le gate, et nous pouvons entendre le clarinettiste à la fois en direct ou en son transformé (ligne rouge) dans le haut-parleur. Le microphone devient un instrument. Les interprètes peuvent s'influencer les uns les autres, un nouveau type de communication se forme entre eux.



Exemple 6

Exemple N° 7: C'est la tension de contrôle du microphone qui règle. Cette fonction peut aussi être « inversée », ce qui veut dire qu'avec l'intensité croissante du jeu de la flûte, le gate 1 va se fermer, alors que le gate 2 s'ouvre normalement. A travers les deux haut-parleurs s'instaure un mouvement du son de la clarinette du haut-parleur 1 au haut-parleur 2.

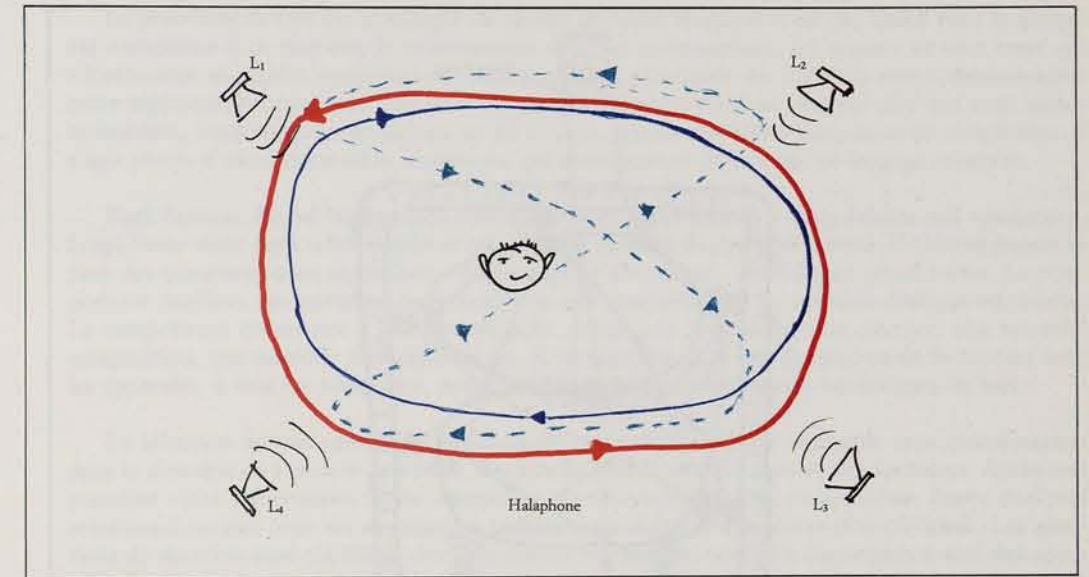


Exemple 7

Exemple N° 8 - «Halaphone»: Lors de l'emploi de plusieurs gates dans une telle distribution nous obtenons un déplacement universel des sons dans l'espace (halaphone). Direction et temps du mouvement des sons deviennent des éléments formels constitutifs de la composition. L'espace, dans sa totalité, est intégré comme fonction acoustique définie dans la musique.

L'exemple n° 8 montre trois types de mouvements sonores.

- Rouge = mouvement circulaire lent vers la gauche
- Bleu = mouvement circulaire rapide vers la droite
- Vert = mouvement diagonal punctiforme



Exemple 8

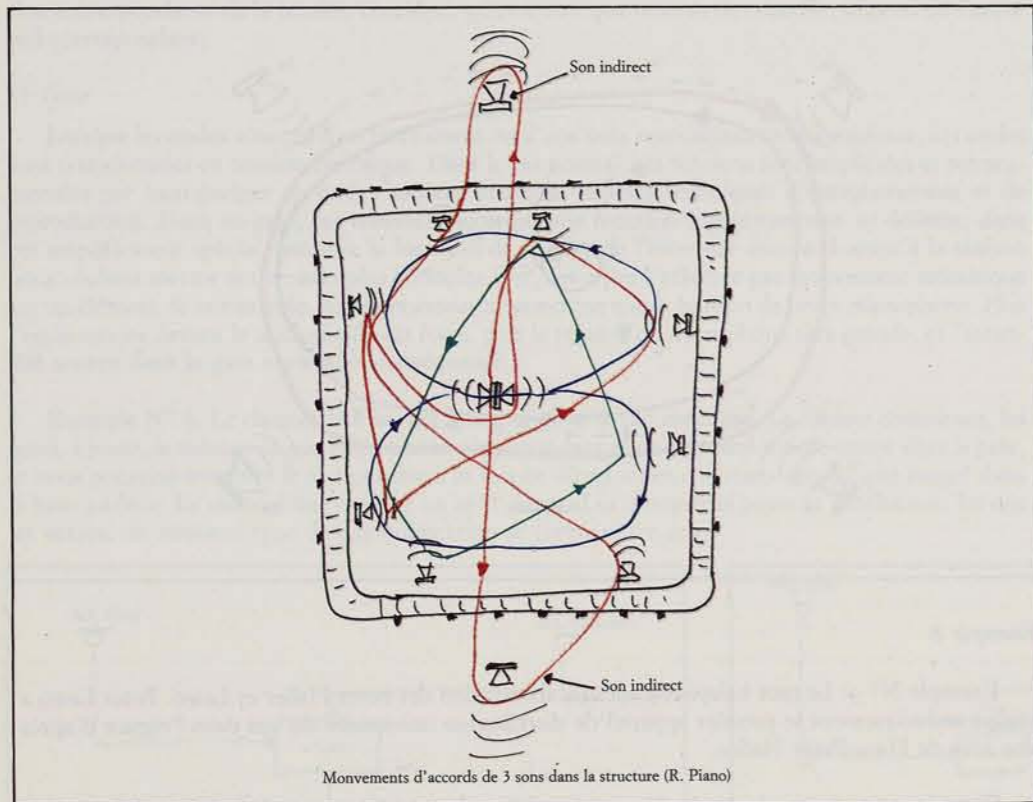
Exemple N° 9: Le mot halaphone est une abréviation des noms Haller et Lawo. Peter Lawo a réalisé techniquement le premier appareil de distribution universelle du son dans l'espace d'après une idée de Hans-Peter Haller.

Ci-après se trouve représenté le principe du schéma de contrôle automatique interne avec quatre générateurs.

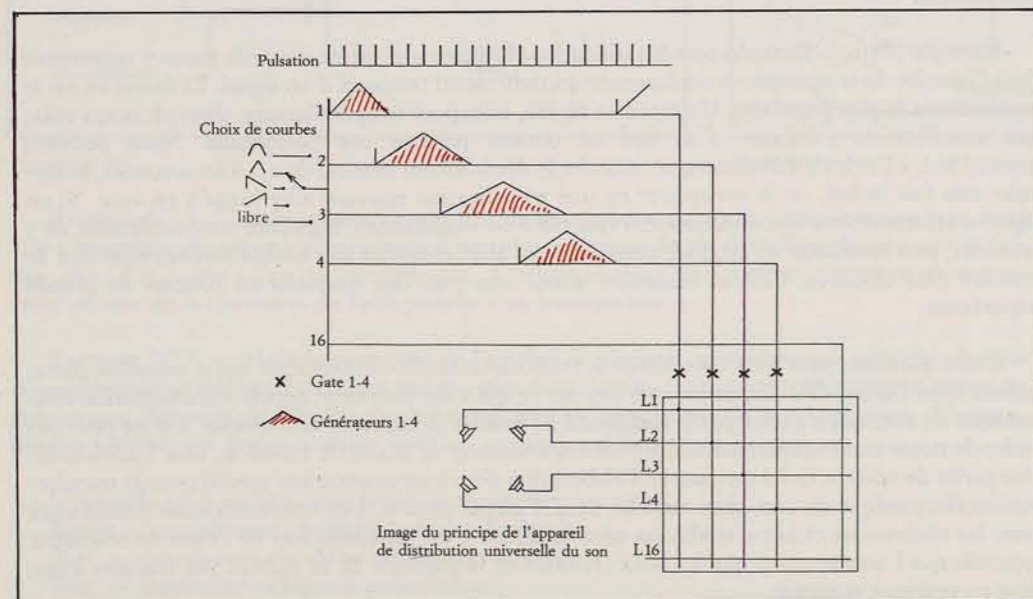
Exemple N° 10 - Retardement-Stratification: Il existe une forme musicale partout rencontrée dans l'histoire de la musique: le déplacement (retardement) temporel d'un signal. Le canon en est le plus populaire. Un motif se répète, transposé temporellement, dans plusieurs voix; une stratification s'élabore: d'un lied on obtient presque une polyphonie. Nous pouvons aujourd'hui, à l'aide de l'électronique, retarder le déroulement musical de 0,2 à 60 secondes, le rappeler une fois (écho), ou le concentrer en une stratification pouvant aller jusqu'à 16 voix. Si un signal 1 est transformé électroniquement (par filtre ou modulateur), transposé temporellement de 3 secondes, puis remélangé à l'original, nous pourrions alors entendre leur qualité sonore respective de manière plus sélective. Cela se remarque avant tout pour les mouvements sonores de grande importance.

Il sera question, pour finir, de réalisation musicale en studio électronique: notre travail se porte, comme nous l'avons déjà dit, en premier lieu sur ce qui a été justement appelé transformation électronique du son, qui n'exclut pas la réalisation de bandes de musique synthétique. On ne peut pas parler de notre studio expérimental de Freiburg comme d'un studio de travail au sens traditionnel. Une partie de notre activité consiste en l'élaboration d'un instrumentarium spécial pour la transformation électronique du son, chez nous ou dans d'autres studios. Une communication permanente entre les réalisateurs et notre studio est nécessaire, car c'est justement lors de l'essai de nouveaux appareils que l'on s'aperçoit que les bons résultats de la physique ne se prêtent pas toujours à une mise en pratique musicale.

Exemple 9



Exemple 10



Le processus de test est spécifique du travail de notre studio et n'est pas limité dans le temps, car commence à ce moment la collaboration avec les compositeurs, les auteurs et tous ceux qui s'intéressent au studio expérimental. Notre mission principale est d'établir une communication entre ingénieurs et musiciens, entre technique et pratique. Ce qui ne veut pas dire que nous autres techniciens, instruisons les musiciens, ou à l'inverse, que les musiciens instruisent les techniciens; il s'agit plutôt d'une information réciproque qui nous permet de trouver un langage commun.

Rudi Strauss, Bernd Noll et moi «travaillons» nos instruments - nous faisons nos «gammes». Luigi Nono vient dans notre studio et nous jouons pour lui de nos instruments. Il (Nono) écoute et pose des questions, nous répondons - explication et discussion - un dialogue prend forme. Le compositeur améliore nos gammes, nous modifions nos instruments - un nouveau dialogue en résulte. Le compositeur commence à jouer parmi nous, surgit une communication créative, une nouvelle composition, une nouvelle technique de jeu. Il va sans dire que, lors de cette prise de contact avec les appareils, si cela est nécessaire, nous parlons aussi de connaissances acoustiques de base.

La sélection du son comme forme musicale expressive n'est pas réalisable sans connaissances dans le domaine de l'analyse spectrale, des lois de timbre et de la théorie des formants. Après une première visite informative, Nono commence chez lui son travail de composition. Après quelques semaines il revient avec ses esquisses et commence à élaborer son œuvre plus en détail. Les questions de notation sont clarifiées; des instruments de musique restent à disposition à côté des appareils électroniques pour les essais pratiques. La plupart du temps, la partition finale se réalise après cette deuxième visite; le travail en studio est pour le compositeur et pour nous-mêmes terminé, car la réalisation de son œuvre se passe maintenant, abstraction faite des essais préliminaires, en dehors de notre espace, dans de nouveaux espaces, avec de nouvelles données acoustiques que nous devons à nouveau étudier et explorer.

Transformation sonore, espace sonore, espace-temps, déplacement sonore, ne veulent pas dire aujourd'hui rigidité du son prolongé électroniquement, mais interprétation individuelle. Les appareils électro-acoustiques deviennent de véritables instruments sur lesquels il est possible de jouer.

Traduit de l'allemand par Daniel Haefliger.

Claudio Abbado

LE NOUVEAU PROMETEO

Avec *Prometeo*, Luigi Nono a voulu offrir au public un nouveau discours qui ne se rattache, ni à l'opéra, ni à l'oratorio, ni aux autres formes concertantes connues. La structure de l'œuvre semble essentiellement reposer sur une tension incessante, qui parcourt cette composition du début à la fin, donnant ainsi naissance à un nouveau type de musique, qui atteint l'extrême limite de notre capacité humaine d'écoute...

Les interprètes mêmes ont des rôles nouveaux et différents, et ils concourent au sens choral, au mouvement circulaire du son: pour la réalisation de *Prometeo*, on a fait appel à plusieurs chefs qui dirigeaient, chacun suivant un tempo différent, deux groupes de solistes (des instrumentaux et des chanteurs), quatre groupes d'orchestre et un chœur. Pour mener à bien cette exécution, la collaboration de divers musiciens a été nécessaire: la direction des solistes a été confiée à Roberto Cecconi, celle des groupes instrumentaux à d'autres chefs qui étaient répartis à travers la structure conçue par Renzo Piano à des endroits parfois trop distants les uns des autres pour être vus directement par le premier chef.

Le première exécution de *Prometeo* a eu lieu en 1984 à Venise, dans l'église de San Lorenzo. Depuis, Luigi Nono a ressenti le besoin de revoir et d'enrichir la partition. Cette pressante recherche d'une vérité toujours plus juste, unie au désir de ne jamais se contenter du résultat atteint, relie Nono à tous les grands compositeurs du passé, aux grands musiciens contemporains et c'est pour l'interprète une attitude qui force l'estime et requiert un dépassement. Nono, en effet, comme Schoenberg, comme d'autres compositeurs du vingtième siècle, part en quête d'une beauté intérieure, qui donne naissance à des formes nouvelles, difficiles, bien loin des règles du beau extérieur, et parvient même à créer de nouveaux canons capables d'exprimer avec cohérence les messages les plus profonds. Il y a dans *Prometeo* beaucoup d'idées qui ne sont pas clairement en évidence et ne sont pas exprimées d'une façon traditionnelle. A l'auditeur revient la part active de chercher et de comprendre.

Entre la première (Venise) et la deuxième version de *Prometeo* (Milan), les changements n'altèrent pas le profil original de l'œuvre, mais ils lui confèrent une plus grande unité. Par exemple, le prologue a été fondamentalement remanié: un bon nombre de pauses et de silences ont été comblés par des appels lointains, par des chœurs qui semblent nous parvenir du fond des temps, liés à des présences divines et mythologiques. Ces passages donnent une plus grande cohésion à l'œuvre, elle

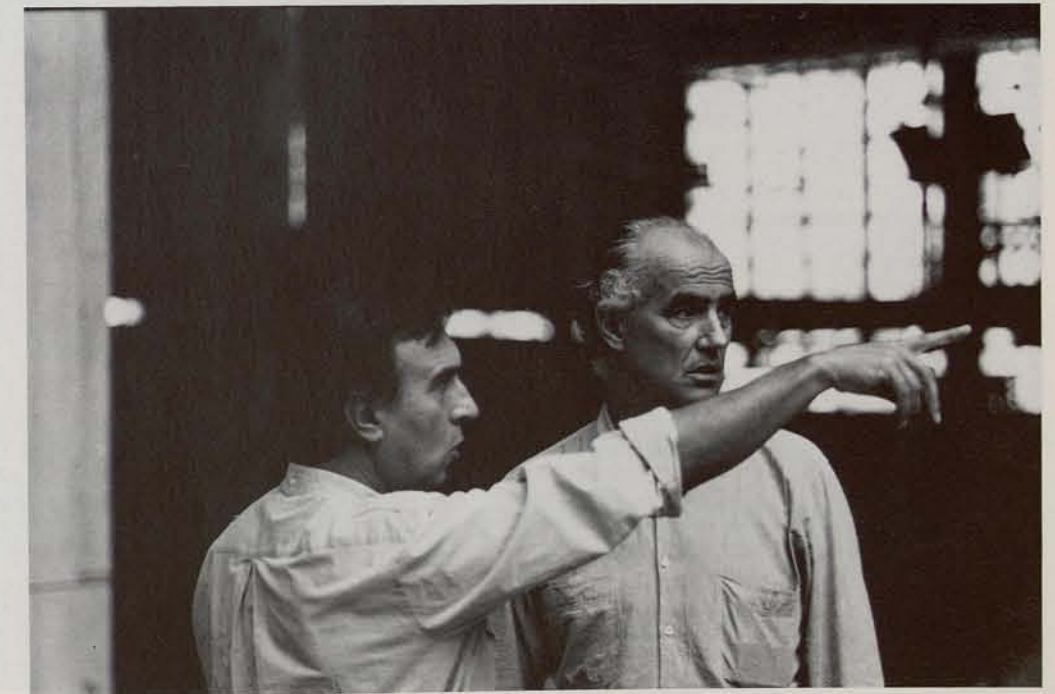
devient plus compacte, elle a une plus grande unité. Ainsi, dans *L'Isola Prima* et *L'Isola Secunda*, ont été insérés de nouveaux morceaux purement instrumentaux, et de nouveaux chœurs, qui augmentent la tension de l'œuvre grâce à un va-et-vient incessant d'intonations montantes et descendantes, créées par l'altération des sons, formant des micro-intervalles qui ne dépassent parfois même pas un seizième de fréquence au-dessus du son.

Le nouveau *Prometeo*, enrichi par de nouvelles présences mythiques et en même temps empreint d'une extraordinaire modernité, semble être aujourd'hui au-delà de nos possibilités d'interprétation et d'écoute.

Traduit de l'italien par Huguette Hatem.

Paru pour la première fois dans le *Programme de la Scala*, Milan, 1985.

Luigi Nono et Claudio Abbado
Milan, Septembre 1985
(Photo Karin Rocholl)





Structure conçue par Renzo Piano
pour les représentations de
Prometeo
(Photo Lelli et Masotti)

Renzo Piano

PROMETEO, UN ESPACE POUR LA MUSIQUE

Un espace musical pour *Prometeo*. Je me souviens bien de mon premier contact avec cette idée. C'est Luigi Nono qui m'en parle, un jour, par téléphone, et me demande si je suis disposé à établir un projet d'«espace musical» pour sa nouvelle œuvre. Il s'agit d'inventer un «espace musical», me répète-t-il, pas d'inventer un décor de scène normal. Tout mon travail pour *Prometeo* est parti de là.

Dès le début, il a été clair pour tous, Nono, Cacciari et moi-même, que cette voie de l'«espace musical» est un chemin plein d'embûches de toutes sortes dans lesquelles tôt ou tard on finit par tomber. Des centaines d'«expériences» nous le montrent, plus ou moins mystificatrices, animations musicales, sons et lumières où public et musiciens se déplacent dans des espaces inadéquats, et qui sont chaque fois entachées de prétentions injustifiées ou d'aspirations d'un coût prohibitif.

Prenons le théâtre d'opéra traditionnel: ici, la musique ne peut venir que de la scène et le public ne peut que lui faire face. On peut toujours arracher les fauteuils du parterre pour faire de la place à l'action scénique, satisfaisant ainsi au goût de la nouveauté et du différent: mais dans un lieu comme celui-ci, aucun acte de ce type ne peut paraître justifié. Comment se mouvoir, donc, dans l'invention d'un espace musical inédit? Les auteurs de *Prometeo* et moi nous sommes longuement colletés avec ce problème. Pour décider, en fin de compte, de prendre pour point de départ les exigences les plus solides et les plus sûres: celles de la musique.

La musique de Nono, la musique d'aujourd'hui, est en train de s'approprier des dimensions jusqu'alors inimaginables: il y a la présence simultanée du son «acoustique» et du son «amplifié», à la fois généré par la mécanique physique et par l'électronique; il y a dilatation et superposition des intensités sonores; il y a, enfin, une estimation attentive de la réaction acoustique propre aux lieux où l'ensemble complexe de ces faits se produit. Cela revient à dire: rien de ce à quoi les lieux musicaux traditionnels ont été appelés à se mesurer.

Et me voilà en train de modeler, seul face à ma tâche, un espace musical dont la logique appartient à la musique mais ne s'y ajoute pas. Un choix que je considère important, sur le plan méthodologique aussi. Je crois, en fait, que l'effort doit tendre principalement, dans des cas comme celui-ci, à éviter honnêtement le risque d'un «vedettariat» de l'architecture au détriment de la musique qui représente l'expérience perceptive la plus importante pour ce public. Dans des termes un peu différents, un rapport interdisciplinaire de ce genre s'était présenté à moi l'année précédente à Turin quand j'ai dû intégrer au site l'exposition dédiée à Calder; et il se présente encore à moi aujourd'hui avec le projet architectural d'un musée à Houston, destiné à la collection De Menil. C'est une question de respect envers l'émotion «centrale» d'un événement artistique doté d'une polarité multiple. Ce respect, dans mon cas, ne signifie pas absence totale d'architecture (un espace

Paru pour la première fois in *Verso Prometeo*, 1984, Ricordi/Biennale de Venise.

sans existence, un espace mort, n'est jamais un bon point de départ), mais une interprétation attentive et la plus équilibrée possible du rapport que l'on choisit d'instaurer entre les différentes disciplines mises en jeu.

Reprenons l'histoire de l'idée. Nono pense à l'espace musical pour *Prometeo* comme à une sorte d'archipel. Il s'agit là, bien sûr, d'une expression poétique, évocatrice, mais aussi d'une référence plutôt précise. Quand on se trouve dans une île à l'intérieur d'un archipel, de quelque manière que l'on se tourne il n'est pas possible d'embrasser du regard le système dans son entier, instantanément: le champ visuel humain est trop limité pour que ce soit possible. On ne peut pas toujours voir tout ce qui nous entoure. Il est cependant possible de sentir la présence de ce qui est derrière nous. Sur une île, par exemple, le vent qui provient du côté opposé à celui vers lequel nous regardons crisper la surface de l'eau devant nous. Nous voyons toujours et seulement une partie du tout, mais nous pouvons percevoir le tout en saisissant, grâce à nos sens, les effets de causes qui nous sont invisibles.

De ces prémisses naît la conception à la base de toute l'implantation du décor: un archipel au centre duquel se trouve le public, entouré par une scène musicale qui ne peut jamais tout à la fois être vue dans sa totalité mais qui peut toujours être perçue dans son entier grâce à la musique, qui, comme la brise marine, naît derrière nos épaules mais manifeste ses effets devant nos yeux.

Nous nous rendons compte que la conséquence immédiate d'une telle organisation idéale est la mobilité de la scène: solistes et chanteurs doivent pouvoir se déplacer autour du public, le long de la ligne d'horizon de l'archipel au centre duquel les spectateurs se tiennent immobiles, confortablement assis. Je voudrais souligner ce dernier fait, que je considère peu courant. Je crois qu'il faut insister sur cette notion de confort, je dirais même le ritualiser, dans notre cas. Ceux qui assistent au spectacle du *Prometeo* sont assis dans de confortables fauteuils.

Ce sont donc les événements de la scène qui, en se déplaçant tout autour, vont à la rencontre du regard du spectateur et entrent dans son champ visuel. De ce qui est alors caché derrière son dos, le spectateur perçoit le son vivant; de ce qui finira par être visible, réel devant ses yeux, il n'entendra peut-être que le spectre, électriquement évanescant et lointain.

Et voici le moment de décrire l'installation générale:

Pour *Prometeo*, j'ai imaginé quelque chose qui ressemble à un violon ou mieux à un luth ou à une mandoline: un instrument de musique tellement grand (8 000 ou 9 000 m³) qu'il puisse contenir tout le spectacle, public compris. La musique qui y naît fait entrer en vibration naturellement cette énorme caisse de résonance et, en même temps, les musiciens et les spectateurs, littéralement intégrés à ce corps en résonance. Le bois est le matériau roi, d'abord parce que ses propriétés nous permettent de réaliser un milieu acoustique conforme aux exigences de Nono. Mais il y a d'autres raisons tout aussi importantes.

La première est d'ordre pratique: le bois étant un matériau qui peut être facilement ignifugé et ne provoquant pas de fumées nocives, est bien mieux accepté que l'acier, par exemple, ou les matériaux expansés qui composent les fauteuils, par l'ensemble des normes internationales de sécurité.

La seconde tient aux choix propres au projet: la flexibilité de la construction d'une structure en bois permet d'obtenir une réponse acoustique d'un type variable. Les parois du grand luth qui contiennent *Prometeo* sont construites en panneaux de bois interchangeables avec des éléments semblables en toile et même, si on le souhaite, amovibles, afin de créer des ouvertures vides, de véritables fenêtres. Le son peut donc être réfléchi par les parois, ou bien les percer et s'en échapper.

Après le montage de la structure, il est possible d'agir en changeant la configuration des parties pleines, des toiles et des vides pour obtenir le temps de réverbération moyen que, dans notre cas, nous considérons comme optimal et qui est de 4 secondes. Dans mon passé d'architecte, j'ai déjà eu une expérience de ce genre. Je fais allusion à la salle de projection acoustique que j'ai construite en 1974 à l'IRCAM de Paris, en collaboration avec Pierre Boulez, Luciano Berio et tant d'autres amis et musiciens.

Dans ce cas-là, il fallait atteindre un temps de réverbération du son variable entre 0,6 et 6 secondes. Nous y sommes parvenus d'une façon plutôt mécanique, en installant des éléments de parois rotatifs, qui offraient pour ce faire à l'espace intérieur, tantôt une superficie fortement réverbérante, tantôt fortement absorbante, ou bien entre les deux. De plus, à l'IRCAM, le pilotage de la variabilité des conditions acoustiques est assuré par un computer central et cela confère à l'ensemble un haut degré de complexité. Dans l'espace musical du *Prometeo*, le but à atteindre ne change pas. La variabilité de l'acoustique est toutefois obtenue, non pas par l'intermédiaire d'une mécanique mais par le moyen d'une simple disposition des panneaux réverbérants situés tout autour. La condition acoustique finale sera donc mise au point seulement au moment des essais des répétitions, quand toutes les sources sonores seront en mesure d'exprimer pleinement leur propre puissance au sein de l'ensemble.

D'autre part, il ne faut pas perdre de vue que la variabilité acoustique est une condition essentielle pour qu'une structure sonore de ce genre fonctionne, car elle est avant tout destinée, après le début à San Lorenzo de Venise, à être logée dans des contenants totalement différents, et que l'emploi de formes et de matériaux différents entraînera à chaque fois la nécessité d'aménagements spécifiques.

La troisième raison qui nous pousse à adopter le bois est d'un caractère poétique, et c'est peut-être pour cela la plus significative. Le bois identifie immédiatement la continuité historique, physique, visuelle, psychologique et émotive entre la musique d'aujourd'hui et les instruments du passé. Une caisse de résonance aussi grande ne peut certes pas être construite avec la même technique que celle du luthier, par contre elle peut l'être selon la même logique. Et la perception de l'instrument peut être la même. La barque est peut-être bien l'outil de bois à mi-chemin entre le violon et notre instrument, cet «espace musical» recherché: l'antique construction navale en bois, ou celle très moderne de certains bateaux à voile assemblés par collage. Je me suis largement inspiré du bateau en bois en ce qui concerne la construction. Il possède une structure principale, la quille. Notre instrument possède de nombreuses quilles car sa forme est rectangulaire. Le bois employé, quand on atteint d'aussi grandes dimensions, n'est plus massif mais lamellé-collé; il s'agit d'ailleurs d'un procédé d'utilisation très avancé sur le plan technologique. Le bois lamellé est un bois mince, collé avec des résines particulières, qui lui apportent une résistance et une compacité très élevées. Le lieu-instrument de *Prometeo* apparaît ainsi presque comme un bateau inachevé: un bateau en chantier, qui n'est pas un espace parfait et inébranlable.

Traduit de l'italien par Hélène Houizot.

Jurg Stenzl

LES CHEMINS DE PROMETEO

Nouvelle version

*Die Steine nicht schleudern. Samble sie
und prüfe ihre Härte in der Härte deiner Liebe.*

David Rokeah

...
le temps d'habiter le temps
tout le temps, notre temps
et de vivre en aimant le temps

D.R.¹

Prometeo n'est pas seulement une œuvre, c'est-à-dire un «opus» de Luigi Nono comme *Il Canto sospeso*, *La fabbrica illuminata*, ou *Al gran sole carico d'amore*. Prometeo est un chemin qui ouvre continuellement vers d'autres chemins, sans jamais arriver à une fin.

L'aventure de *Prometeo* a commencé en 1978 à Francfort durant la deuxième production de *Al gran sole*. L'idée alors était de transformer la tragédie d'Eschyle en une «action scénique», même si la dramaturgie allait au-delà de *Al gran sole*. En fait, ce dernier ouvrage se fonde sur l'idée d'une «action scénique» qui, au lieu de présenter une histoire de façon linéaire, offre un assemblage de thèmes très différents, reliés entre eux selon des rapports variés.

Il suffit de jeter un regard sur la première rédaction du texte de *Prometeo* de Massimo Cacciari et sur son esquisse graphique pour considérer les «épisodes» comme les véritables îles d'un archipel (voir illustration). De telles îles pourraient sûrement être imaginées comme des «monades» musicales proches de la conception de *Al gran sole*.

Mais les œuvres de Luigi Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, 1979, et *Le Quatuor à cordes*, 1979-80, ont clairement montré que le compositeur s'était engagé dans une recherche tout à fait neuve. Nono disait à l'occasion de la première mondiale de *Das atmende Klarsein*:

«Après *Al gran sole*, j'ai éprouvé le besoin de repenser tout mon travail, toute ma façon d'être un musicien aujourd'hui, un intellectuel dans cette société, pour ouvrir de nouvelles voies de connaissance, d'imagination. Certains schémas, certaines pensées sont dépassés; aujourd'hui, c'est un besoin que d'exalter le plus possible l'imagination» [L'Unità 58, 28 mai 1981].

Paru pour la première fois in *Programme de la Scala*, Milan, 1985.

170

Et comme on lui demandait où pouvait mener cette attitude nouvelle, il répondait:

«Avant tout à Prometeo. Je sens le besoin de voir plus clair en moi-même et de mieux comprendre mon travail. Jusqu'à présent, en bien ou en mal, on a donné une lecture trop idéologique, trop schématique de ma production musicale, et mes démarches linguistiques, stylistiques, structurales ont été un peu sous-évaluées» [Ibid.].

Il ne s'agit vraiment pas ici du schéma bien connu de l'artiste incompris. Insister sur la recherche et sur l'analyse de nouvelles possibilités et, surtout, mettre radicalement en doute ses propres certitudes n'est pas seulement la caractéristique des œuvres les plus récentes de Nono. Cette position était et est le thème principal de *Prometeo*. Nono lui-même l'a dit dans l'interview déjà citée en 1981:

«Dans cette œuvre, il y a Eschyle, les grands poètes grecs, Virgile, Benjamin, les philosophes du seizième siècle, Hölderlin, Nietzsche. Mais il y a surtout mon désir de dépasser toutes formes de rationalisme, de dogmatisme et de scientificité éculées. Il faut sans cesse inventer de nouvelles possibilités de vie. Comme dit Musil: «S'il existe un sens du réel, il doit aussi y avoir un sens du probable.»

En 1981, quand fut présenté pour la première fois *Io, frammento del Prometeo* à Venise (d'une durée de soixante-cinq minutes), il était déjà évident que *Prometeo* ne serait plus une «action scénique». Trois ans plus tard, en avril 1984, Nono déclarait même durant un colloque à Stuttgart:

«Al gran sole: c'est gigantesque, il y a tout...; mais c'est incroyablement limité. Le Prometeo auquel je travaille actuellement n'est, ni pour Cacciari, ni pour moi, seulement l'homme qui apporte le feu, la liberté. Prométhée représente surtout un grand problème: l'angoisse envers ce qui est différent... Mais il faut continuer à chercher, à errer, à aller de l'avant; on va comme sur l'eau, sans route. Avec pour devise «peut-être». Aujourd'hui nous avons à notre disposition les instruments électroniques, les ordinateurs et leurs programmes. Je pense que plus que jamais l'homme a la possibilité et aussi la capacité d'étudier, de concevoir et d'ouvrir d'autres voies, de révéler des horizons plus vastes, des espaces plus lointains, d'autres terres, d'autres abîmes, d'autres fantaisies.»

«Découvrir», voilà la parole magique qui vaut non seulement pour le compositeur de *Prometeo*, mais également pour l'auditeur de cette musique. *Prometeo* est un chemin qui ouvre d'autres possibilités et l'auditeur doit être prêt à adopter une attitude différente, à faire de nouvelles expériences d'écoute. Bien sûr, toute musique savante, digne de ce nom, requiert un public attentif. Mais l'écoute moins concentrée d'une fugue de Bach ou d'une musique pour orchestre de Schumann implique toujours l'expérience d'un «sound» agréable. Celui qui n'écouterait pas d'une manière intense ce *Prometeo* devrait au moins expérimenter une nouvelle attitude d'écoute.

PROMETEO 1984 - PROMETEO 1985

Le *Prometeo* représenté pour la première fois dans l'église sécularisée de San Lorenzo à Venise, le 22 septembre 1984, ne fut qu'une étape du parcours. La partition volumineuse ne fut prête qu'au début de la période de répétition qui devait durer un mois; sa réalisation complète exigea un travail de plusieurs semaines. L'œuvre devait durer environ trois heures, il n'en resta finalement que deux heures et quart. Certaines parties furent supprimées à cause de problèmes d'interaction entre programmes de live electronics et exécution en direct, problèmes difficiles à résoudre, surtout en raison des nouveaux et surprenants espaces acoustiques créés entre la structure en bois de Renzo Piano et celle de l'église qui possède ses propres caractéristiques acoustiques, cela surtout dans la septième

171

partie (Troisième, Quatrième, Cinquième îles). Durant les derniers jours de répétition, on fit des coupures nouvelles: l'expérience complexe des répétitions imposait au compositeur la réélaboration de larges morceaux de la partition. Mais la Biennale et la Scala exigeaient que la première représentation fût donnée et Nono accepta.

La nouvelle partition de *Prometeo*, datée de 1985, est donc une étape ultérieure: les développements futurs de l'œuvre ne sont pas encore prévisibles. Il s'agissait en 1985 d'innovations extrêmement claires. Il faut toutefois préciser que le genre même de l'œuvre est resté inchangé.

L'emploi de la live electronics et la dynamique spatiale ont été davantage élaborés en tenant compte aussi de l'acoustique différente de la salle de l'Ansaldo de Milan. Avant Milan, il y eut de nombreuses répétitions au studio de Freiburg avec les solistes, le chœur, les voix, en collaboration avec le professeur Haller, l'ingénieur Rudi Strauss et le technicien Bernard Noll, en utilisant les nouveaux équipements dont fut doté entre temps le studio de Freiburg.

PROMETEO - LE GENRE

En 1984 déjà furent peu à peu éliminés tous les éléments proprement scéniques. Il n'y a ni plateau, ni personnages ou groupes qui agissent, ni costumes, ni maquillages, ni décors. Les quelques éléments qui avaient été prévus initialement par le peintre Emilio Vedova pour la lumière furent également limités. Tout ce qui est habituellement lié à l'idée d'opéra a été écarté peu à peu de la conception et de la réalisation de *Prometeo*. Le «dramma per musica» des librettistes des dix-septième et dix-huitième siècles est devenu un «dramma in musica». Cependant, il s'agit toujours d'un drame, d'une «action» qui a été définie et voulue par les auteurs comme une «tragédie de l'écoute». Cette suite de dix parties (neuf dans la nouvelle version) n'est pas une simple succession de mouvements isolés, mais une continuité, du *Prologo* jusqu'à la fin de l'œuvre. Ce chemin n'est pas parcouru d'une manière linéaire au sens d'un récit traditionnel, mais se compose d'une succession d'épisodes, d'îles (comme les nomment les auteurs), îles à leur tour fragmentées. Il y a un entrecroisement de lignes diversifiées, aux différentes tendances, des carrefours, des interruptions, des superpositions qui peuvent apparaître aux moments les plus inattendus. Cela signifie aussi que, derrière cette partition, il n'y a aucune certitude, mais que le passé (le mythe), le présent, le futur (l'utopie) sont remis en cause. On y trouve la conviction que changements et transformations sont une nécessité inéluctable. La vérité ne peut être qu'incertitude, recherche, fragment.

Ainsi Nono participe à «cette faible force messianique qui peut faire sauter une époque» (Benjamin/Cacciari). Son *Prometeo*, qui, sans doute, ne manque pas d'éléments autobiographiques, est une musique (et une pensée) qui vise au dépassement – et à la «recomposition» – d'une conception globale totalisante du monde. C'est pourquoi il ne s'agit nullement d'un hasard si les ruptures, la fragmentation jouent un rôle aussi important; cela implique naturellement que le risque d'échec demeure omniprésent.

PROMETEO - LE TEXTE

Massimo Cacciari, l'auteur et compilateur du texte de *Prometeo*, est un ami de Nono de longue date. Depuis *Das atmende Klarsein*, il a rédigé tous les textes des musiques composées dans le studio de Freiburg. Comme tous les précédents textes, *Prometeo* est le fruit d'une véritable compilation: morceaux assemblés, re-composés, fragments de textes de différentes époques (de l'Antiquité à nos jours) et en différentes langues (grec ancien, italien et allemand surtout) forment un nouveau texte multiple, dont les éléments divers sont reliés (ou à relier) entre eux par une série de rapports – ouverts ou non. On notera que les sources du texte apparaissent rarement, au contraire du texte-montage *Al gran sole* de Nono lui-même. On ne peut donc pas dire si les phrases récitées par *Io* et *Prometeo* existent telles quelles dans l'œuvre d'Eschyle ou non (il s'agit de paraphrases italiennes du texte grec).

La phrase de Boulez selon laquelle la composition n'a pas pour but de faire la lecture publique d'un texte est également valable pour le *Prometeo*. Qui a envie de lire le texte le trouvera publié. Mais durant la représentation, il sera difficile sinon impossible de le suivre parce que le texte est *musique*; parce que Nono l'utilise souvent de façon partielle, qu'il superpose plusieurs mots ou plusieurs syllabes, et aussi parce que, par endroits, il n'est ni chanté, ni parlé.

Cette non-présence du texte n'en diminue pas l'importance, au contraire: c'est justement quand il est très important pour la musique qu'il n'est pas nécessaire de l'écouter en tant que texte littéraire. Parfois Nono le transcrit dans la partition, mais pas du tout pour être récité (il l'a déjà fait dans d'autres compositions dès la fin des années cinquante).

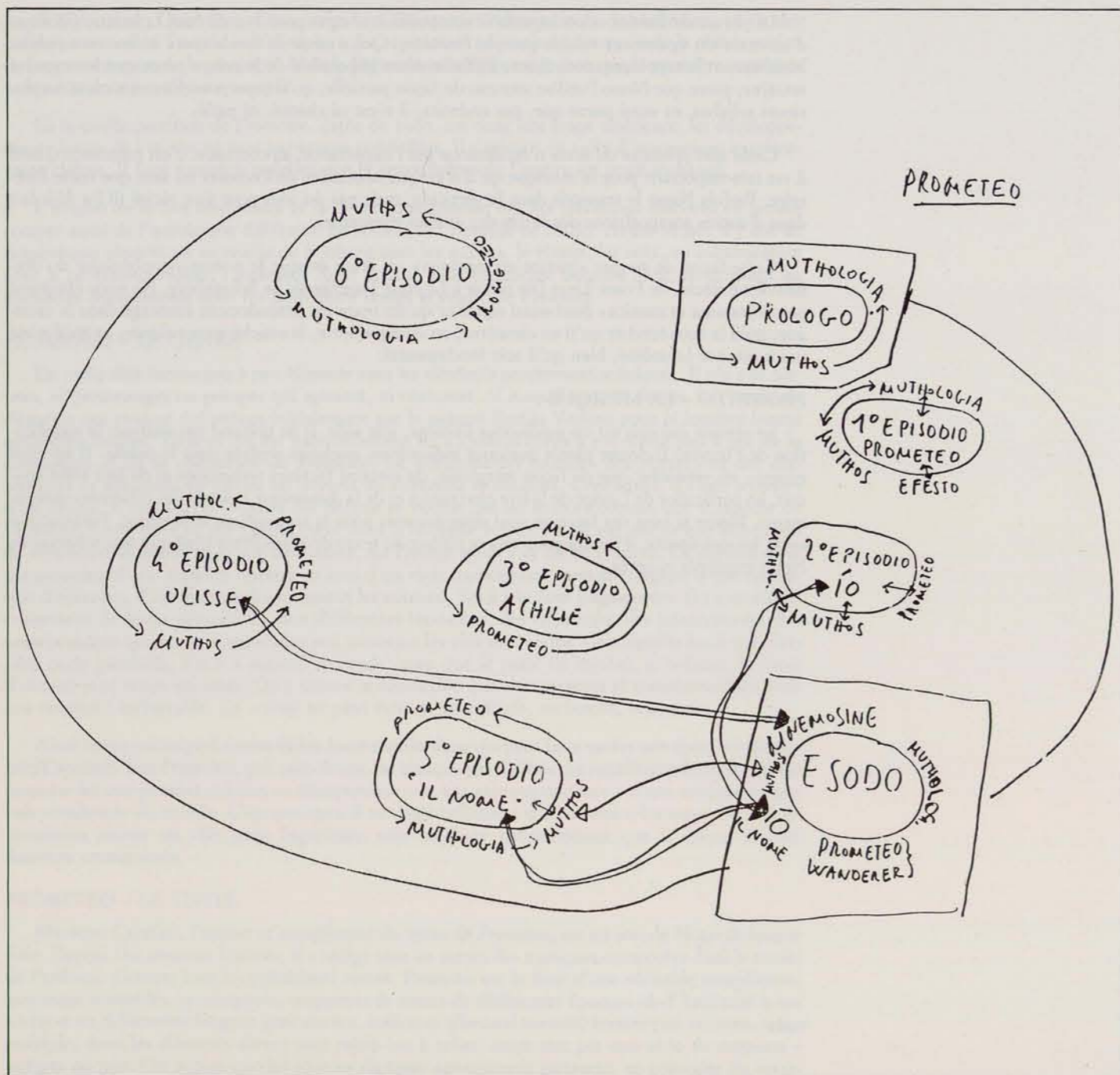
Cette façon de ne pas «mettre en musique» un texte évoque le poème symphonique du dix-neuvième siècle, de Franz Liszt *Die Ideale* à *La Nuit Transfigurée* de Schönberg. Ne nous étonnons pas: «dramma in musica» peut aussi signifier qu'un texte est littéralement immergé dans la musique, qu'il la sous-tend et qu'il en constitue, en quelque sorte, la couche sous-cutanée, et qu'il n'est pas à écouter lui-même, bien qu'il soit fondamental.

PROMETEO - LA MUSIQUE

Le résumé qui suit est un guide pour l'écoute, une aide. Il ne prétend pas analyser la signification de l'œuvre. Il donne plutôt quelques indications, quelques repères pour le public. Il ne tient compte, en revanche, que de façon marginale, de certains facteurs techniques et de leur effet concret, en particulier de l'usage de la live electronics et de la dynamique spatiale des différents mouvements. Même si tous ces facteurs sont déterminants pour la conception, la pratique, l'interaction entre les exécutants, il faudra pour cela se référer au texte de Hans-Peter Haller et aux schémas de Nono imprimés ci-après.

Notes

1. Le poème de David Rokeah (1916-1985) est extrait du recueil *Du börst es immer*, traduit de l'hébreu par Henriette Beese (Hanser, Munich, 1985, p. 62).
Le poème en français, également cité ailleurs dans le texte, est extrait du disque *Contrastes* (Evasion EA 100 122, 1980).
Mon article est dédié à son auteur.



Luigi Nono
Schéma pour *Prometeo*

Jurg Stenzl

PROMETEO: UN GUIDE

Le Prologue est basé sur celui du *Prometeo* 84, mais il a été en grande partie composé pour les représentations du *Prometeo* 85; terminé le 29 avril 1985.

Les 2 voix créent une aura grecque, en récitant des parties de la cosmogonie d'Hésiode; le chœur lointain (souvenir-échos) reprend des noms de la cosmogonie; les soli et le chœur chantent les fragments poétiques I et II tirés du *Maître du Jeu* de Massimo Cacciari (texte de W. Benjamin «Zum Begriff der Geschichte») qui apparaît ici, comme d'ailleurs dans tout le *Prometeo*, «comme une ligne ou une pensée qui interroge la structure tout entière» (M. Cacciari).

1. PROLOGUE

2. PREMIERE ÎLE

Réélaboration et agrandissement des parties orchestrales déjà présentes dans la version de 1984 et ajout de nouvelles parties chorales; terminé le 6 mai 1985.

La base de la première île est constituée par le trio à cordes, à peine audible, avec un tempo lent comme dans le prologue ($\downarrow = 30$). Les groupes d'orchestre le recouvrent à intervalles irréguliers. Le texte (récit par Prométhée de ses actions pour l'humanité et paroles d'Héphaïstos sur le châtiement infligé par Jupiter à Prométhée) n'a pas été mis en musique. Nono le dispose ici et là dans la partition entre le texte musical des groupes orchestraux.

Prométhée - Héphaïstos: surtout ne pas lire le texte écrit sur la partition - mais «l'entendre», «l'écouter» par les quatre groupes instrumentaux en «l'exécutant» avec une profonde participation technico-humaine, en «le diffusant» dans les espaces acoustiques différenciés - Prométhée: ses révélations - inquiétudes - présages - déchaînements intérieurs. Silence - roches - air - déchaînements de la nature. Héphaïstos: l'enchaîneur. Le chœur intervient par 6 fois a cappella, sauf la première et la dernière fois; c'est la mythologie qui pose des questions à Prométhée.

3. DEUXIEME ÎLE

a. Io - Prométhée

Les parties orchestrales ont subi une réélaboration complète par rapport à la version de 84. Le trio à cordes a été ajouté; les parties de flûte et de clarinette ont conservé les coupures opérées en 1984. Les diverses composantes sont davantage superposées.

Véritable «mise en scène» des paroles de Io, fille d'Inachos: elles apparaissent simultanément ou en alternance avec la prophétie de Prométhée sur les souffrances à venir de Io. A chaque person-

nage correspond un groupe vocal – instrumental déterminé, alors que le chœur appartient à tous les deux. Les groupes orchestraux, dont la formation varie, sont soit liés aux parties vocales, soit ils symbolisent des «personnages» autonomes. Le tempo change souvent, sauf celui, toujours lent ($\downarrow = 30$), du trio à cordes.

b. Mythologie

Il faisait déjà partie de *Io, frammento del Prometeo* (1981).

Presque tout le texte est un fragment du célèbre «Hyperion Schicksalslied» de Hölderlin. En même temps que le texte italien, les voix récitent d'une manière «très articulée» le texte de Hölderlin. L'indication d'accentuer et de bien articuler les consonnes vaut aussi pour les chanteurs: il en résulte un «chœur» en continuelle expansion spatiale.

4. PREMIER STASIMON

(Stasimon = chant du chœur dans la tragédie grecque)

Une suite continuelle de brefs fragments (de 1 à 10 mesures), dont le tempo et la dynamique varient: a) chanteurs et groupes orchestraux: «tous les instrumentistes chantent et jouent»; b) groupes orchestraux de formations variables; c) chœur avec «souvenirs lointains».

5. PREMIER INTERLUDE

Il a été refait par rapport au *Prometeo* 84.

Le texte est composé des vers du «Maître du Jeu» de Cacciari V (1-3) et IV (2-6) avec ajouts de texte grec du Premier Stasimon. Ce Premier Interlude est un tournant dans le déroulement du drame Prométhée: c'est un des mouvements les plus brefs et tous chantent ou «toujours le plus *pppppp* possible à la limite de l'audibilité ou de l'inaudibilité»; seuls trois instruments et une voix chantée dans une tessiture extrêmement transparente, les instruments jouant souvent «colla parte» ou soutenant les notes du chant. Mouvement pianissimo, sans rupture ou contraste dramatique – c'est lui qui parle justement de la «faible force messianique»... (W. Benjamin).

6. TROIS VOIX A

(le Maître du Jeu VII/VIII/IX)

Repris tel quel du *Prometeo* 84.

Un continuum sonore aigu mais à peine perceptible des cordes jusque peu avant la fin du mouvement. Grâce au computer et aux appareils de «delay», les sons de l'Euphonium subissent une continuelle amplification spatiale, dramatique en elle-même. Les trois solistes chantent des fragments du texte de Benjamin (in «le Maître du Jeu» VIII, 1-3, VII, 1-6, VIII, 4-9, IX, 1-4 et 8-9). L'invitation répétée: «Ecoute», ouvre et clôt la partie. Par sept fois, un «souvenir lointain» de la deuxième île (flûte basse, clarinette contrebasse) interrompt les chanteurs. Les différentes continuités sonores sont donc troublées uniquement par des «souvenirs».

7. TROISIEME – QUATRIEME – CINQUIEME ÎLE

Par rapport à la version de 1984, celle de 1985 a été reprise avec les coupures effectuées alors.

«Il faut rompre les îles à l'intérieur. Non pas des îles complètes, mais des morceaux, des criques, des baies, des vallées, des monts...»

Une succession continuelle de fragments des trois parties (ou îles), de 2 à 18 mesures; chacune des parties a son effectif, les rapports entre chanteurs et instrumentistes étant complètement différents. Par six fois entre deux fragments, un chœur est inséré, accompagné de différents instruments, avec un «écho lointain» du Prologue (pour la cinquième île, la réalisation vocale est décidée pendant les répétitions).

8. TROIS VOIX B

Recomposition totale en 1985 sur la base de la version 1984.

Comme au mouvement précédent, avec des extraits de 3 îles différentes qui alternent, ici s'échangent des fragments des 3 derniers textes de Benjamin. Aux 3 tempi ($\downarrow = 30, 60, 120$) correspondent 3 niveaux dynamiques (*ppp, p, fff*) qui à leur tour correspondent à 3 types de mouvements sonores dans l'espace (statique, poco mosso, molto mosso). *Trois voix B* fait référence au *Premier Interlude* par l'expression, trois fois évoquée, de «la faible force (qui suffit pour faire sauter une époque)»: ECOUTE-LES.

9. DEUXIEME INTERLUDE

Nouvelle composition pour *Prometeo* 85.

10. DEUXIEME STASIMON

La version du *Prometeo* 84 est restée inchangée.

Sous-titre: A sonar e cantar». Les instruments doublent en grande partie les sons individuels des chanteurs. Ici, l'ancienne manière des «chœurs divisés» vénitiens s'est transformée en quelque chose de neuf: une fusion entre la continuité mélodique et une écriture fragmentée. Le texte aussi parle d'un «Nouveau Prométhée»; à part 7 vers, il est entièrement mis en musique...

Ouvre de multiples voies

Nous demande de réveiller l'enfreint

De renouveler les silences

— puis avec un «écho lointain»

vers Prométhée, enchaîné à la roche: il est invincible dans le désert.

Le drame musical *Prometeo* «Tragedia dell'ascolto», même s'il peut paraître à une première écoute méditatif, fermé sur lui-même, lyrique, est tout autre chose qu'un retrait dans la subjectivité, dans le privé, un retrait hors du monde. Dans le silence, l'à-peine audible, le jamais entendu ou le jamais entendu ainsi, dans la nouveauté de l'entendu se cache «la faible force», qui suffit «pour faire SAUTER une époque».

Prometeo est aussi un regard rétrospectif vers le mythe, vers Eschyle, et un regard sur le chemin qui mène de son époque à la nôtre: c'est le regard ouvert de notre présent vers des temps nouveaux, d'autres temps. Ainsi Prométhée représente l'expérience de vivre dans le temps, dans notre temps, l'expérience d'aimer et de changer ce temps.

... de vivre en aimant le temps...

ECOUTE-LES

Traduit de l'italien par Vincent Barras.

La Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique
et le «Prometeo» de Luigi Nono

Toujours rigoureuse dans sa recherche et son expression, l'exubérance de Luigi Nono doit trouver un cadre d'exécution où se développe son invention avec toute la perfection requise.

Sa conception et sa technique exigent des musiciens une concentration entière et exclusive sur la partition. Voilà donc une gageure impossible pour un théâtre de répertoire où l'orchestre, chaque soir, joue une œuvre différente. C'est pourquoi, j'ai dû abandonner le projet de produire «Prometeo» à l'Opéra de Hambourg.

Mais si nous avons pu accueillir la proposition du Festival d'Automne de créer à Paris l'œuvre de Nono, c'est grâce au fonctionnement unique de la Fondation Louis Vuitton. En effet, la flexibilité et la disponibilité sans limite de l'aide accordée, au moins dans la dimension temps, permettent une réaction immédiate à un projet d'envergure.

Cette procédure de mécénat, si elle prend le temps de l'examen et de la réflexion, reconnaît aussi l'urgence de l'efficacité.

Rolf Liebermann
Président du Comité Artistique
de la Fondation Louis Vuitton
pour l'Opéra et la Musique

Handwritten musical score for Luigi Nono's *Prometeo*, detailing personnel and performance requirements. The score is organized into sections: PROLOGO, I INTER, II INTER, MAESTRO, and STASIMO (A) and (B). It includes various musical and technical notations such as 'CONTINUO', 'CORO', 'GRUPPI', 'VENTO', 'BLITZ', and 'DIVERSO'. The score also features a grid of 'X' and 'O' marks, likely indicating the presence or absence of certain elements or personnel. At the bottom, there are notes about 'ROTTO - CON MEMOIRI' and 'ANTICIPATI'.

Luigi Nono
Schéma pour Prometeo

PROLOGO

1
2
3

4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

SOLI: 2 SOPRANI
2 CONTRALTOS
1 TENORE
(HARPER 1 KRIS)

CORO
LONTANISSIMO
(INFERNAL 2)

CORO
(PUBLISON 2 a-b
ou Keyboards)

2 VOICI
(JERFISTER 4)

FL. BASSO
CL. CONTRALTO
TUBA
(4 4) (INFERNAL + PUBLISON 1B)

4i

VIOL. (JERFISTER 2)
VC (HARPER 2 KRIS)
CB

CORO
LONTANISSIMO

1) Γαία
2) ΕΓΓΕΙΝΑΤΟ
3) ΟΥΡΑΝΟΝ
4) Σ' ΟΥΡΕΑ
5) ΩΧΕΑΝΟΝ
6) ΡΕΙΔΑΝ
ΚΡΩΝΟΣ
7) ΙΔΕΤΟΝ
ΚΛΥΜΕΝΗΝ

2 VOICI

1) Γαία δε τοι προτον/μεν εγγεινατο ουρανόν αστεροειν
γεινατο δ' ουρεα μαχα η δε και ατρυγετον Πελαγος
τεκεν αυτα επειτα ουρανῳ ευνηθεσα τεκε' Ωχεανόν
ραυτο Σεινην.
2) Κοιόν τε Κείου η Υπεριόνα τ' Ιπτετον τε Θεών τε Ρείδαν
τε Θείριν τε Μημοσύνην τε φοίβην.
3) Τηθύν τε ΐρατεινήν τοὺς δὲ μέν' ὀπλότατος γένετο
Κρόνος αρχυλομητης.
4) Κούρηγν δ' Ιδέτος καλλιφρον Ωχεανίην
ήγαγετο Κλυμένην.
5) η δὲ οἱ ἄλλατα κρατερόφρονα γείνατο παίδα
Μενοίεφον Ἐπιμεθέα Προμηθηδα ποιχιλου αλόαφτην
7) Ἰθαξ πολυτεχνον Τεθυσ εκφονα κούδεν τούτων ὁ
τε μὲν ἢ Ζεύς.
8) εγγεινατο τεκεν γένετο ήγαγετο τεκεν εγγεινατο
ήγαγετο γείνατο γένετο γείνατο εγγεινατο τεκεν

CORO + S.C.T.

1) ASCOLTA,
2) NON VIBRA QUI ANLORA UN JFFIO
DEH' AHA
CHERE, PRANA IL PASSATO?
(ECO)
3) ASCOLTA
... VIBRA QUI ... UN JFFIO...
... RESPIRAVA IL PASSATO?
4) ASCOLTA
NON RESISTE NELL' AER LA VOCE
.....

1

Prologue

Groupes instrumentaux 1-4-2-3
Solos: 2 sopranos, 2 contraltos, 1 ténor (balaphone 1 cercle)
Chœur très lointain (Infernal 2°)
Chœur (Publison 2 a-b, avec clavier)
2 voix (filtre de secondes 1°)
Flûte basse, clarinette contrebasse, tuba (balaphone 1 cercle, publison 1A)
Verre (Infernal + Publison 1B)
4 verres, alto, violoncelle, contrebasse (filtre de secondes 2°) (balaphone 2 cercles)

Chœur très lointain	2 voix	chœur + S.C.T
1) Terre 2) Enfants 3) Ciel	1) La Terre en premier enfanta le Ciel étoilé Elle enfanta les grandes Montagnes, engendra la Mer bouillonnante Ensuite, s'étant unie au Ciel, elle engendra l'Océan Aux tourbillons profonds 2) Et Coios et Crios et Hypérion et Japet et Théia et Rhéia Et Thémis et Mnémosyne, Phoibé 3) Et l'admirable Téthys et après eux naquit le plus jeune Cronos à l'esprit retors 4) Et Japet épousa une jeune fille Océanine aux fines chevilles Clymène 5) Elle enfanta pour lui l'intrépide Atlas Ménoitios, Epiméthée, Prométhée souple et fertile en ruses Ithax 6) Ithax, les enfants de l'habile Téthys et rien de ceux-là qui n'est pas Zeus 7) Enfants engendra naquit épousa engendra enfanta Epousa enfanta naquit enfanta enfanta engendra 8) Terre Ciel Montagnes Mer pour le Ciel Océan Coios Crios Hypérion Japet Théia Mnémosyne Rhéia Thémis Phoibé Cronos Téthys Océanine Atlas Ménoitos Epiméthée Prométhée Ithax de Téthys Zeus Prométhée	«Le maître du jeu» 1° 1) Ecoute, 2) Ici ne vibre-t-il pas encore un [souffle de l'air Que respirait le passé? (Echo) 3) Ecoute ...ici ne vibre-t-il pas...un souffle ...respirait le passé? 4) Ecoute La voix ne résiste pas dans l'écho 5) De ces muettes? (Echo) 6) Ecoute ...voix...résiste...écho comme sur le visage de l'aimée celui des épouses... 7) ...jamais connues?
8) Prométhée	9) Etoilé grandes bouillonnante aux tourbillons profonds Couronnée d'or aimable le plus jeune à l'esprit retors Le plus terrible aux fines chevilles souple intrépide Habiles enfants	

PROLOGE

«Le maître du jeu»
2°

- 10) Terre Mnemosyne Cronos Ithax Océan
De Téthys Ciel Japet Epiméthée
Prométhée
- 11) Enfant engendra enfant naquit épousa
Enfant Terre Ciel Japet Océan
- 12) Ciel étoilé Mer bouillonnante
Et Phoibé couronné d'or et l'aimable Téthys
Cronos à l'esprit retors le plus terrible des enfants
Clymène aux fines chevilles l'Océanine
Atlas Prométhée
- 13) La Terre en premier
Enfant le Ciel étoilé
Elle enfant les grandes Montagnes
Et la Mer bouillonnante

- 1) Des ententes secrètes vibrent
- 2) Elles s'accrochent aux ailes...
- 3) ... de l'ange

- 4) Elles savent composer le brisé
- 5) Cette faible force nous est donnée

- (Echo)
- 6) ... faible force nous est donnée

- 7) Ne la perdons pas

Première île

(avec amplification et publison 2)

- 1 1° vn
- 4 cor
- 2 1° vn
- 3 tp

Groupes instrumentaux

Chœur (Infernal 2°, filtre 1)

Alto, violoncelle, contrebasse (filtre de secondes 1°, balaphone 2 cercles)

Prométhée

Héphaïstos

Mythologie (chœur)

(Prométhée - Héphaïstos: Surtout ne pas lire le texte écrit sur la partition - mais «l'entendre», «l'écouter» par les 4 groupes instrumentaux, en «l'exécutant» avec une profonde participation technico-humaine, en «le diffusant» dans les espaces acoustiques différenciés - Prométhée: ses révélations-inquiétudes-présages-déchaînements intérieurs. silences-roches-air-déchaînements de la nature. Héphaïstos: l'enchaîneur)

- 1) Sache
Même voyant ils ne voyaient pas
Même entendant ils n'entendaient pas
- 2) Les hommes
Ephémères

- 3) Des larves de rêve
Habitaient sous terre
Comme des fourmis
- 4) Jusqu'à ce que MOI
Je leur montre
L'Aurore et le Coucher du Soleil

- 1) TOI, fils de Téthys
Je te cloueraï

- 5) MOI
Je soumis les bêtes au joug
Je tourmentai pour eux la terre
J'inventai les coques de la mer

- 2) TOI,
Par des nœuds indestructibles

- 6) MOI
ET JE TROUVAÏ LE
NOMBRE

- 3) TOI,
A cette roche immobile

- 7) MOI
J'inventai les arts
Et les expédients

- 4) TU
Flétriras à l'éclair du Soleil

Chœur

- 1) PROMETHEE
- 2) Cette espérance tu veux la donner

aux mortels:

Se libérer du dieu?

- 8) MOI
j'expliquai
les songes

- 9) Les vols

- 3) TOI
La peine omniprésente
te rongera

- 3) [ES-TU
Comme l'enfant
Qui à aucune loi
Ne se croit lui-même soumis?]

- 3) ES-TU
Comme un nouveau seigneur

- 10) MOI
J'expliquai
Les songes les vols
Les voix

- 6) Sache
Il est difficile à ...calmer
Le cœur de Zeus
Qui dispense les sorts

- 4) Jaloux et troublant?

11) Les présages
Les rencontres les coutumes

12) L'amour

5) CROIS-TU
Que ton feu est tout-puissant?

6) APPELLES-TU
Vérité
Cette étroite clairière
Qui un seul instant
Nous éclaire?

Deuxième île

a) Io - Prometeo

Groupes instrumentaux 1-4-2-3

Solos: 2 sopranos, 2 contraltos + chœur (halaphone, publison 2 avec clavier) - IO

Ténor + chœur (filtre 1°, publison 1°) - PROMETEO

Flûte basse, clarinette contrebasse (appareil de retardement 1a - 1b, filtre 2°, echo)
Alto, violon, contrebasse [harmoniques] (infernale 2°, halaphone 2 cercles)

Io

Prométhée

- | | |
|--|--|
| 1) Ah...
Io, Io
Quelle est cette terre? | Moi, Io
1) LA DIVINITÉ |
| 2) Quel est ce peuple?
Pourquoi moi, enfant de Cronos
Pourquoi cela? | 2) Toujours violente
Jalouse et troublante |
| 3) Fils de Cronos | 3) Te chasse |
| 4) Io, Io | 4) Vers les terres stériles |
| 5) Que dirai-je?
Io | 5) Où dans des cases de jonc |
| 6) BRÛLE-MOI dans le feu | 6) Vont les Scythes sur les chariots |
| 7) ENFONCE-MOI dans la terre | |
| 8) NOURRIS les monstres de la
mer | 7) Sur l'épaule le sillon |
| 9) MAIS APAISE
cette tourmente divine
APAISE-MOI | 8) En Europe
En Asie tu entreras
Tu iras vers l'Orient |

184

10) Cette brûlure violente

9) Passe les fleuves sonores

10) Va aux sources

11) Apaise
Apaise-moi
Cette incessante MANIE

11) du Soleil

12) APAISE-MOI
Fils de Cronos

13) Le dieu au rite nocturne

12) MOI
LA DIVINITE jalouse

14) APAISE-MOI
Toi qui me chasses aux frontières du monde
APAISE-MOI
Cette folle obsession

13) Parcours les rives d'Éthiopie

14) Jusque-là où le fleuve
Descend en chute des
montagnes

5) Tourmente divine
APAISE

15) A son embouchure
Il y a Canope
MOI, IO,
La DIVINITE jalouse

16) Amères noces que les siennes
Toujours violente

16) Quelle est cette terre?
Malheur de vivre

17) Fils de Cronos
Je meurs
Je meurs

b) Mythologie

2 sopranos (2 halaphones, 2 appareils de retardement)

Flûte basse, clarinette contrebasse (filtres vocoder inversés, halaphone 2 cercles)
2 voix (amplifiées)

2 sopranos

MAIS
A nous il échoit
De ne pouvoir reposer
Nulle part...
Chancelant
Tombent

185

LES HOMMES
De douleur
Aveuglement
Comme l'eau
De rocher
En rocher
Vers l'incertain...

2 voix

MAIS

A nous il échoit
De ne pouvoir reposer
Nulle part...
Chancellent
Tombent
Les hommes
De douleur
Aveuglement
Comme l'eau
De rocher
En rocher
Vers l'incertain...

MAIS

Une de l'Homme
Une du Dieu
La lignée
Du Dieu
Frères malheureux

Premier stasimon

Mythologie

1 1° vn [amplifiés] (halaphone, publison)
4 cor
2 1° vn
3 tp

} Groupes instrumentaux

Solos: 2 sopranos, 2 contraltos, ténor
(publison)
Chœur

Les groupes instrumentaux: à l'endroit du chœur et des solos

A SONAR E A CANTAR

(à l'unisson de l'octave supérieure ou inférieure avec l'instrument ou dans l'instrument)

M'étant occupé de la plupart de ce qui est dit à ce sujet
Je n'ai rien trouvé de plus fort que la Nécessité

- 1) Ni enchantement Thrace ni voix d'Orphée ni remède de Phoibé
- a) souvenir lointain
- 2) Thrace... Orphée... Phoibé
- a') souvenir lointain - presque en écho

186

3) L'apaise

4) L'apaise

b) souvenir lointain

5) Ni offrande sanglante ni statue ni autel ni le fer calibien

VII

6) La soumet

VIII

7) Ignore

8) HONTE

IX

9) Inabordée

c) souvenir très lointain

10) Ah

d) souvenir très lointain

11) LA CIME

Interlude 1

Flûte, clarinette, tuba (halaphone 3 cercles)

Contratto (publison)

Toujours tutti - le plus pppppp possible, à la limite de l'audible ou de l'inaudible.

Textes du Premier Stasimon - du «Maître du Jeu» IV, V

IV-V Ne la perdons pas

1^{er} St. Et la plupart

V Cette faible Force messianique

1^{er} St. M'étant occupé de ce qui est dit

IV Elle n'appartient pas à nous seuls

1^{er} St. Plus fort

IV Comme résiste dans les voix l'écho

Des silences parcourus

1^{er} St. Rien

IV Ainsi cette faible force soutient cet instant

Elle conclut des ententes secrètes, indissolubles

187

1^{er} St. J'ai trouvé la Nécessité
V Le vent d'avril
Sur la joue de la fleur
Ton visage
Dans l'étendue du pré
Ne les perdons pas

3 voix (a)

Soprano, contralto, ténor
flûte basse, clarinette contrebasse, ephonium (appareil de retardement, publison, balaphone 4 cercles)

1
4 cordes solos
2 harmoniques
3 pppp

} Groupes instrumentaux

«Le maître du Jeu» VII, VIII, IX

1) Ecoute

VIII Cueille cet instant
Un éclair une minute
Un battement de cil

Echo
a) *Souvenir lointain*
2) (Echo)
... Un instant

VIII

VII Ne parlons pas d'hier.
Aujourd'hui
Le soleil lance la corde de l'aube,

Echo
b) & *Souvenir lointain*
3) (Echo)

VII Aujourd'hui
..... Le soleil
..... Aube

VII Verse son rouge cachet
Dans la coupe du ciel
Ici
Vibrent des ententes secrètes

VIII Au comble du danger

Echo
c) *Souvenir lointain*

VIII 4) Au centre du désert
Etends les ailes
Fais que le souffle
L'entente secrète
Entraîne ton vol

Echo
d) *Souvenir lointain*

IX 5) Les Anges font irruption
Parfois

Echo
Souvenir lointain

IX 6) Dans le cristal

Echo
Souvenir lointain

IX 7) Du matin

Echo
Souvenir lointain

8) Des ailes de pourpre battent

IX

VII Ici
La mesure du tempo comble

Echo
Souvenir lointain

IX 9) [Parmi les murs sarments]
Ecoute...
Ecoute...
Ecoute...

Troisième Quatrième Cinquième îles

Solos: 2 sopranos, 2 contraltos, ténors

Flûte basse - piccolo

Clarinete contrebasse - clarinete piccolo

trombone contralto - tuba

(amplification + gate a1,a2,a3,a4)

Alto, violoncelle, contrebasse

Groupes instrumentaux 1-4-2-3

3^e île Mythologie Prométhée
4^e île. Les Nomes I II III
5^e île Mythologie Prométhée

- 1) 4^e île I Prométhée, A la fin il y a ton Nóstos III Tu prévoiras Une maison Et un bœuf
- 2) 5^e île Mythologie: Prête attention Prométhée: Qu'une tempête se lève Qu'elle se prenne dans mes ailes
- 3) 4^e île I S'il t'est donné d'être un héros Tu ne peux l'être que de la mer II Viens muse III Et une femme
- 4) 3^e île Mythologie: Prométhée Fais marche arrière maintenant Prométhée: A la fin Il y a mon Nóstos

a) *Echo lointain* (du Prologue)

- 5) 4^e île II Il n'y a plus à consoler... Tu surviens aux pleurs du fils Tu montes du fond de la mer Ecoute son âme muette Sa journée s'enfuir

b) *Echo lointain* (du Prologue)

- 6) 5^e île Mythologie: Qu'il y en ait qui se rebellent C'est là pure banalité Qu'il y en ait qui fassent irruption et portent le feu C'est là chose évidente

- 7) 3^e île Mythologie: Tu vois L'éclat Prométhée: J'entends Le bruit
- 8) 4^e île III Lorsque tu entends d'en haut La voix de la grue Mets-toi à labourer Prends garde: Evite le givre Nuisible des souffles du Bora Qui le long de la Thrace sur la mer Se lève et fait rage
- I La voix du dieu te crie Où l'azur est ouvert Les étoiles Te gardent la main au gouvernail
- 9) 5^e île Mythologie: Mais Que tu révèles le feu Et que la révélation Devienne une loi Voilà le miracle III Ecoute-moi encore: Ne pousse pas les navires Dans les gouffres du Pont...
- c) *Echo lointain* (du Prologue)
- 10) 3^e île Mythologie: Athènes fameuse Prométhée: Cité divine
- 11) 4^e île II Tes paroles Nettoie-les à sa source Dans son silence Chasses-en le mensonge
- 12) 3^e île Mythologie: Ici tu feras pousser Un arbre Plus forte que la manie de IO Qui dans cette tempête vous déchire
- 13) 5^e île Mythologie: Prête attention Que Nomos est Loin de Dikè Que transgresser Et refonder une autre loi Prométhée: N'importe où Voilà le miracle Mais Que dans cette tempête le regard Se retienne de réveiller l'enfreint Qu'en elle nos voix Soient des ondes déchirantes sereines Voilà le miracle

d) *Echo lointain* (du Prologue)

Que dans l'inquiet toujours
Notre patience perdue
Que notre attente résiste

14) *Cinquième île*
Mythologie:

Loin de Dikè
Voilà le miracle

Prométhée C'est là le miracle

15) *Troisième île*

Prométhée: Ici je ferai pousser
Le narcisse

16) *Cinquième île*
Mythologie:

Prête attention
Que Nomos est
Ekdika
Abandonné par Dikè

17) *Troisième île*
Mythologie:

Que l'Asie ignore

Prométhée: Et le crocus irisé

18) *Quatrième île*

III Quand tombent les Pléiades
Fuyant la sauvage furie d'Orion
Tire-les au sec

e) *Echo lointain* (du Prologue)

19) *Troisième île*
Mythologie:

Ta rame suivra sur les mers
Les rapides Néréides

20) *Quatrième île*

III Fais un trou dans la quille
Pour qu'elle ne pourrisse pas à la pluie

21) *Cinquième île*
Mythologie:

Prête attention
Qu'il n'y ait pas de but
C'est pure banalité
Que notre habiter
Ne soit pas poétique
C'est la chose évidente

Prométhée: Mais
Que j'avance et regarde et comprene
Et que transgressant, je révèle
Et que franchissant, je refonde
Ekdika
Voilà le miracle

Mais
Que l'aller soit
Vérité de l'azur
Se revoir

Les mauvaises nuits
Viendront
Et d'autres déserts
sur le désert tomberont
Et je serai fatigué d'aller/mais

22) *Troisième île*

Prométhée: Il y aura ma rame sur la mer
Mille voiles d'azur

23) *Quatrième île*

II Dis le cumul
De la mémoire à l'ange

24) *Troisième île*
Mythologie:

Ici tu diras d'un autel
Avec Zeus

25) *Cinquième île*
Mythologie:

Se regarder étonnés
Retentir

Prométhée: En récompense viendront les matins
Où sur les monts les muses
Passent tout près
Le glas azur du franchissement
La vérité du silence azur

f) *Echo lointain* (du Prologue)

26) *Quatrième île*
I

Les cieux ne connaissent pas
Cette richesse des îles belles
Toi seul
Supportes
Le monstre qui rit au loin

III Et attends

I

Et tu es
Dans le désert de la mer
Invincible

27) *Troisième île*

Prométhée: Ici je dirai d'un autel
Fête et tragédie

28) *Cinquième île*
Mythologie:

Que l'aller soit
Cette loi
Qu'il avance et abandonne
Qu'il comprenne et transforme
Qu'il opère et franchisse
Voilà le miracle

Prométhée: Qu'il se libère en toi
Avance regarde transforme
Abandonne et comprend
Opère et franchisse

29) *Troisième île*
Mythologie:

Et aucun dieu ne pourra
Te soustraire ce feu

Prométhée: Et aucun dieu ne pourra
Me soutirer ce feu

g) *Echo lointain* (du Prologue)

3 voix (b)

Chœur (halaphone: plusieurs tempos)

Texte: «Le maître du Jeu» X, XI, XII

X Ecoute
Dans le désert
Fais louange à la terre

XI La faible force
Nous est donnée

- XII Mais
Elle suffit
Pour faire sauter une époque
Du cours de l'histoire
- XI De poser en silence
Dans l'instant
La durée vide
- X Dans la durée
Ecoute cet instant
Dans l'absence la maison
A la pensée, il n'est pas donné seulement
Le discours des idées.
Une faible force est donnée à la pensée: Suspension
- XI Une œuvre
Du mouvement des œuvres
- XI Instants heureux
- X Faire du silence cristal
Le comble des événements
- XI Terribles.
Dit l'entente secrète
- XV Mais
Elle suffit pour faire sauter
Une vie
De son époque
Un visage
Du deuil des parents
Un souffle secret
Une entente profonde
- XI Dit l'entente secrète
Cette faible force
- XII Ecoute-les
Ecoute-les

Deuxième interlude

Groupes instrumentaux 1-4-3-2: violoncelle, contrebasse, basson, cor, trombone - ppppp - pp - p - f - ppp - ppppppp - pppp - p - pppp

Deuxième stasimon

Mythologie - Nomos

2 sopranos, 2 contraltos, ténors
Flûte basse - flûte
clarinette contrebasse - clarinette
Tuba - trombone contralto

A SONAR E CANTAR

Alto, violoncello, contrebasse (2 appareils de retardement) [toujours le plus pppppp possible]

194

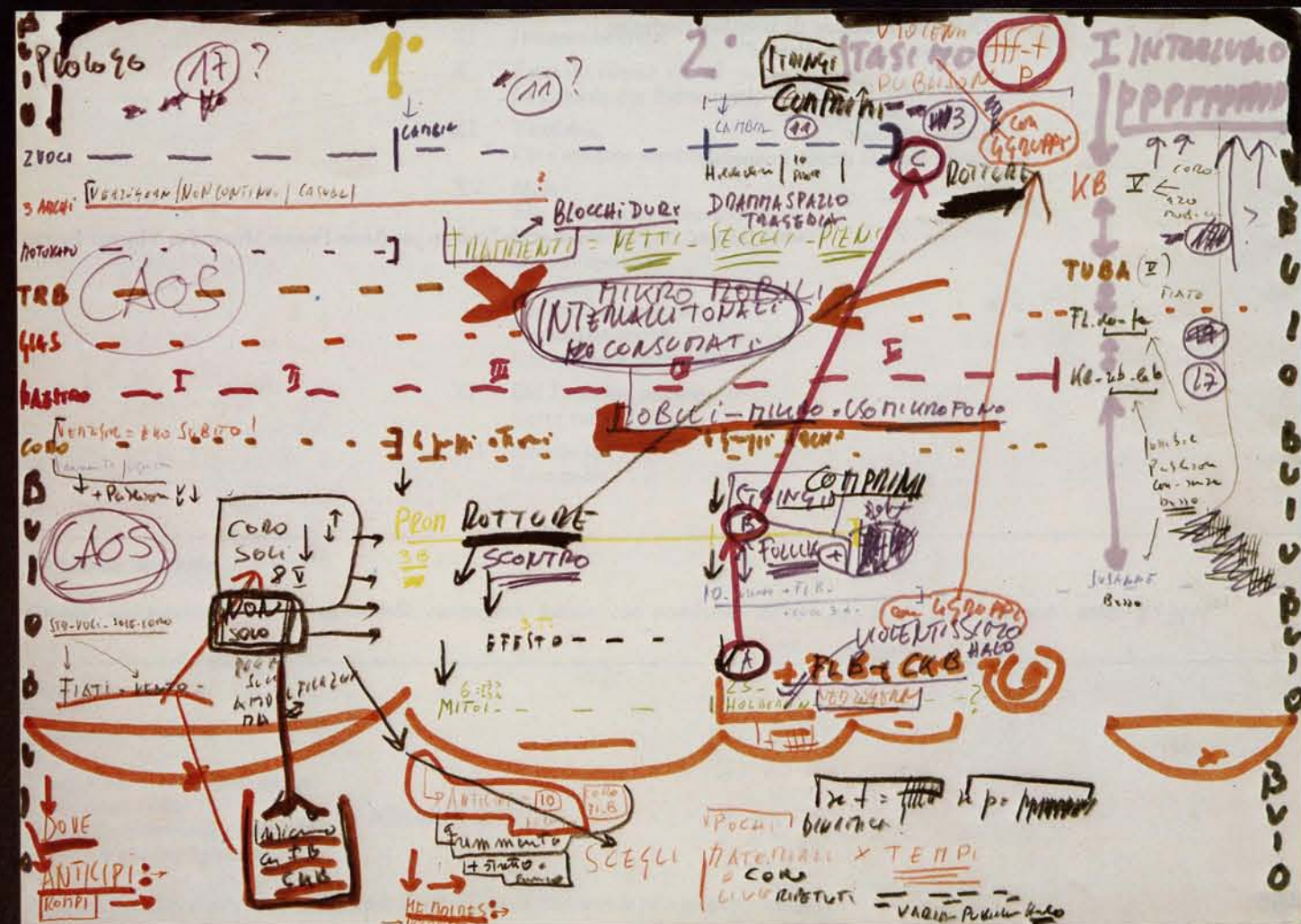
Mythologie - Nomos

De nombreux noms, une seule forme
C'est occuper, prendre
C'est le partage premier
C'est faire paître les troupeaux
C'est le pâturage
C'est le fait de gouverner
de faire irruption
De transgresser
refondre
D'abattre défendre
C'est ce qui arrache
toute consolation
C'est ce qui dans le cercle du feu
révèle seulement
Et dans ce cercle
Ouvre de multiples voies
Qui nous demande de réveiller l'enfreint
De renouveler les silences
Transforme et rappelle
Transgresse et refonde
Lance un éclair
Et est dans le désert invincible

Traduit du grec, de l'allemand et de l'italien par Anne-France Morand et Vincent Barras.

195

Luigi Nono
 Esquisse du prologue et des deux
 premières « îles » de Prometeo



NOTES SUR LES ŒUVRES



Massimo Mila

BRUNO MADERNA: LA GRANDE AULODIA

Aulodia – du grec *aulos*, habituellement traduit par flûte, mais il s'agissait probablement d'un instrument à anche plus proche du hautbois – est le terme par lequel Maderna désignait son inclination pour le chant instrumental pur, pour la mélodie absolue, en opposition avec la complication et la cérébralité dont on affuble généralement la musique moderne et, en particulier, l'avant-garde de celle-ci. Dans la *Grande Aulodia*, composition d'envergure de 1970 qui se situe, entre *Quadrivium* et *Aura*, dans la pleine maturité de Maderna, le principe du chant instrumental pur est élevé au plus haut point et semble, pour ainsi dire, dressé sur un socle orchestral imposant, qui sert de support aux deux instruments préférés du mélodisme lyrique de Maderna: le hautbois et la flûte. Ces instruments étaient d'ailleurs incarnés par deux personnes, deux amis, Lothar Faber et Severino Gazzelloni, car Maderna, de par sa nature mozartienne, ne pouvait absolument pas faire une distinction entre l'instrument et celui qui le jouait.

Comme l'a décrit Donatoni, le titre même de la composition «semble suggérer la possibilité de considérer comme autonome la partie des deux solistes, avec ou sans orchestre», dont la partition démesurée «se prévaut d'une exposition tout aussi autonome et... apparaît comme *voix parallèle ou troisième soliste* qui peut dialoguer ou ne pas dialoguer».

Bien qu'il n'y ait ni interruptions ni séparations de parties distinctes et bien que l'œuvre soit «conçue comme une cadence ininterrompue» (ce sont les termes de Donatoni) contenue entre la virtuosité instrumentale et le «discursif affable» si cher à Maderna, il semble possible de distinguer, dans la *Grande Aulodia*, sept épisodes qui s'enchaînent dans une durée qui peut varier de 25 à 35 minutes. Une sorte de prologue pour les deux solistes, sans orchestre, est entamé par le hautbois, qui tient le plus longtemps possible l'*Ur-Ton*, c'est-à-dire la note originelle, le *la* naturel. Lorsque celui-ci s'évanouit, il est repris, très fort, par la flûte. Cela s'explique par le besoin, devenu une habitude chez Maderna, d'établir les bases, de partir du début, du germe même de notre système acoustico-musical. Ensuite, le hautbois monte d'un demi-ton, la flûte d'un ton, et ainsi de suite: comme des animaux à peine réveillés, les instruments semblent étirer lentement leurs membres jusqu'au moment où le hautbois d'amour déploie une mélodie sinueuse qui se termine par un trille. Ici – c'est l'épisode 2 – interviennent les trois orchestres de cordes dans un morceau au rythme ternaire, défini comme «wienerisch». En musique, «wienerisch» n'a pas le même sens que viennois. L'adjectif «wienerisch» évoque l'esprit hédoniste de la capitale de la valse, avec un arrière-fond riche et chaleureux d'amertume, quelque chose qui sent la bière et qui, au fond, par une bizarre contradiction géographique, fait plus penser à la Bavière qu'à l'élégance viennoise. En somme, c'est Vienne, déformée par le miroir grossissant de Richard Strauss, et mêlée, par la suite, au désespoir de l'expressionnisme: Alban Berg, depuis toujours admiré par Bruno, le *Concerto pour violon*, ses rythmes de valse pétris pesamment dans le suif d'un orchestre rauque et poisseux, qui suggèrent l'image d'un ange prisonnier de la boue. L'épisode entier des cordes est repris en sourdine, «pianissimo ma molto espressivo, e sempre *wienerisch*», le tempo est ralenti, molto rubato, à la manière d'une valse anglaise, ou – comme l'explique Maderna – de l'hésitation. L'effet obtenu est d'une poignante mélancolie.

Le rythme de 3/8 continue dans l'épisode suivant, où l'on voit la flûte en mib, puis le hautbois

d'amour dialoguer, curieusement, avec les violoncelles, ensuite aussi avec les altos des trois orchestres à cordes. Le contraste entre les voltigements aériens des deux solistes et la lourdeur des cordes graves confère clairement à cet épisode une fonction de scherzo. Sa légèreté est brutalement brisée par l'entrée violente des cors repris en échos par les autres vents et par les orchestres à cordes. C'est le début du quatrième épisode, presque militaire, semblable à une bataille par le rude éclat des cors et les coups violents de la percussion.

Cet épisode se termine par un rallentando des bassons et des clarinettes basses qui rampent comme de grands reptiles. La cinquième section, commencée par un petit prélude de marimbas et de xylophones à la manière d'un *gamelan* javanais, se compose des cadences de solistes (piccolo, puis flûte en sol, ensuite *musette*), entremêlées à l'envi d'ensembles orchestraux que le chef peut distribuer comme il l'entend et qui, lorsqu'ils se mesurent au chant des solistes, en les délimitant presque et en leur disputant la place, rappellent peut-être de lointaines ascendances stravinskyennes (le «Jeu des villes rivales» dans le *Sacre du Printemps*). S'y ajoutent encore des intermèdes de percussions pleins de fantaisie jusqu'au moment où l'on rejoint ce que Maderna appelle «un maximum d'hétérophonie», c'est-à-dire de différenciation sonore et, disons-le, de confusion. De celle-ci, on entend s'échapper le chant «persuasif» et «galant» (ce sont les termes de Maderna) de la flûte solo, dans une cadence à laquelle, pour brève qu'elle soit, nous aimerions conférer l'importance d'un épisode autonome.

Après les périlleuses et capricieuses pirouettes de la flûte, l'orchestre, qui s'était tu, se lance dans un long déroulement de notes tenues, sur le fond duquel les deux solistes, désormais solidement unis, produisent leur ultime et long chant, semblable à une diaphonie inspirée (ou «dialogues», selon le titre d'une des dernières compositions de Maderna) pour deux flûtes solos. C'est un exemple typique de cette «fin par évaporation» que Maderna avait inaugurée dans *Quadrivium* et dont il s'était fait par la suite un signe distinctif.

Paru dans le programme de la Biennale Musica, Venezia 1979.

Traduit de l'italien par Carlo Lagomarsino.

RISONANZE ERRANTI

Celui qui connaît les dernières poésies d'Ingeborg Bachmann (1926-1973) et jette ne serait-ce qu'un regard fugitif à ces fragments que Nono a utilisés dans *Risonanze erranti* (créées le 15 mars 1986 à Cologne) se demandera, stupéfait: «Comment est-ce possible (Goethe/Dallapiccola ou Bachmann/Nono)?» «La Poésie doit être exorbitante ou ne pas l'être du tout», écrivait Gottfried Benn. Mais comment un compositeur peut-il réduire une «poésie exorbitante», comme celle d'Ingeborg Bachmann, où il n'y a pas une syllabe de trop, à des bribes de vers, briser littéralement ce lyrisme? Probablement le lecteur ne réagira pas différemment face au florilège tiré de sept poésies de Herman Melville (1819-1891) que le compositeur a combiné dans *Risonanze erranti* avec les fragments d'Ingeborg Bachmann.

Les fragments d'Ingeborg Bachmann et de Melville comme pur matériau linguistique? Des fragments de poésies comme phonèmes pour une cantatrice? A l'instar des fragments de Hölderlin, cités par Nono dans la partition du quatuor à cordes *Fragmente Stille, An Diotima* avec l'indication explicite qu'ils ne devront «en aucun cas être dits pendant l'exécution», les paroles de *Risonanze erranti* ont, elles aussi, un rapport double à la musique. Ce que les deux poètes et le compositeur ont en commun se trouve en dehors de l'œuvre et en constitue en même temps le noyau. Cachées dans l'œuvre, ces paroles en sont les «résonances».

Dans son interprétation d'une des dernières poésies d'Ingeborg Bachmann, qui éclaire de manière pénétrante le processus d'introspection de la poétesse, Peter Horst Neumann cite des passages d'Ingeborg Bachmann sur Maria Callas écrits en 1956 qui s'appliquent aussi bien à Ingeborg Bachmann elle-même qu'à Luigi Nono: «Elle n'a pas interprété des rôles, mais elle a vécu sur le fil du rasoir.» «Vivre sur le fil du rasoir» signifie vivre des situations limites à chaque époque, de Melville à Bachmann – à Nono. «Deep abyss», «cloistered doubt», «lonliest deep» disent les fragments de Melville. Chez Ingeborg Bachmann, on trouve – selon l'expression de Peter Horst Neumann – le témoignage d'une «histoire d'une visitation entendue comme processus individuel de salut, qui comme telle peut être promise à tous ceux qui sont son égal». Ce qui est universellement valable doit d'abord passer par la porte étroite de douleur de l'ego.

Durant les répétitions de *Risonanze erranti*, Nono ne cessait de rappeler à la cantatrice «Remember me» de Didon chez Purcell, «O, che morte gradita» de Gesualdo, les dernières phrases de Violetta Valéry dans la *Traviata* de Verdi: «Ah! io ritorno a viver! Oh Gioia!» et le chant de la «Mort d'Iseut».

Des situations limites, des passages qui, dans l'œuvre musicale, trouvent leurs «résonances». Cela rappelle encore les vers de Dante (Enfer III/72) mis en musique par Luzzasco Luzzaschi en 1576:

Quivi, sospiri, pianti et alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle
Perch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue horribili favelle
Parole di dolore accenti d'ira
Voci alte e fioche e suon di manconelle.*

* Plaintes, soupirs et clameurs et hauts cris / Résonnaient là, parmi l'air sans étoiles, / Tant que, d'abord, je me pris à pleurer. // Langue de toute race et paroles horribles, / Mots de douleur et accents de colère, / Voix sourdes ou aiguës et bruits de mains frappées (Traduction Henri Lognon).

Différentes expériences convergent comme «résonances» dans cette oeuvre: le XIX^e siècle de la Guerre Civile Américaine (les poésies de Melville tirées de *Battle-Pieces*) et la période après *La trentième année* décisive d'Ingeborg Bachmann. Mais aussi des résonances cachées de musique ancienne, comme *Lay de plour* de Guillaume de Machaut, *Malor me bat* d'Ockeghem, et *Adieu mes amours* de Josquin.

A la suite de la grandiose deuxième «azione scenica» *Al gran sole carico d'amore* (1972/74), Nono a composé *...sofferte onde serene...* (1976), une pièce lyrique pour piano et bande dont le titre évoque déjà les poésies d'Ingeborg Bachmann et Herman Melville. Après le monumental *Prometeo* (1981/84), les *Risonanze erranti* présentent en effet une attitude analogue. Peu d'instruments, peu d'appareils également et de procédés live electronics pour créer et briser des sons continus. On assiste par contre à une différenciation extrême du chant et du tissu instrumental. A beaucoup d'égards – rapport musique instrumentale/texte, mais spécialement par la fragmentation du discours musical – les *Risonanze erranti* se rattachent au quatuor à cordes, le mot d'ordre étant fragment. Non seulement fragments de poésie, mais aussi paysage de fragments musicaux. Ce qui a été dit à propos de la poétique d'Ingeborg Bachmann vaut aussi pour *Risonanze erranti*: «...incandescente et en même temps froide, enthousiaste et en même temps d'une pureté rationnelle» (Neumann).

— «Comme ma chair dans les flammes».

Traduit de l'allemand par Carlo Russi.

RISONANZE ERRANTI
HERMAN MELVILLE

Misgivings (1860)

--- tempest bursting -- waste -- Time
--- behind -- we fell:
--- my country's is ---
On -- fairest hope
Sweep storming ---

The Conflict of Convictions (1860/61)

--- wails -- long recall;
--- deep abyss,
On starry heights
Return, return, O eager Hope,
--- ominous silence ---
--- Time's strand with wrecks.
--- (Long'twill wait!)

--- stands ---
--- waits, ---
-- Look hark!
--- cloistered doubt
--- cold --- heaven
-- (olden times) --
--- trough pain -- crime
--- Past,
--- slave,

Apathy and Enthusiasm (1860/61)

So -- despairing,
--- intensity -- frost --
 --- horror of -- calm.
 --- doubt -- every side,

Dupont's Round Fight (1861)

-- geometric beauty
 --- sailed
--- stars -- time -- measure --- sailed --- perfect

The Lake

--- but look -- -hark!

To the Master of the «Meteor»

Lonesome on --- loneliest deep --

An Uninscribed Monument

Silent as -- lonesome -- the land

INGEBORG BACHMANN

Keine Delikatessen (1963)

Nichts mehr -- mir.

Soll ich

-- Metapher --
-- mit einer --?

--- kreuzigen
auf einen -- ?
--- Einsehen gelernt
-- Schande
 Tränen
-- Finsternis.

--- Verzweiflung
(-- verzweifle noch --)
über -- Elend, ---
-- sondern mich. --
 --- gefangennehmen, --

--- ich du -- er sie es
wir ihr?

Luigi Nono

A PIERRE

“Le mur murant Paris rend
Paris murmurant”
(Claude-Nicolas Ledoux)

Marches escaliers très raides très étroits à angle aigu circulaires pour arriver (1952) à l'espace de Pierre sur les toits dans le ciel bleu (pur hasard? je me souviens bien) de Paris – («les 2 Structures pour pianos»)

labyrinthes technologiques silencieux («ircamiens»?) pour arriver-monter à la lumière espaçante de Pierre sur la visionnarité réelle utopique de Paris (1984?) autre «mémoire» de luminosité visionnaire (pas exactement bleue) de photogrammes du film de Elen Klimov «Adieu à Matjora» –

Non seulement des mémoires, non seulement des échos lointains, «ne pas parler d'hier» (W. Benjamin). Aujourd'hui le continu innovant possible –

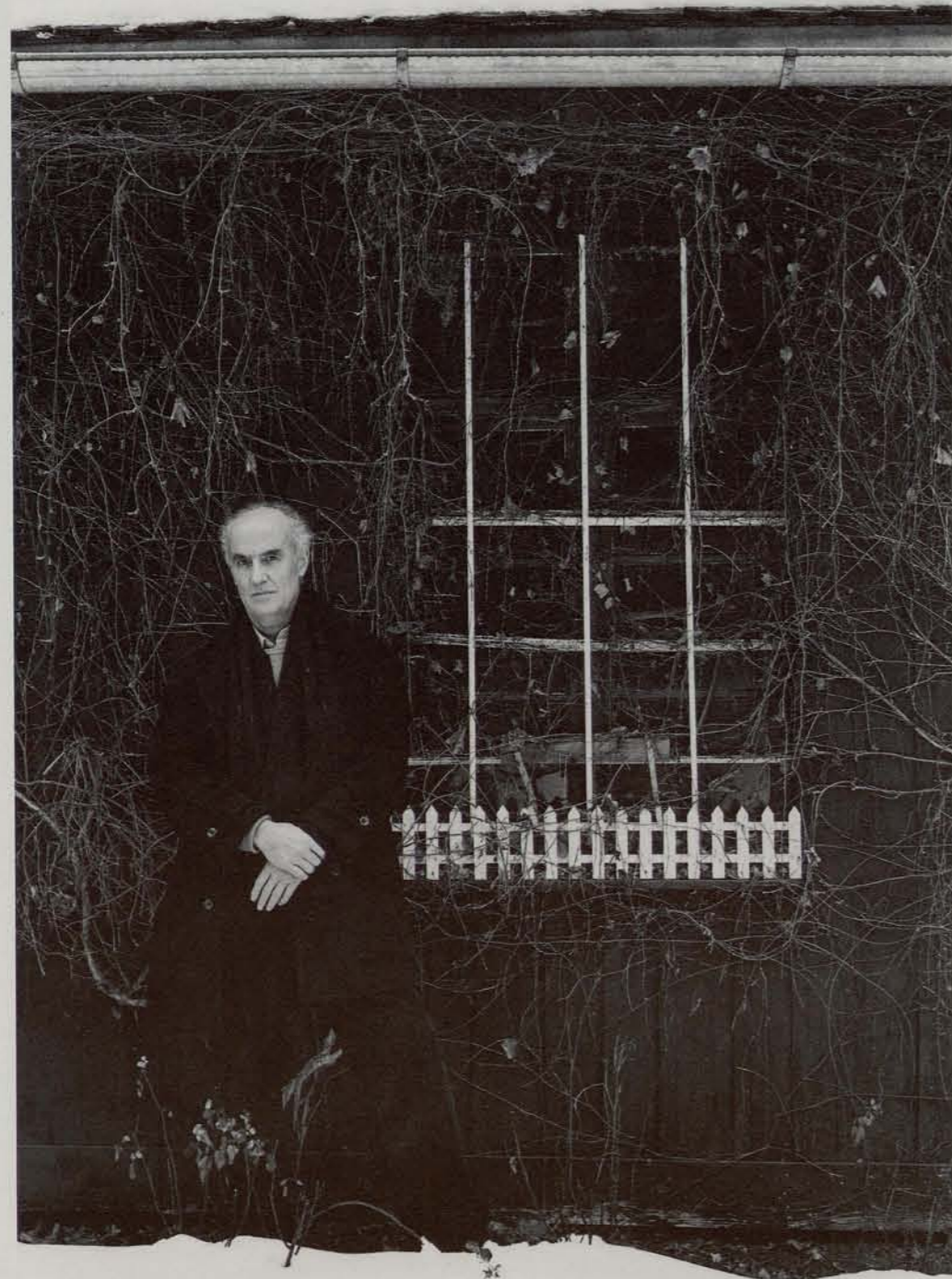
Savoir écouter aussi le silence –
non pas en *une seule* possibilité d'écoute –
Ecouter dans le silence les autres *L'AUTRE*

Les infinies respirations – sentiments – pensées – tragédies «murmurantes» de Pierre du manifeste des 121 de J.P. Sartre

des vagabonds inquiétants brahmsiens de Baden-Baden
de la visionnarité utopique pénétrante lumineuse
dans le futur
dans l'aujourd'hui

profonde de mémoire de découverte d'illumination
d'hier

Des yeux – espaces d'«affinité sentimentale» avec A. Artaud, animés par le soleil, et aussi, selon les sagesses astrophysiques, comme dans la cathédrale de Chartres.



Luigi Nono
Freiburg-im-Br., Février 1987
(Photo Guy Vivien)

LUIGI NONO CATALOGUE DES ŒUVRES

Naissance à Venise le 29 janvier 1924. Etudes de droit. Etudes de composition avec Malipiero, puis avec Bruno Maderna et Hermann Scherchen. De 1950 à 1959, cours de Darmstadt. En 1959, 1960 et 1961, cours d'été de Dartington. Première composition en 1950: «*Variazioni canoniche sulla serie dell'Op. 41 di Schœnberg*».

1. VARIAZIONI CANONICHE SULLA SERIE DELL'OP. 41 DI ARNOLD SCHœNBERG (1950)
Pour orchestre
[Darmstadt, 27.8.50. Dir.: Hermann Scherchen]
Ars Viva Verlag, Mayence¹
2. POLIFONICA-MONODIA-RITMICA (1951)
Pour flûte, 2 clarinettes, saxophone alto, cor, piano et percussions
[Darmstadt, 10.7.51. Dir.: Hermann Scherchen]
Ars Viva Verlag, Mayence
3. COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA (N° 1) (1951)
[Hambourg, 18.2.52. Dir.: Bruno Maderna]
Ars Viva Verlag, Mayence
4. EPITAFFIO A FEDERICO GARCÍA LORCA
I *España en el corazón* (1952)
Sur des textes de Federico García Lorca et Pablo Neruda
Pour soprano, baryton, chœur mixte et instruments
[Darmstadt, 21.7.52. Dir.: Bruno Maderna]
II *Y su sangre ya viene cantando* (1952)
Pour flûte et orchestre de chambre
[Baden-Baden, 17.11.52. Flûte: Severino Gazzelloni.
Dir.: Hans Rosbaud]
III *Memento. Romance de la guardia civil española* (1952-53)
sur le texte de Federico García Lorca
Pour récitante, chœur parlé, chœur mixte et orchestre
[Hambourg, 16.2.53. Dir.: Bruno Maderna]
Ars Viva Verlag, Mayence
5. DUE ESPRESSIONI PER ORCHESTRA (1953)
[Donaueschingen, 11.10.53. Dir.: Hans Rosbaud]
Ars Viva Verlag, Mayence
6. DER ROTE MANTEL (1954)
a) Ballet de Tatjana Gsovsky sur un texte de Federico García Lorca adapté par H. Beck
Pour soprano, baryton, chœur mixte et orchestre
[Berlin, 20.9.54. Dir.: Arthur Rother]
b) Suite de concert, pour soprano et baryton, chœur mixte et orchestre (1954)
[Cologne 29.5.55. Dir.: Nino Sanzogno]
c) Suite de concert pour orchestre (1953)
Ars Viva Verlag, Mayence
7. LA VICTOIRE DE GUERNICA (1954)
Textes de Paul Eluard
Pour chœur mixte et orchestre
[Darmstadt, 25.8.54. Dir.: Hermann Scherchen]
Ars Viva Verlag, Mayence
8. LIEBESLIED (1954)
Sur un texte de Luigi Nono
Pour chœur, harpe et percussions
[Londres, 16.4.56. Dir.: Alexander Gibson]
Ars Viva Verlag, Mayence
9. CANTI PER 13 (1955)
Pour ensemble de chambre
[Paris, Domaine musical, 26.3.55. Dir.: Serge Baudo]
Ars Viva Verlag, Mayence
10. INCONTRI (1955)
Pour 24 instruments
[Darmstadt, 3.5.55. Dir.: Hans Rosbaud]
Ars Viva Verlag, Mayence

1. Ars Viva Verlag, disponible chez Schott, Mayence

11. IL CANTO SOSPEO (1955-56)
Sur des lettres des condamnés à mort de la résistance en Europe
Pour soprano, contralto, ténor, chœur mixte et orchestre
[Cologne, 24.10.56. Dir.: Hermann Scherchen]
Ars Viva Verlag, Mayence
12. VARIANTI (1957)
Pour violon, cordes et instruments à vent
[Donaueschingen, 20.10.57. Dir.: Hans Rosbaud; violon: Rudolf Kolisch]
Ars Viva Verlag, Mayence
13. LA TERRA E LA COMPAGNA (1957)
Chants de Cesare Pavese
Pour soprano, ténor, chœur mixte et orchestre
[Hambourg, 13.1.58. Dir.: Hans Rosbaud]
Ars Viva Verlag, Mayence
14. CORI DI DIDONE (1958)
Sur un texte de Giuseppe Ungaretti, «*La terra promessa*»
Pour chœur mixte et percussions
[Darmstadt, 7.9.58. Dir.: Bernhard Zimmermann]
Ars Viva Verlag, Mayence
15. COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA N°2: DIARIO POLACCO '58 (1958-59)
[Biennale de Venise, 2.9.59. Dir.: Bruno Maderna]
Ars Viva Verlag, Mayence
16. SARÀ DOLCE TACERE (1960)
Sur un texte de Cesare Pavese, «*La terra e la morte*»
Pour huit voix solistes
[Washington, 17.2.61. Dir.: Frederick Prausnitz]
Ars Viva Verlag, Mayence
17. «HA VENIDO», CANCIONES PARA SILVIA (1960)
Sur un texte d'Antonio Machado
Pour soprano et chœur de 6 soprani
[Londres, 3.11.60. Dir.: Bruno Maderna]
Ars Viva Verlag, Mayence
18. OMAGGIO A EMILIO VEDOVA (1960)
Pour bande magnétique (4 pistes)
[RAI, Rome, 1961]
Ricordi, Milan
19. a) INTOLLERANZA 1960
Action scénique en deux parties sur une idée et un texte d'Angelo Maria Ripelino (d'après Alleg, Brecht, Césaire, Eluard, Maïakowski, J. Fučík et Sartre). Texte allemand: Alfred Andersch (1960-61)
[Venise, Teatro la Fenice, 13.4.61. Dir.: Bruno Maderna; mise en scène: Vaclav Kaslik et Josef Svoboda]
Ars Viva Verlag, Mayence (texte allemand)
- b) INTOLLERANZA 1960, Version de Nuremberg
Même instrumentation que la première version; nouvel élément de musique électronique et nouvelle version du texte de Yaak Karsunke
[Nuremberg, Städtische Bühnen, 10.5.70. Dir.: Hans Gierster; mise en scène: Wolfgang Weber]
Ars Viva Verlag, Mayence
- c) SUITE DA CAMERA DA «INTOLLERANZA 1960» (1969)
Pour soprano, chœur mixte (enregistré ou live) et orchestre
[Edimbourg, 29.8.69. Dir.: Claudio Abbado]
Ars Viva Verlag, Mayence
20. CANTI DI VITA E D'AMORE: SUL PONTE DI HIROSHIMA (1962)
Sur des textes de Günther Anders, Jesús Lopez Pacheco et Cesare Pavese
Pour soprano, ténor et orchestre
[Londres, 22.8.62. Dir.: Luigi Nono]
Ars Viva Verlag, Mayence
21. CANCIONES A GUIOMAR (1962-63)
Sur un texte d'Antonio Machado
Pour soprano, chœur de femmes à six voix et instruments
[Londres, 28.2.63. Dir.: Luigi Nono]
Ars Viva Verlag, Mayence
22. LA FABBRICA ILLUMINATA (1964)
Sur un document adapté par Giuliano Scabia et des vers de Cesare Pavese
Pour mezzo-soprano et bande magnétique (4 pistes)
[Venise, 15.9.64; mezzo-soprano: Carla Henius]
Ricordi, Milan
23. MUSIK ZU «DIE ERMITTLUNG» VON PETER WEISS (1965)
Pour bande magnétique (4 pistes)
[Berlin, Volksbühne, 19.10.65, avec Erwin Piscator]
Ars Viva Verlag, Mayence
24. RICORDA COSÌ TI HANNO FATTO IN AUSCHWITZ (1966)
Pour bande magnétique (4 pistes)
[Milan, 17.3.67]
Ricordi, Milan
25. A FLORESTA É JOVEM E CHEJA DE VIDA (1966)
D'après des documents réunis par Giovanni Pirelli
Pour trois voix, soprano, clarinette, plaques de cuivre et bande magnétique (4 pistes)
[Biennale de Venise, 7.9.66. Dir.: Luigi Nono]
Ricordi, Milan
26. PER BASTIANA - TAI-YANG CHENG (1967)
Pour orchestre et bande magnétique (1 piste)
[Toronto, 31.10.67. Dir.: Seiji Ozawa]
Ricordi, Milan
27. CONTRAPPUNTO DIALETTICO ALLA MENTE (1968)
D'après des documents émanant de militantes américaines, contre la guerre du Vietnam et contre l'assassinat de Malcolm X.
Pour bande magnétique (2 pistes)
[Palerme, 27.12.68]
G. Ricordi, Milan
28. MUSICA-MANIFESTO N° 1: UN VOTO DEL MARE (1968)
Sur un texte de Cesare Pavese
Pour voix et bande magnétique (4 pistes)
N° 2: NON CONSUMIAMO MARX (1968-69)
Sur des graffitis de mai 1968 à Paris
Pour deux voix et bande magnétique (4 pistes)
[Châtillon-sous-Bagneux, 19.5.69]
Ricordi, Milan
29. MUSICA PER MANZÙ (1969)
Pour bande magnétique (1 piste)
Musique composée pour le film «*Pace e guerra*»
Ricordi, Milan
30. Y ENTONCES COMPRENDIÓ (1969-70)
Sur un texte de Carlos Franqui et Ernesto Che Guevara
Pour six voix de femmes, chœur mixte, bande magnétique (4 pistes)
[Rome, 21.3.70. Dir.: Luigi Nono]
Ricordi, Milan
31. VOCI DESTROYING MUROS (1970)
Sur des textes de Rosa Luxemburg, Hannie Schaft, Riek Snel, Haydée Santamaria, Celia Sanchez, Cesare Pavese
Pour quatre soprani, chœur de femmes, récitant et orchestre
[Amsterdam, 25.6.70. Dir.: Luigi Nono]
Ricordi, Milan
Cette oeuvre est incluse dans la composition «Ein Gespenst geht um die Welt».
32. EIN GESPENST GEHT UM DIE WELT (1971)
Sur un texte de Karl Marx, Celia Sanchez et Haydée Santamaria
Pour soprano, chœur mixte et orchestre
[Cologne, 11.2.71. Dir.: Ladislav Kupovic]
Ricordi, Milan
33. COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ (1971-72)
Sur un texte de Julio Huasi
Pour soprano, piano, orchestre et bande magnétique (4 pistes)
[Milan, 28.6.72. Dir.: Claudio Abbado; soprano: Slavka Taskova; piano: Maurizio Pollini]
Ricordi, Milan
34. SIAMO LA GIOVENTÙ DEL VIETNAM (1973)
Sur un extrait de la déclaration d'indépendance de la République Démocratique du Vietnam et sur un texte de G. Federici
[Weltjugendfestspiele, Berlin, RDA, 1973]
Partition inédite
35. AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE (AU GRAND SOLEIL D'AMOUR CHARGÉ) (1972-74)
Action scénique en deux actes sur des textes de Bertolt Brecht, Tanja Bunke, Fidel Castro, Ernesto Che Guevara, Georgi Dimitrov, Maxim Gorki, Antonio Gramsci, Wladimir I. Lenin, Karl Marx, Louise Michel, Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sanchez, Haydée Santamaria et des textes populaires, adaptés par Luigi Nono et Juri Ljublimov
[Milan, Teatro alla Scala, 4.4.75. Dir.: Claudio Abbado; mise en scène: Ljublimov et David Borowski]
Ricordi, Milan
36. FÜR PAUL DESSAU (1974)
Pour bande magnétique (4 pistes)
[Berlin, RDA, 6.5.75]
Ricordi, Milan
37. ...SOFFERTE ONDE SERENE... (1976)
Pour piano et bande magnétique (2 pistes)
[Milan, 17.4.77. Piano: Maurizio Pollini]
Ricordi, Milan

38. CON LUIGI DALLAPICCOLA (1979)
Pour 6 percussions, 3 modulateurs à anneaux et trois générateurs de fréquences
[Milan, 4.11.79. Direction: Luigi Nono]
Ricordi, Milan
39. FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA (1979-80)
Pour quatuor à cordes
[Bonn-Bad Godesberg, 2.6.80. Quatuor LaSalle]
Ricordi, Milan
40. DAS ATMENDE KLARSEIN (1980-81)
Sur un texte grec ancien et un fragment de «*Duineser Elegien*» de Rainer Maria Rilke, adaptés par Massimo Cacciari
Pour flûte basse, chœur de solistes à 8 voix, chœur et live electronics
[Florence, 30.5.81. Dir.: Roberto Gabbiani; live electronics: Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung]
Ricordi, Milan
41. IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO (1980-81)
Texte adapté par Massimo Cacciari
Pour 2 soprani, chœur de chambre, flûte basse, clarinette contrebasse et live electronics
[Venise, 24.9.81. Dir.: Roberto Gabbiani et Roberto Ceconi]
Ricordi, Milan
42. QUANDO STANNO MORENDO, DIARIO POLACCO N° 2 (1982)
Sur des textes de Milosz, Pasternak, Khlebnikov, Ady et Blok réunis par Massimo Cacciari
Pour quatre voix de femmes, flûte, violoncelle et live electronics
[Biennale de Venise, 3.10.82. régie du son: Luigi Nono]
Ricordi, Milan
43. DÓNDE ESTÁS, HERMANO? pour les disparus en Argentine (1982)
Pour deux soprani, mezzo-soprano et contralto
[Cologne, 24.11.82. Dir.: C. Zywiets]
Ricordi, Milan
44. OMAGGIO A GYÖRGY KURTAG (1983)
Pour contralto, tuba basse, flûte et live electronics
[Florence, Maggio Musicale Fiorentino, 10.6.83; version définitive, Turin, 1985]
Ricordi, Milan
45. GUAI AI GELIDI MOSTRI (1983)
Sur des textes réunis par Massimo Cacciari
Pour deux contralti, alto, flûte, clarinette, violoncelle, contrebasse, tuba et live electronics (1983)
[Cologne, WDR, 1985]
Ricordi, Milan
46. A CARLO SCARPA, ARCHITETTO (1985)
Pour orchestre
[Hambourg, 10.3.85, dir.: Hans Zender]
Ricordi, Milan
47. PROMETEO. TRAGEDIA DELL'ASCOLTO (1981-85)
Textes réunis par Massimo Cacciari
Pour deux soprani, deux contralti, ténor, flûte, clarinette, piccolo, tuba, alto, violoncelle, contrebasse, deux voix, chœur, quatre groupes d'orchestre et live electronics
a) Première version: 1981-84
[Eglise San Lorenzo, Venise, 1984, dir.: Claudio Abbado]
b) Deuxième version: 1985
[Fabbrica Ansaldo, Milan, 1985, dir.: Claudio Abbado]
Ricordi, Milan
48. A PIERRE. DELL'INFINITO AZZURRO INQUIETUM (1985)
Pour flûte contrebasse, clarinette contrebasse et live electronics
[Baden Baden, 31.3.85]
Ricordi, Milan
49. RISONANZE ERRANTI, à Massimo Cacciari (1986)
Sur des textes de Herman Melville et Ingeborg Bachmann
Pour mezzo-soprano, flûte, tuba, percussions et live electronics
[Cologne, 15.3.86. Dir.: Roberto Ceconi]
Ricordi, Milan
50. CAMMINANTES... AJACUCHO (1987)
Sur un texte de G. Bruno
Pour contralto, flûte basse, orgue, deux chœurs, orchestre et live electronics
[Munich, 25.4.87. Dir.: Djansug Kachidse]
Ricordi, Milan
51. DÉCOUVRIR LA SUBVERSION: HOMMAGE À EDMOND JABÈS (1987)
Sur un texte d'Edmond Jabès
Pour contralto, basse, tuba basse, cor, récitante et live electronics
[Paris, 5.10.87. Dir.: Friedrich Goldmann]
Ricordi, Milan

ECRITS

On trouve l'ensemble des textes de Luigi Nono, jusqu'à 1974, dans le livre édité par Jurg Stenzl: Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik, Atlantis, Zurich, 1975.

Les astérisques après les textes de Nono et après les articles sur lui renvoient à cet ouvrage.

Zur Entwicklung der Serientechnik, in *Gravesaner Blätter* 4, 1965 (pp. 14-18).*

Die Entwicklung der Reihentechnik, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 1, 1958 (pp. 25-37).

Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute, in *Melos* 27, 1960 (pp. 69-75).*

Traduction française in *Programme de l'Opéra de Lyon* pour «Al gran sole carico d'amore», Saison 1981-82.

Text-Musik-Gesang, conférence faite à Darmstadt, in *Luigi Nono. Texte. Studien zur seiner Musik*, éd. Stenzl, Zurich, 1975 (pp. 41-60).

Appunti per un teatro musicale attuale, in *La Rassegna Musicale* 31, 1961 (pp. 418-424).*

Alcune precisazioni su «Intolleranza 1960», in *La Rassegna Musicale* 32, 1962 (pp. 227-28).*

Gioco e verità nel nuovo teatro musicale, in *Il filo rosso*, 1983 (pp. 86-89).*

Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale, in *Il Verri* 9 (pp. 59-70).* Traduction française in *Contrechamps* 4, Lausanne, 1985 (pp. 55-67).

«Simplicius Smplicissimus» und «Concerto funebre» (von K.A. Hartmann), in Hartmann, Karl Amadeus: *Kleine Schriften*, ed. E. Thomas, Mayence 1965 (pp. 4).*

Musica e Resistenza, in *Rinascita* 7, 1963 (p. 27).*

Nachruf auf Karl Amadeus Hartmann, in *Epitaph Karl Amadeus Hartmann*, Munich, 1966 (p. 56).

Der Musiker in der Fabrik, in *Mitteilungen der deutschen Akademie der Künste* 5, 1967 (pp. 6-8).*

Revolution und Musik, conférence à Berlin et Munich, 1969, repris sous le titre: Musik und Revolution, in *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, op. cit. (pp. 107-115).

Josef Svoboda, in Bablet, Denis: *Josef Svoboda*, Lausanne, 1970 (pp. 245-248).

A Luigi Dallapiccola, in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, éd. F. Nicolodi, Milan, 1976 (pp. 105 sv).

[Note] in Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig, 1977. Repris in *Musica/Realtà* 1, 1980 (pp. 37-42).

Anche nella musica uno scontro in atto, in *Rinascita* 36, 1979 (pp. 9-10).

Numero uno, in *Laboratorio Musica* 1, 1979 (p. 2).

La terra di Paul Dessau e di Bertolt Brecht, in *L'Unità* 56, 1979 (p. 17).

L'erreur comme nécessité, conférence faite à Genève, in *Révolution* 169, 1983 (pp. 50-51). Repris in *Revue Musicale Suisse* 123, 1983 (pp. 269-271).

Per Helmut, in *Revue Musicale Suisse* 123, 1983 (pp. 334-336).

Le livre *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, op. cit., comprend également une série de textes brefs de Luigi Nono sur ses œuvres (nos 4, 5, 10, 13, 14, 15, 19, 16, 20, 24, 25, 26, 27, 30, 30, 31, 32, 33, de notre catalogue des œuvres de Nono). Il faut y ajouter:

Werkkommentar (sur «Cori di Didone», «La fabbrica illuminata», «Für Paul Dessau», «Ha venido», «Como una ola di fuerza y luz») in *Nutida Musik* 20, 1976/77 (p. 16).

...sofferte onde serene..., [alld, angl., franç.] in *disque DGG 2531004*, 1979.

Con Luigi Dallapiccola, in *Programme du Teatro alla Scala*, Milan 1979.

BIBLIOGRAPHIE

- BORTOLOTTI, MARIO: La missione teatrale di Luigi Nono, in *Paragone* n° 146, 13, 1962 (pp. 25-43).
 — Luigi Nono, in *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Turin, 1969 (pp. 103-127).
- BRACANIN, PHILIP KEITH: The abstract system as compositional matrix: an examination of some applications by Nono, Boulez, and Stockhausen, in *Studies in Music* 5, 1971 (pp. 90-114).
- BRINKMANN, REINHOLD: Aesthetische und politische Kriterien der Kompositionskritik, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 13, 1972 (pp. 26-41).
- D'AMICO, FEDELE: La polemica su Luigi Nono, in *Pragone* n° 156, 13, 1962 (pp. 13-26).
- DÖPKE, DORIS: *Aspekte parteilicher Musik, exemplarisch dargestellt an der Praxis Luigi Nonos und Hans Werner Henzes*. Hanovre, 1976.
- FLAMMER, ERNST HELMUTH: Form und Gehalt. Eine Analyse von Luigi Nonos «La fabbrica illuminata», in *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 3, 1977 (pp. 401-411).
- GENTILUCCI, ARMANDO: La tecnica corale di Luigi Nono, in *Rivista Italiana di Musicologia* 2, 1967 (pp. 111-129)*.
 — Presenza di Nono, in Gentilucci: *Introduzione alla Musica Elettronica*, Milan 1972 (pp. 80-93).
- GILBERT, JANET MONTEITH: *Dialectic Music: An Analysis of Luigi Nono's Intolleranza*, D.M.A. Composition, University of Illinois, 1980.
- HARTMANN, KARL AMADEUS: Mein Ja zu Luigi Nono. Zur Aufführung von Nono's «Canti di vita e d'amore», in *Musica viva München, Konzert* 8.2.1963.*
- HELMS, HANS G.: Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters, in *Musik auf der Flucht vor sich selbst. 8 Aufsätze*, éd. U. Dibelius (pp. 92-115).
- HENIUS, CARLA: Arbeitsnotizen und Berichte von 2 Vokalwerken Luigi Nonos: «Intolleranza 1960» und «La fabbrica illuminata», in *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, éd. Stenzl, Zurich, 1975 (pp. 329-347).
- HENZE, HANS WERNER: Variazioni de Luigi Nono, in *Musique Contemporaine* 1, 1951 (p. 15)*.
 — Hinweis auf Luigi Nono, in *Texte und Zeichen* 2, 1956 (pp. 461-2)*.
- HUBER, NICOLAUS A.: Luigi Nono: Il canto sospeso VIa, b, in *Musik-Konzepte* 20, Munich, 1981 (pp. 58-79).
- KOLISCH, RUDOLF: Nonos «Varianti», in *Melos* 24, 1959 (pp. 292-296).
- LACHENMANN, HELMUT: Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik, in *Melos* 36, 1971 (pp. 225-230)*.
- METZGER, HEINZ-KLAUS: Die Altern der jüngsten Musik, in *Collage* 2, 1964 (pp. 64-70), repris in Metzger: *Musik wozu. Literatur zu Noten*, Francfort, 1980 (pp. 113-128).
 — Über die Verantwortung des Komponisten, in *Collage* 5, 1965 (pp. 70-76), repris in Metzger: *op. cit.* (pp. 27-39).
 — Wendepunkt Quartett?, in *Musik-Konzepte* 20, Munich, 1981 (pp. 93-112).
- MILA, MASSIMO: La linea Nono. A proposito de «Il canto sospeso», in *Rassegna Musicale Italiana* 30, 1960 (pp. 297-311)* [traduction française dans le présent numéro].
- PESTALOZZA, LUIGI: Luigi Nono e «Intolleranza 1960», in *Rinascita* 12, mars 1962.
 — Luigi Nono, in *Revista Musical Chilena* n° 85, 17, 1963 (pp. 79-100).
 — Luigi Nono-Musik, Text, Bedeutung, in *Melos* 41, 1974 (pp. 265-270).
 — Ausgangspunkt Nono (nach dem «Quartett»), in *Musik-Konzepte* 20, Munich, 1981 (pp. 3-10).
- PONE, GUNDARIS: Webern and Nono. The genesis of a new compositional morphology and syntax, in *Perspectives of New Music* 10, 1972 (pp. 111-119).
- RAISS, HANS-PETER: Luigi Nono: Il canto sospeso, in Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, 1972 (pp. 277-282).
- SCHNEBEL, DIETER: Sprache – hin und zurück (Neue Chormusik), in Schnebel: *Denkbare Musik, Schriften* 1952-1972, Cologne, 1972 (pp. 402-415).
- SPANGEMACHER, FRIEDRICH: *Kompositorische Probleme engagierter Musik: Luigi Nonos «Canti di vita e d'amore»*, Université libre de Berlin, 1977.
 — Fabbrica illuminata oder Fabbrica illustrata?, in *Musik Konzepte* 20, Munich, 1981 (pp. 26-44).
 — Hiroshima in der Musik, in *Schweizerische Musikzeitung* 120, 1980 (pp. 78-88).
 — *Die elektronische Musik Luigi Nonos*, diss., Berlin (en préparation).

- STENZL, JURG: Nonos «Incontri», in *Melos* 39, 1972 (pp. 150-153).
 — Luigi Nono und Cesare Pavese, in *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik*, éd. Rudolf Stephan, Mayence, 1974 (pp. 93-119)*.
- Azione scenica und Literaturoper. Zu Luigi Nonos Musikdramaturgie, in *Musik-Konzepte* 20, 1981 (pp. 45-57). [traduction française et texte révisé, sous le titre: La Dramaturgie musicale de Nono, in *Contrechamps* n° 4, 1985 (pp. 68-82)].

DISCOGRAPHIE

- Polifonica-Monodia-Ritmica
 English Chamber orchestra, dir. B. Maderna. *Time Records S/8002*.
- Epitaffio a Federico García Lorca-II.
 S. Gazzeloni, flûte – Orch. Symph. de la RAI, dir. B. Maderna *RCA VICS 1313*.
 — Incontri
 Domaine Musical, dir. P. Boulez. *Véga C30 A66*.
- Varianti
 R. Kolisch, violon – Orch. Symph. Südwestfunk, dir. H. Rosbaud.
DGG 062030 (in livre à la mémoire de H. Strobel: *Verherter Meister, lieber Freund...*, Stuttgart, 1977).
- Sarà dolce tacere
 Schola Cantorum Stuttgart, dir. C. Gottwald. *Wergo 60026*,
 — Ha venido
 Id. *Wergo 60038*.
 — Omaggio a Emilio Vedova
Wergo 60067
- Canti di vita e d'amore
 S. Taskova, soprano – L. Driscoll, ténor – Orch. Symph. de la Sarre, dir. M. Gielen. *Wergo 60067*.
- Djamila Boupacha
 Liliana Poli, soprano. *Wergo 60051*.
- Canciones a Guiomar
 L. Poli, soprano, Orch. Symph. de Radio Berlin, dir. B. Maderna. *Wergo 60051*.
 P. Bryn-Julson – Festival Chamber-Ens. dir. R. Dufallo. *CBS S 34-61226*.

- STUPPNER, HUBERT: Luigi Nono oder: die Manifestation des Absoluten als Reaktion eines gesellschaftlich betroffene Ichs, in *Musik-Konzepte* 20, 1981 (pp. 82-92).
- VOGT, HARRY: «Al gran sole carico d'amore» von Luigi Nono-Entstehung, dramaturgisches Konzept, Komposition und Rezeption. Cassel, 1982 (manuscrit de 242 pages).
 — «Al gran sole» carico d'autocitazione – oder: Zwischen Patchwork und Pasticcio. Zur dramatisch-musikalischen Gestaltung der 2. szenischen Aktion «Al gran sole carico d'amore» von Luigi Nono, in *Neuland* 5, 1984-85 (pp. 125-139).

- La fabbrica illuminata
 C. Henius, soprano – Chœur RAI Milan, dir. G. Bertola. *Wergo 60038*.
- Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz
 S. Woytowitz, soprano – Chœur enfants Piccolo Teatro Milan. *Wergo 60038*.
- A floresta é jovem e cheia de vida
 L. Poli, soprano – K. Bove, F. Piacentini, B. Troni, E. Vinici, voix – W.O. Smith, clarinette, dir. B. Canino. *Harmonia Mundi MV 30.767. DGG 2531004*.
- Per Bastiana – Tai-Yang Cheng
 Orch. Symph. Radio Berlin, dir. M. Gielen. *Wergo 60067*.
- Contrappunto dialettico alla mente
 L. Poli, soprano – K. Bove, M. Mazzoni, E. Vicini, U. Troni, voix – Chœur de la RAI Rome, dir. N. Antonellini. *DGG 2561044*.
- Musica Manifesto No 1
 L. Poli, soprano – K. Bove, E. Aldini, voix. *Philips 6521027*.
- Y entonces comprendió
 M. Lindsay, L. Poli, G. Ravazzi, sopranos – K. Bove, M. Acevedo, E. Vicini, voix – Chœur de la RAI Rome, dir. N. Antonellini. *DGG 2530436*.
- Como una ola de fuerza y luz
 S. Taskova, soprano – M. Pollini, piano – Orch. Symph. Radio Bavaroise, dir. C. Abbado. *DGG 2530436*.
- ...sofferte onde serene...
 M. Pollini, piano. *DGG 2531004*.
- Fragmente-Stille, an Diotima
 Quatuor LaSalle. *DGG 415513-1* (aussi CD).
- Das atmende Klarsein
 R. Fabbriccianni, flûte – Chœur de l'Institut für neue Musik, Freiburg, dir. A. Tamayo. *Fonit Cetra Italia 70100*.

PARTICIPANTS AU PROGRAMME LUIGI NONO

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1987

INGRID ADE-JESEMANN, *soprano*

Née dans une famille de musiciens, Ingrid Ade-Jesemann a fait ses études de musique au Conservatoire de Freiburg avec Margarethe von Winterfeld. Interprète de musique classique aussi bien que contemporaine, elle a participé à de nombreux festivals en Europe.

MONIKA BAIR-IVENZ, *soprano*

Après ses études au Conservatoire de Stuttgart, Monika Bair-Ivenz a commencé sa carrière de soliste en 1972 dans un répertoire classique de messes et d'oratorios. Elle s'est ensuite tournée vers la musique contemporaine et a chanté dans les festivals les plus importants d'Europe. Depuis 1982 elle collabore avec Luigi Nono. En 1985 elle a chanté dans la production de «Prometeo» à Milan.

MARIO BOLOGNESI, *ténor*

Né à Rome où il a fait ses études de musique, se spécialisant dans le répertoire de ténor lyrique léger, Mario Bolognesi chante les œuvres modernes aussi bien que les classiques. En 1984, il a participé à la première mondiale de «Prometeo» à la Biennale de Venise.

FRIEDRICH GOLDMANN, *chef d'orchestre*

Né en 1941 à Siegmarsdorf (DDR). Il étudie la composition de 1959 à 1962 à Dresde, puis à Berlin-Est de 1962 à 1964. Il étudie aussi la musicologie. Depuis 1968 il est compositeur et chef d'orchestre indépendant. Il est devenu membre de l'Akademie der Künste der DDR en 1978. Il a dirigé en République Démocratique Allemande des œuvres de Boulez, de Nono, et les grandes œuvres du vingtième siècle.

CHŒUR DE L'INSTITUT POUR LA NOUVELLE MUSIQUE DE LA STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK, FREIBURG

Formé en 1983, le chœur est la réalisation d'une idée d'Arturo Tamayo et d'André Richard pour présenter un cycle de musique de Luigi Nono. Dirigé par André Richard, qui en recrute les membres, le chœur est composé d'étudiants dont les «voix en formation» correspondent à l'esthétique de Nono. Le chœur a participé aux productions de «Prometeo» à Venise et à Milan, et à la création de «Camminantes... Ajacucho» à Munich en avril 1987.

SHARON COOPER, *contralto*

Née à Londres, Sharon Cooper a fait une licence d'histoire à Cambridge avant de commencer ses études de chant à la Guildhall School of Music. Son répertoire s'étend des œuvres anciennes aux œuvres contemporaines. Elle chante à travers l'Europe aussi bien dans le domaine de l'opéra que dans ceux du récital et de l'oratorio.



Friedrich Goldmann, 1987
(Photo Lore Bermbach)

EVELYNE DIDI, *récitante*

Evelyne Didi a débuté dans la Compagnie Jean Dasté à St.-Etienne. Après le Théâtre éclaté d'Annecy (1972), elle a joué dans le «Faust-Salpêtrière» de Klaus Michael Grüber. Au Théâtre National de Strasbourg, de 1976 à 1983, elle a participé à tous les spectacles sous la direction de Jean-Pierre Vincent. Parmi ses spectacles les plus récents, on peut citer «Médée» de Bob Wilson, «Marat-Sade», «Songe d'une nuit d'été» de Britten et «Paysages sous surveillance» de Heiner Müller.

ENSEMBLE MODERN

L'Ensemble Modern, fondé en 1980, est l'orchestre professionnel né du Bundes Studenten Orchester. L'ensemble, basé à Francfort, compte 25 membres à plein temps venus de diverses régions d'Allemagne et de l'étranger. Peter Eötvös et Ernest Bour dirigent régulièrement cet ensemble.

EXPERIMENTALSTUDIO DER HEINRICH-STROBEL-STIFTUNG DES SÜDWESTFUNKS

L'Experimentalstudio de Freiburg, créé en 1971 grâce à la fondation Heinrich-Strobel, constitue un lieu de création et de recherche dans le domaine de la composition et des nouvelles techniques électroniques. Cinq personnes y travaillent à plein temps: trois techniciens, une assistante de direction et son directeur, Hans-Peter Haller. Luigi Nono y travaille depuis 1980.

ROBERTO FABBRICIANI, *flûte*

Né à Arezzo en 1949, Roberto Fabbriciani s'est distingué en tant qu'innovateur de la technique instrumentale de la flûte. Il a joué comme soliste avec de nombreux orchestres européens et a participé aux principaux festivals.

CHARLOTTE GESELBRACHT, *alto*

Née à Kassel, Charlotte Geselbracht a étudié le violon avant de commencer ses études d'alto. Après ses débuts de soliste en 1977, elle a gagné de nombreux prix. En 1979, grâce à une bourse, elle a étudié au «Royal College of Music» à Londres. Son répertoire est classique, les seules œuvres contemporaines qu'elle joue sont celles de Luigi Nono avec qui elle travaille depuis 1982.

BEATRICE MATHEZ-WÜTRICH, *contralto*

Béatrice Mathez-Wütrich, née à Bâle en Suisse, a commencé ses études de musique par la flûte, instrument pour lequel elle a obtenu plusieurs diplômes, avant de se tourner vers le chant en 1980. Après des études à Francfort elle a débuté comme soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Depuis 1980 elle collabore avec le compositeur Dieter Schnebel.

SUSANNE OTTO, *contralto*

Née à Ausbach en Allemagne, Susanne Otto a étudié la flûte avant de faire des études de chant. Elle se spécialise dans la nouvelle musique et a participé aux cours de Darmstadt et au Festival de Donaueschingen. Depuis trois ans, elle travaille avec Luigi Nono.

ENSEMBLE DE PERCUSSIONS-FREIBURG

Fondé il y a une dizaine d'années, l'ensemble est composé de jeunes musiciens du Conservatoire de Freiburg (RFA). Il joue dans le cadre de divers festivals de musique contemporaine et a fait des enregistrements radiophoniques. L'ensemble collabore à des travaux de recherche acoustique. Le chef titulaire est Bernard Wulff, professeur de percussions au Conservatoire de Freiburg.

Les interprètes à Paris sont les suivants:

Carlos Beresi, Konrad Graf, Richard Lepetit, Isao Nakamura, Rüdiger Pawassar, Gregory Riffel

ORCHESTRE ET CHŒUR DE LA RAI, TURIN

L'Orchestre symphonique de la Rai de Turin, fondé en 1931, fut le premier des orchestres radio-phoniques en Italie. Depuis sa première saison en 1932-1933, il a fonctionné sans interruption et a présenté plus de 4300 concerts. Parmi ses chefs d'orchestre invités on peut citer Ernest Ansermet, Edward Van Beinum, Sir John Barbirolli, Karl Böhm, André Cluytens, Victor de Sabata, Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum, Paul Van Kempen, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Igor Markevitch, Willem Mengelberg, Dimitri Mitropoulos, Artur Rodzinski, Hermann Scherchen, Carl Schuricht, Leopold Stokowski, Bruno Walter et les compositeurs Richard Strauss, Igor Stravinsky et Paul Hindemith. Le principal chef d'orchestre invité pour la saison 1987-1988 sera Ferdinand Leitner. Depuis 1986, Mario Messinis est directeur artistique.

Le Chœur de Turin fut fondé un an après l'orchestre en 1932. Le chœur, dont la répertoire va de l'ancien au moderne, a présenté de nombreuses créations mondiales dont les plus célèbres sont «La Cantate» de Stravinsky, «Noche Oscura» de Petrossi et «Le Ciel est vide» de Vlad. Le chef du chœur est Mino Bordignon.

QUATUOR ARDITTI

En 1974, Irvine Arditti forme avec Lennox MacKensie, Levine Andrade et Rohan de Saram, le quatuor Arditti, après avoir terminé leurs études à l'Académie Royale de Musique à Londres. Depuis 1986, c'est David Alberman qui est le deuxième violon. Spécialisé dans la musique contemporaine, le quatuor a passé de nombreuses commandes à des compositeurs, et joue à travers toute l'Europe, participant aux principaux festivals.

CHRISTOF RAUSCH, basse

Né en 1958 à Coblenze, Christof Rausch a étudié le violon et le piano avant de commencer en 1980 ses études de chant. En 1984, la Fondation Oskar et Vera Ritter lui a accordé une bourse. Il a participé à de nombreux concerts en Europe et a chanté à l'opéra de Karlsruhe et de Lausanne.

ANDRÉ RICHARD, chef de chœur

Né en 1944, André Richard a étudié le chant et la théorie musicale au Conservatoire de Genève où il est revenu enseigner après avoir terminé ses études de chant et d'opéra à Freiburg. Depuis 1981, il est directeur administratif de l'Institut für Neue Musik où il organise un cycle de concerts très réputé et des conférences avec de grands compositeurs.

SUSANNA RIGACCI, soprano

Susanna Rigacci a fait des études musicales consacrées exclusivement au chant: d'abord à Florence, ensuite à Milan et à Padoue. Elle a gagné de nombreux prix et en 1983 elle a remporté le concours Maria Callas de la télévision italienne. En 1985 le premier prix de chant du Mozarteum de Salzbourg lui a été décerné. Elle chante à travers l'Italie et l'Europe un répertoire classique et contemporain.

CIRO SCARPONI, clarinette

Né à Pérouse en 1950, Ciro Scarponi est connu pour ses interprétations d'œuvres contemporaines et en particulier celles de Luigi Nono. Invité aux principaux festivals et aux centres de musique moderne, sa carrière de soliste compte des tournées à travers l'Europe, l'Afrique et les Etats-Unis. Nombre de compositeurs lui ont dédié des œuvres.

GIANCARLO SCHIAFFINI, tuba

Compositeur, tromboniste et tubiste, Giancarlo Schiaffini est né à Rome en 1942. Autodidacte en matière de musique et titulaire d'un doctorat en physique de l'Université de Rome, il a fait des études avec Stockhausen, Ligeti et Globokar. Fondateur de l'Ensemble Nuove Forme Sonore, soliste international et professeur au Conservatoire A. Casella à L'Aquila, Schiaffini a écrit un livre sur la technique contemporaine du trombone.

STEFANO SCODANIBBIO, contrebasse

Né à Macerata en 1956, Stefano Scodanibbio a fait des études de contrebasse, de composition et de musique électronique au Conservatoire Rossini où il a obtenu son diplôme de soliste. Sa carrière de soliste est consacrée à la musique contemporaine, domaine dans lequel il s'est distingué à travers de nombreux festivals internationaux et en particulier pour sa collaboration avec Luigi Nono.

DAVID SHALLON, chef d'orchestre

Né à Tel-Aviv en 1959, David Shallon a étudié le violon, l'alto et le cor; il a suivi les cours de composition et de direction en Israël avec Noam Sheriff et à Vienne avec Hans Swarowsky. Assistant de Leonard Bernstein pendant plusieurs années, il a ensuite dirigé de nombreux orchestres à travers le monde. En tant que chef d'orchestre d'opéra, il a dirigé des œuvres contemporaines et classiques. Nommé chef principal de l'Orchestre Symphonique de Düsseldorf pour la saison 1987/1988, il est également premier chef invité de l'Orchestre Symphonique de Jérusalem.



David Shallon, 1985
(Photo Hayashi Kiyotane)



Hans Zender
(Photo D.R.)

CHRISTINE THEUS, violoncelle

Née à Bâle, Christine Theus a fait ses études de musique à Freiburg (RFA) et ensuite à Berlin. Membre de l'Ensemble für Neue Musik de Freiburg et de la Junge Deutsche Philharmonie, elle est depuis 1986 premier violoncelliste de la Tonhalle, orchestre de l'opéra de Zürich.

VANNIO VANNI, éclairages

Né à Padoue d'une famille qui travaille dans le théâtre depuis 1597, Vannio Vanni est actuellement «light-designer» à la Scala de Milan. En 54 ans de production active, il a éclairé 5 479 spectacles (le premier était à l'âge de sept ans). Parallèlement à son activité au théâtre, il a fait des éclairages pour le cinéma, et notamment pour Luchino Visconti avec qui il a travaillé pendant 25 ans.

ALVISE VIDOLIN, ingénieur du son

Né à Padoue en 1949, Alvis Vidolin a fait des études au Conservatoire B. Marcello de Venise où il a rédigé une thèse de doctorat sur l'informatique musicale. Il a participé à de nombreuses manifestations de musique électronique en Europe et a collaboré avec Luigi Nono et d'autres compositeurs pour la réalisation électronique de leurs œuvres musicales. Il a publié des ouvrages et enseigne l'informatique musicale tout en poursuivant ses propres études de recherche.

MARTIN WALZ, cor

Martin Walz est né en 1964 à Freiburg (RFA) où il a commencé ses études de musique. Actuellement à Cologne, il poursuit ses études tout en jouant avec des ensembles de musique de chambre. Il a travaillé à l'Experimental studio de Freiburg et interprète les œuvres de Luigi Nono depuis 1986.

ANDRÉ WILMS, récitant

André Wilms a fait des débuts dans le théâtre en 1967 avec «V' comme Vietnam». Parmi ses nombreux spectacles on peut citer ses rôles au Théâtre National de Strasbourg, sa collaboration avec Klaus Michaël Grüber, son travail avec Heiner Müller et ses rôles au cinéma.

HANS ZENDER, chef d'orchestre

Né en 1936 à Wiesbaden, Hans Zender a suivi des cours de piano, de direction d'orchestre et de composition. Il a commencé sa carrière de chef à Freiburg pour aller ensuite à Bonn, à Kiel et à Sarrebrück (orchestre de la radio). Actuellement chef de l'Orchestre de Chambre de la Radio Néerlandaise et principal chef invité de l'Opéra National de Bruxelles, il vient de remporter un grand succès en tant que compositeur avec son premier opéra «Stephen Climax» créé à Francfort en 1986.

**EXPERIMENTALSTUDIO DER
HEINRICH-STROBEL-STIFTUNG DES
SUDWESTFUNKS,**

Freiburg/Br.

Directeur: Hans-Peter Haller

La Fondation Heinrich-Strobel fut créée en 1968, à l'occasion du 70^e anniversaire de Heinrich Strobel dont le rôle dans le domaine de la musique contemporaine a été d'une importance considérable. Une des actions essentielles de la Fondation fut la création en 1971 du studio expérimental de Freiburg dont les objectifs sont les suivants depuis l'origine:

- réalisation de nouvelles compositions,
- expérimentation de nouvelles techniques de composition,
- recherches scientifiques dans les domaines de la formation de nouvelles sonorités électroniques et de l'acoustique,
- réalisation technique et présentation publique d'œuvres électro-acoustiques – de live electronics – au sein du studio et à l'extérieur.
- séminaires sur les différentes techniques de composition en collaboration avec les grandes écoles et les universités.

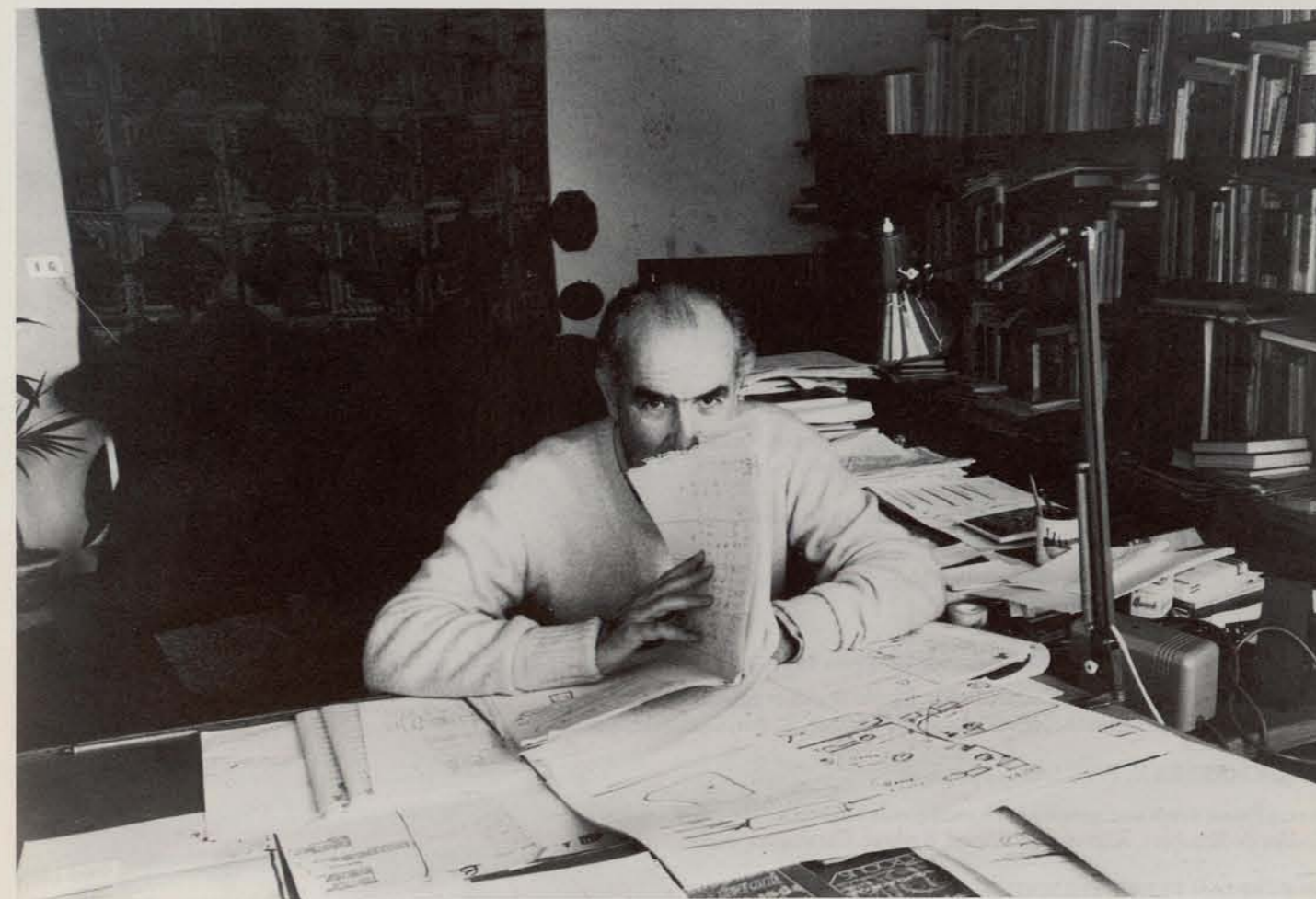
*De gauche à droite: Rolf Pfäffle,
Bernd Noll, Hans-Peter Haller,
Luigi Nono, Rudolf Strauss
Experimentalstudio, Freiburg-im-
Br., Février 1987
(Photo Guy Vivien)*



RICORDI 1808 - 1987

DAL 1967 CASA RICORDI PUBBLICA
LA MUSICA DI LUIGI NONO

Luigi Nono
(Photo D.R.)



CONTRECHAMPS

Contrechamps, revue semestrielle.
Editions L'Age d'Homme, Lausanne/Paris.
Renseignements et abonnements: 5 rue Férou - 75006 Paris.

N° 1 - LUCIANO BERIO (1983, 204 pages)

Berio: textes et entretien
Etudes de Dalmonte/Lorenzini, Osmond-Smith, Sanguineti, Albèra, Demierre. Catalogues, bibliographie.

N° 2 - SCHÖENBERG-KANDINSKY (1984, 184 pages)

Schönberg-Kandinsky: correspondance et textes.
Etudes de Hahl-Koch, Dahlhaus, Vallier, Boulez, Albèra, Demierre.

N° 3 - AVANT-GARDE ET TRADITION (1984, 144 pages)

Ligeti, Höller, Ferneyhough, Kagel, Rihm, Lombardi, Dufourt: textes et entretiens.
Etudes de Dinkel, Schubert, Stenzl, Dahlhaus, Decarsin, Riethmüller, Ortiz.

N° 4 - OPERA (1985, 158 pages)

Weill, Nono, Zimmermann, Kagel, Pousseur, Ligeti, Berio: textes et entretiens.
Etudes de Adorno, Schubert, Stenzl, Demierre, Michel, Sanguineti.

N° 5 - BERND ALOIS ZIMMERMANN (1985, 152 pages)

Zimmermann: textes.
Etudes de Albèra, Höller, Lombardi, Dahlhaus, Bitter, Ebbeke, Helleu.
Catalogues, bibliographie.

N° 6 - MUSIQUES NORD-AMERICAINES (1986, 198 pages)

Feldman, Copland, Babbitt, Carter, Reich, Monk: textes et entretiens.
Etudes de Fürst-Heidtmann, Henck, Acquien, Lajoinie, Rosen, Gottwald, Kellein, Fox.

N° 7 - CHARLES E. IVES (1986, 190 pages)

Ives: «Essais avant une sonate», «La musique de l'avenir».
Etudes de Schubert, Kaenel, Schoffman, Rathert. Catalogues, bibliographie.

N° 8 - BRIAN FERNEYHOUGH (1987, à paraître)

Ferneyhough: textes et entretiens.
Etudes de Gottwald, Mahnkopf, Toop, Erber, Hübler, etc. Catalogues, bibliographie.

N° 9 - KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1987, à paraître)

Stockhausen: textes.
Etudes à préciser.

Couverture

Luigi Nono (*Photo Guy Vivien*)
Etude préparatoire pour Prometeo

Copyright: Contrechamps
Festival d'automne à Paris 1987
Diffusion: L'Age d'Homme
5 rue Férou 75006 Paris

Réalisation graphique:
Gilberto Cappelletti
Imprimerie:
Arti Grafiche Ricordi S.p.A. - Milan

Prologo | BASE A-B-C-T

Musical score for Prologo | BASE A-B-C-T. The score is written on a grand staff (Soprano and Bass clefs) with various annotations. Section A is marked with a red box and contains notes with circled numbers 1-11. Section B is marked with a red box and contains notes with circled numbers 1-11. Section C is marked with a red box and contains notes with circled numbers 1-7. Section T is marked with a red box and contains notes with circled numbers 1-9. There are several red question marks and arrows pointing to specific notes. The text 'PER PROMETEO' is written in large yellow letters across the middle of the page.

CON BASI RITMO: EKO - STATICO
MODULO

Musical score on the top right page, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. There are some notes and rests, with a few accidentals.

TUTTO MOBILE = SUONA ALTAZZA - ANCO
FIATO - SUONO
VENTO

3 BASE

Lezioni isolate:
di scala
x45 doppie (va aroh)

A diagram showing musical notation with dynamic markings. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and notes with dynamic markings like 'p.p.p.' and 'pp'. There are arrows pointing to specific notes and a circled area containing the text 'VIE EIN NATURLAUT'.

Musical score on the bottom right page, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. It contains notes with circled numbers 1-9 and various accidentals.

100FF

Imprimé en Italie