



Група Малерта
Heinz Holliger

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

BRUNO MADERNA
HEINZ HOLLIGER

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS
1991

CYCLE BRUNO MADERNA

PORTRAIT DE HEINZ HOLLIGER

1^{er} OCTOBRE - 29 NOVEMBRE 1991

CONCERTS

MARDI 1^{er} OCTOBRE
OPERA-COMIQUE

HEINZ HOLLIGER

Scardanelli-Zyklus pour flûte solo, petit orchestre,
chœur mixte et bande
création française

Aurèle Nicolet, flûte
London Voices, Directeur, Terry Edwards
Ensemble Modern
Direction, Heinz Holliger

Avec le concours de Pro Helvetia et de la Sacem

JEUDI 3 OCTOBRE
THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

BRUNO MADERNA, Biogramma
ANTON WEBERN, Six Pièces pour orchestre, op. 6,
version 1928
ALBAN BERG, Trois Pièces pour orchestre, op. 6
BRUNO MADERNA, Concerto n° 3 pour hautbois
et orchestre

Heinz Holliger, hautbois
Orchestre National de France
Direction, Hans Zender

Coproduction Festival d'Automne à Paris, Radio France
Avec le concours de la Sacem et de la Caisse des dépôts
et consignations

SAMEDI 5 OCTOBRE
GRAND AUDITORIUM
DE RADIO FRANCE

Projection du film documentaire
Bruno Maderna retrouvé
Réalisation Hans Heg et René van Gijn
Production : Télévision néerlandaise NOS.

BRUNO MADERNA, Amanda Serenata VI
CLAUDIO AMBROSINI, Veneziano,
pour piano et orchestre
Création française
BRUNO MADERNA, Giardino religioso
BRUNO MADERNA, Venetian Journal

Louise Bessette, piano
Paul Sperry, ténor
Orchestre Philharmonique de Radio France,
Direction, Diego Masson

Production Radio France

JEUDI 24 OCTOBRE
OPERA DE PARIS BASTILLE/AMPHITHEATRE

HEINZ HOLLIGER, Come and Go, pour neuf voix
et neuf instruments
HEINZ HOLLIGER, What Where,
pour quatre voix et sept instruments
Création à Paris

Textes de Samuel Beckett

Ensemble Musik der Jahrhunderte
Direction, Manfred Schreier

Coréalisation Festival d'Automne à Paris
Opéra de Paris Bastille
Avec le concours de Pro Helvetia et de la Sacem

MERCREDI 30 OCTOBRE
OPERA DE PARIS BASTILLE/AMPHITHEATRE

LUCIANO BERIO, Quartetto
BRUNO MADERNA,
Quartetto per archi, in due tempi
PHILIPPE FENELON, Quatuor à cordes n° 3
commande du Festival d'Automne à Paris 1991
IANNIS XENAKIS, Tetora
création française
MARCO STROPPA, Spirali, pour quatuor projeté
dans l'espace
Création française

Quatuor Arditti
Irvine Arditti, David Alberman, violons
Garth Knox, alto
Rohan de Saram, violoncelle

Coréalisation Festival d'Automne à Paris
Opéra de Paris Bastille
Avec le concours de la Sacem.

LUNDI 18 NOVEMBRE
OPERA DE PARIS BASTILLE/AMPHITHEATRE

BRUNO MADERNA, Notturmo, Continuo
HEINZ HOLLIGER, Elis, trois nocturnes pour piano
MARCO STROPPA, Miniature estrose, commande
du Festival d'Automne à Paris 1991
LUIGI NONO, La Lontananza nostalgica utopica futura,
pour violon solo et live electronics,
Création française

Pierre-Laurent Aimard, piano
Isabelle Magnenat, violon
André Richard, réalisation live electronics

Coréalisation Festival d'Automne à Paris
Opéra de Paris Bastille
Avec le concours de Pro Helvetia et de la Sacem

VENDREDI 29 NOVEMBRE
OPERA DE PARIS BASTILLE

Studio
BRUNO MADERNA, Ages, bande magnétique
Réalisation scénique, Tam teatromusica
Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Paola Nervi,
Michèle Sambin
Conception et mise en scène, Michèle Sambin

Amphithéâtre
HEINZ HOLLIGER, Quintette pour piano
et instruments à vent
Création française
Glühende Rätsel, pour voix et instruments
Poèmes de Nelly Sachs
BRUNO MADERNA, Concerto pour hautbois
et ensemble n° 1
HELMUT LACHENMANN : Mouvement

Hedwig Fassbender, mezzo-soprano
Ensemble Contrechamps
Hautbois et direction, Heinz Holliger

Coréalisation Festival d'Automne à Paris
Opéra de Paris Bastille
En coproduction avec Contrechamps Genève
Avec le concours de Pro Helvetia et de la Sacem.

Bruno Maderna par Philippe Gras



HYPERION MADERNA



ASSOCIATION
POUR L'OPERA
LA MUSIQUE
ET LES ARTS

48 bis avenue Montaigne - 75008 Paris - Tél : 44 43 40 00

OPERA

VENDREDI 22, SAMEDI 23, DIMANCHE 24 NOVEMBRE
OPERA-COMIQUE

BRUNO MADERNA

HYPERION,
d'après Friedrich Hölderlin

Le Rire

Gesti

Dimensioni III

Amanda

Aria

Schicksalslied

Entropia I, II, III

Direction Péter Eötvös

Réalisation scénique, Klaus Michael Grüber et Gilles Aillaud

Bruno Ganz

Jacques Zoon, flûte

Penelope Walmsley-Clark, soprano

Ensemble Vocal Les Jeunes Solistes

Directeur Rachid Safir

Ensemble Asko

Collaboration artistique, Ellen Hammer

Assistant, Bernard Michel

Forme musicale établie par Péter Eötvös

Production : Festival d'Automne à Paris et Wiener Festwochen
avec l'Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts.



Avec le concours du Ministère de la Culture des Pays-Bas, de l'Institut Néerlandais et
de la Sacem,

En collaboration avec De Nederlandse Opera, Amsterdam.

De Nederlandse Opera, Stadsschouwburg, Amsterdam : 19 et 20 décembre 1991
Wiener Festwochen, Theater an der Wien, Vienne : 2, 3, 4 juin 1992.



Le Cycle Bruno Maderna
Le Portrait de Heinz Holliger
du Festival d'Automne à Paris 1991
ont été réalisés avec le concours de

Ministère de la Culture des Pays-Bas
Institut Néerlandais
Pro Helvetia

Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts
Caisse des dépôts et consignations
Sacem

en collaboration avec
Wiener Festwochen
De Nederlandse Opera
Opéra de Paris Bastille
Contrechamps

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

Fondateur : Michel Guy

La vingtième édition du Festival d'Automne à Paris aurait pu être l'occasion d'une rétrospective, d'un retour des musiciens et des compositeurs présentés par le passé ; il nous a semblé au contraire plus important de poursuivre la programmation musicale selon les axes établis dès 1972 par Michel Guy, qui voulait que le Festival soit un espace de découvertes et d'ouverture, toujours renouvelé.

L'initiative d'un cycle consacré à Bruno Maderna appartient à Luigi Nono qui, en 1987, au cours de la longue période de préparation de Prometeo, évoquait la personnalité et la musique de son ami et s'indignait de l'oubli dans lequel il était tombé depuis 1973. A partir de conversations avec Luigi Nono, des rencontres avec Christina Maderna et Rossana Dalmonte, ce cycle s'est construit. Il tente de situer le compositeur/chef d'orchestre et donne à entendre son œuvre dont l'opéra Hyperion constitue le point central.

Heinz Holliger, compositeur et interprète, rejoint Bruno Maderna dans cette double appartenance au domaine musical, et dans la source d'inspiration que constituent les poèmes de Hölderlin. Ce portrait de Heinz Holliger s'inscrit dans la série de portraits/concerts établis par Philippe Albèra qui débuta en 1990 avec Brian Ferneyhough et se poursuivra avec Emmanuel Nuñez et Helmut Lachenmann.

Joséphine Markovits

SOMMAIRE

	<i>pages</i>
PHILIPPE ALBERA <i>Ad marginem</i>	10
BRUNO MADERNA	13
MASSIMO MILA <i>Un Maître et ses maîtres</i>	15
GEORGE STONE et ALAN STOUT <i>Entretien avec Bruno Maderna</i>	18
BRUNO MADERNA / LUIGI NONO / HERMANN SCHERCHEN <i>Correspondance</i>	25
BRUNO MADERNA <i>Expérience compositionnelle de musique électronique</i>	34
BRUNO MADERNA <i>La Révolution dans la continuité</i>	35
LUIGI ROGNONI <i>Souvenirs de Bruno Maderna dans les années 50</i>	37

HYPERION

FRIEDRICH HÖLDERLIN, BRUNO MADERNA	43
JEAN-PIERRE LEFEBVRE <i>Hyperion, le feu Hölderlin</i>	45
MARIO BARONI <i>Hyperion, une constellation d'œuvres</i>	49
PETER EÖTVÖS <i>Penser à Bruno Maderna</i>	52
FRIEDRICH HÖLDERLIN <i>Extraits de poèmes</i>	54

COMMENTAIRES	58
FRANCESCA MAGNANI <i>Dimensioni III</i>	59
FRANCESCA MAGNANI <i>Le Rire</i>	62
FRANCESCA MAGNANI <i>Aria</i>	64
FRANCESCA MAGNANI <i>Stele per Diotima</i>	67
MAURIZIO ROMITO <i>Amanda Serenata VI</i>	68
FRANCESCA MAGNANI <i>Gesti, Entropia I, II, III</i>	71

ŒUVRES DE BRUNO MADERNA

COMMENTAIRES	73
GIORDANO MONTECCHI <i>Quartetto per archi</i>	74
TIZIANO POPOLI <i>Notturmo</i>	75
TIZIANO POPOLI <i>Continuo</i>	76
FRANCESCA MAGNANI <i>Concerto n° 1 pour hautbois et orchestre</i>	78
GIORDANO MONTECCHI <i>Journal Vénitien</i>	80
MAURIZIO ROMITO <i>Giardino religioso</i>	82
MAURIZIO ROMITO <i>Biogramma</i>	83
FRANCESCA MAGNANI <i>Ages</i>	86
MAURIZIO ROMITO <i>Concerto n° 3 pour hautbois et orchestre</i>	88

HEINZ HOLLIGER

	<i>pages</i>
ENTRETIEN, ANALYSES ET COMMENTAIRES	91
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec Heinz Holliger</i>	93
PETER SZENDY <i>Holliger, Hölderlin, Celan</i>	102
HEINZ HOLLIGER <i>Commentaire sur Scardanelli-Zyklus Guide pour l'écoute</i>	108
FRIEDRICH HÖLDERLIN <i>Poèmes</i>	114
HEINZ HOLLIGER <i>Commentaire sur Glühende Ratsel</i>	124
NELLY SACHS <i>Poèmes</i>	125
JOHN E. JACKSON <i>Holliger et Beckett</i>	127
HEINZ HOLLIGER <i>Commentaire sur le Quintette pour piano et instruments à vent</i>	130
HEINZ HOLLIGER <i>Commentaire sur Elis, trois nocturnes pour piano</i>	131

ŒUVRES

ANALYSES ET COMMENTAIRES	133
CLAUDIO AMBROSINI <i>Veneziano</i>	134
PETER SZENDY <i>Luciano Berio, Quartetto</i>	136
PETER SZENDY <i>Alban Berg, Anton Webern</i>	137
PHILIPPE FENELON <i>Quatuor à cordes n° 3</i>	139
HELMUT LACHENMANN <i>Mouvement</i>	140
PAOLO PETAZZI <i>Luigi Nono, La Lontananza nostalgica utópica futura</i>	141
MARCO STROPPA <i>Spirali</i>	144
MARCO STROPPA <i>Miniature Estrose</i>	147
PETER SZENDY <i>Iannis Xenakis, Tetora</i>	148

BIOGRAPHIES

150

Certains textes de ce livre-programme ont été traduits des deux volumes consacrés à Bruno Maderna, Documenti (1985), Studi (1989), publiés par les Editions Suvini Zerboni, Milan, sous la direction de Mario Baroni et Rossana Dalmonte, avec des contributions de Francesca Magnani, Giordano Montecchi, Tiziano Popoli, Maurizio Romito. Certaines analyses d'œuvres ont été empruntées au livre-programme de la RAI Milan, édité à l'occasion du cycle « Dialogo con Maderna » à l'automne 1989.

Le Festival d'Automne à Paris remercie les Editions Suvini Zerboni, Gianni Marinato, Silvio Cerruti, ainsi que la RAI Milan et Mario Messinis d'avoir autorisé la publication de ces textes dans ce volume.

AD MARGINEM

La rencontre de Bruno Maderna et Heinz Holliger dans le programme du Festival d'Automne 1991 n'a pas été préméditée : elle résulte d'une coïncidence. Elle consacre deux musiciens indépendants, qui se sont développés à l'écart des modes, des mots d'ordre et des pensées d'exclusion, deux compositeurs engagés aussi bien musicalement que socialement, deux hommes d'une rare générosité et d'une grande intégrité. On trouve chez l'un comme chez l'autre ce lien essentiel, mais devenu rare, entre l'activité créatrice et la pratique musicale, entre l'idéal et le pragmatisme, chacune reflétant l'autre à sa mesure. Le talent de l'interprète, chez eux, n'a guère rejailli sur l'image du compositeur, qui comporte une dimension plus secrète, plus exigeante aussi. Mais l'esprit du compositeur éclaire d'une lumière différente sa pratique d'exécution : il suffit d'écouter les nombreux témoignages enregistrés de l'art de Maderna, et ceux toujours croissants de Holliger comme chef ou comme hautboïste pour s'en convaincre. Quelque chose nous est restitué de l'essence même des partitions abordées - on voudrait dire, de l'essence même de la musique. Or, la musique n'est-elle pas le domaine où la médiation sociale trahit le plus violemment les idées artistiques, dressant entre le compositeur et son public potentiel des institutions figées qui se nourrissent d'elles-mêmes et qui font ployer les esprits les plus vigoureux ? Cette contradiction entre pensée et communication traverse toute l'expérience de la modernité. Le conflit entre l'individu et une société qui s'adapte de plus en plus vite ne date pas d'hier : sous l'apparence des conciliations superficielles, il surgit avec la plus grande actualité au sein même de notre fin de siècle. Il apparaît au plus profond de l'acte compositionnel dans la dialectique complexe de la subjectivité revendiquée et de la norme imposée. Est-ce un hasard si Maderna et Holliger ont rencontré Hölderlin sur leur chemin, un poète qui plus qu'aucun autre a inscrit cette tension à l'intérieur de toute son œuvre, de sa vie même ?

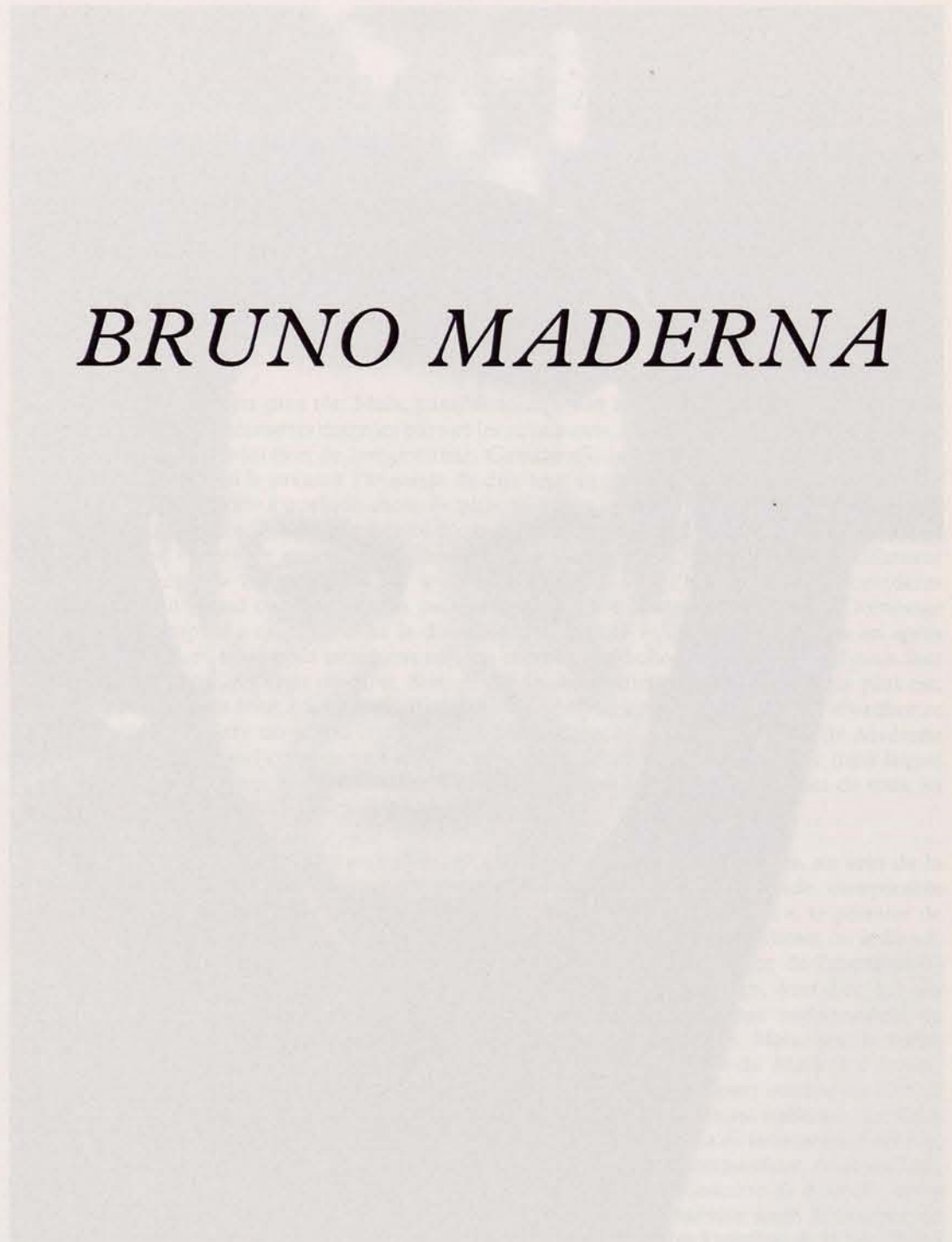
A travers la figure d'*Hyperion*, qui l'a obsédé pendant plus de dix ans, Maderna a voulu cerner sa propre solitude d'artiste et de citoyen, son propre exil dans la société contemporaine, et sa détermination dans la lutte. Faut-il rappeler, un peu prosaïquement, ses difficultés matérielles, le rejet provoqué par sa vie libertaire et par son engagement au Parti Communiste Italien, les résistances suscitées par sa vision de la musique où l'ancien ne s'opposait pas au nouveau (et vice versa !), enfin, le combat acharné et jamais fini contre l'obscurantisme et l'intolérance, contre le pouvoir laissé, dans son propre pays, aux anciens fascistes ? L'œuvre de Maderna est née et s'est nourrie de cette résistance et de cette foi dans les idées les plus hautes ; elle comporte une dimension tragique sous-jacente - et ce jusque dans l'écriture parodique d'une œuvre telle que *Satyricon* - que l'aspect débonnaire et jovial du compositeur semblait démentir ; elle comporte aussi une dimension ouverte, où la mémoire du passé est tissée à l'intérieur des expérimentations les plus inouïes. Elle est problématique, condamnée à un inachèvement fondamental. De même que Maderna a "travaillé comme une abeille qui va d'une fleur à l'autre, mais sans prendre le pollen pour lui, le déposant pour chacun d'entre nous" (Nono), de même a-t-il exploré des possibles dont il n'a pas tiré tout le profit, qui ne pouvaient pas être fixés dans un

concept d'œuvre définitif. "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" (Nono). Sa musique est et reste mouvement, invention toujours renouvelée dans l'instant. Elle est fragile. Les nombreuses sections aléatoires qui, dans ses œuvres, engagent la collaboration idéale de l'interprète, sont comme l'image emblématique de cette musique où l'idée, telle une étoile polaire, guide une réalisation partagée et toujours en devenir.

Holliger a lui aussi passé plus de dix ans avec Hölderlin : non celui d'*Hyperion*, pourtant, mais des derniers poèmes, l'homme meurtri retranché dans la tour. Holliger n'a pas choisi ce visage énigmatique du poète par souci d'un retrait hors de toute sphère sociale ; au contraire, il représente pour lui, comme il l'a dit, une forme de résistance. Par ailleurs, Holliger n'a cessé de manifester son engagement en tant qu'interprète, compositeur et citoyen. Les concerts qu'il organise à Bâle depuis plusieurs années peuvent d'ailleurs apparaître comme l'écho de ceux prévus autrefois par Maderna pour la RAI de Milan (voir la lettre page 30). Mais on ne saurait pousser la comparaison plus loin entre deux hommes si différents et qui n'appartiennent pas à la même génération ! Le conflit entre l'idée et sa réalisation, entre irrationalité et rationalité, entre autonomie musicale et significations extra-musicales, chez Holliger, est composé à l'intérieur même des œuvres. Celles-ci tendent souvent à la désintégration ultime comme à leur moment de vérité. Ainsi le lyrisme encore romantique des premières œuvres se retourne-t-il, sans se nier, contre lui-même. C'est la marque, en fait, d'une extrême sensibilité liée à une extrême lucidité. L'expressivité expansive et naturelle de la musique de Holliger ne s'inscrit pas dans l'illusion d'une esthétique de l'imitation ; elle brise ses propres conventions, trahit ses propres normes, explore ses opposés. L'obsession de la mort n'apparaît pas comme une image post-expressionniste, comme un "état d'âme", mais comme l'expérience musicale la plus profonde et la plus audacieuse, comme un franchissement des limites les plus reculées, une tentative pour saisir ce qui justement se refuse. D'où, chez Holliger, une musique tantôt violente, agressive, provocatrice, tantôt distante, ténue, glacée. De ses explorations *ad marginem* (pour reprendre le titre d'une de ses œuvres emprunté à Paul Klee), Holliger a rapporté des sons complexes, cassés, bruiteux, soufflés, instables, toujours au bord de la rupture, des harmonies gelées, translucides, ou au contraire opaques et dures, des textures à la fois rigoureuses et libres ; ce ne sont pas des "effets", de simples couleurs, des procédés d'écriture. Chaque élément, dans sa musique, est à la fois fonctionnel et expressif. "Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est l'informe, il donne de l'informe" (Rimbaud). La sensibilité, qui réagit de façon quasiment sismographique aux phénomènes sonores, revendique ainsi sa propre liberté en se dressant contre l'accidentel d'une part, contre les menaces de réification d'autre part. Elle est radicale et consciente d'elle-même. C'est peut-être l'une des raisons qui fait que l'œuvre est à la fois déterminée jusqu'en ses moindres détails, et renonce bien souvent à une forme fixée une fois pour toutes. L'interprète, chez Maderna comme chez Holliger, a quelque peu laissé dans l'ombre le compositeur. Ce n'est pas seulement que l'un présente une dimension plus abordable, plus facile et plus séduisante, tandis que l'autre demeure mystérieux et complexe ; ces deux musiciens d'exception, rompus à la pratique de toutes les musiques, maîtrisant tous les aspects de leur métier, ont moins exploité leur savoir en tant que compositeurs qu'ils n'ont cherché à le dépasser, à le mettre en péril. Les cinq lignes de la portée sur lesquelles ils ont vu danser des milliards de notes aussitôt magiquement restituées, sont devenues, dans la chambre de travail, une *terra incognita*. C'est à arpenter ces territoires encore peu connus que nous vous convions, avec l'aide d'un programme qui restitue, au-delà de l'information, les différentes facettes de deux personnalités remarquables.

...le premier acte de la vie de l'homme est de se faire connaître. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à lui-même. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à autrui. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à Dieu. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à la nature. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à l'univers. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à tout.

...le premier acte de la vie de l'homme est de se faire connaître. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à lui-même. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à autrui. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à Dieu. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à la nature. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à l'univers. C'est pourquoi il faut que l'homme se fasse connaître à tout.



BRUNO MADERNA

Né à Venise le 21 avril 1920, mort à Darmstadt le 13 novembre 1973.



Bruno Maderna,
juillet 1973
(Photo Maria Austria)

Massimo Mila

UN MAITRE ET SES MAITRES

Le 13 novembre 1973, à Darmstadt, est mort Bruno Maderna. Il avait cinquante-quatre ans. Il savait depuis quelque temps qu'il était condamné. A cette nouvelle, il avait réagi en accroissant le rythme déjà forcené de son travail. De sa grosse voix, que la maladie avait rendue rauque, il disait sereinement à ses amis : « Je résisterai encore quelques mois. Je ne prends pas d'engagements au-delà de 1974. »

La mort l'emporta plus tôt. Mais, parallèlement à son activité de chef d'orchestre, et ses continuels déplacements entre les pays et les continents, il avait, dans les dernières années, intensifié sa production de compositeur. Comme s'il savait déjà qu'il lui restait peu de temps, comme si le pressait l'angoisse de dire tout ce qu'il portait au-dedans de lui et de confier sa mémoire à quelque chose de plus durable que les applaudissements éphémères dus à l'interprète. A voir la quantité d'œuvres importantes qui fleurirent dans les quatre dernières années de sa vie, on se demande où il trouvait le temps et le recueillement nécessaires à la composition. De son vivant, nous avions l'habitude de le considérer comme un grand compositeur en puissance et de dire sentencieusement : « Dommage qu'il se gaspille à ce point dans la direction d'orchestre. » Aujourd'hui où, un an après sa disparition, nous nous penchons sur son œuvre pour honorer sa mémoire, il nous faut avant tout corriger cette opinion. Son œuvre de compositeur est énorme et, qui plus est, complète. Nous nous étions accoutumés à l'idée de Maderna comme un chef d'orchestre qui aurait pu être un grand compositeur. Mais, dans un siècle, on parlera de Maderna comme d'un grand compositeur qui était également chef d'orchestre, métier dans lequel il fit beaucoup pour la diffusion de la musique de tous ses amis et collègues de tous les pays. L'Histoire reconnaîtra le compositeur.

De quelques années seulement plus âgé que Berio et Nono, il avait pris, au sein de la troisième génération de la nouvelle musique italienne, une place de guide, comparable à celle de Balakirev dans le groupe des Cinq. Il était le « fort en thème », le premier de la classe qui transmet la leçon à ses camarades. « Seul l'enseignement, direct ou indirect, de Bruno Maderna introduisit dans la musique italienne l'expérience de l'expressionnisme : il exerça une action incomparable sur les jeunes compositeurs, dont il ne fut pas le premier à profiter. » C'est ce qu'on peut lire dans ce précieux vade-mecum de l'avant-garde musicale qu'est *Fase seconda*, de Mario Bortolotto. Mais, par la suite, l'ouvrage ne parle plus expressément de l'art et de la musique de Maderna, lacune d'autant plus surprenante dans un livre qui avait été conçu au départ comme un recueil de monographies sur les protagonistes de la toute nouvelle musique italienne. Le livre date de 1969, époque à laquelle allait exploser l'œuvre du Maderna de la dernière manière, et il reflète l'opinion que nous portions tous alors sur le grand compositeur. Aujourd'hui, après *Quadriumphum*, *Aura*, *La Grande Aulodia* et le *Troisième Concerto de hautbois*, cette lacune ne serait plus possible, et il est probable que disparaîtrait aussi la réserve de Bortolotto quant au fait que Maderna n'aurait pas été le premier à profiter de la bénéfique influence qu'il exerça en Italie par sa connaissance de l'école de Schönberg.

Mais c'est un fait certain qu'il irradiait autour de lui une influence formative. Lui, si gai, si espiègle, il avait curieusement la vocation d'un maître. Il la développa spécialement durant les grandes années de Darmstadt, dans ces légendaires *Ferienkurse*, fondés par Wolfgang Steinecke juste après la guerre, et qui, en 1954 et dans les années suivantes, réunissaient sur la verte colline de Marienhöhe, à la lisière de la forêt Noire, Berio, Nono, Maderna, Stockhausen, Boulez, Pousseur, Gazzelloni, le pianiste David Tudor et le fabuleux percussionniste Christoph Caskel, tous unis – alors – dans la recherche d'un idéal commun d'art moderne et dans l'enthousiasme de se reconnaître frères au-delà de la diversité des pays, des traditions et des cultures. Puis cette unité d'objectifs s'effrita. Le front unique de la musique nouvelle se brisa, comme cela s'était déjà produit pour la génération précédente; chacun se retira dans la solitude de sa petite personne, et les frères, devenus ennemis, commencèrent à se quereller, en donnant souvent un piètre spectacle d'eux-mêmes.

Ce ne fut pas le cas pour Maderna. Il était le plus généreux, le plus fraternel. Jamais personne ne l'entendit médire d'un de ses collègues. Il souffrait de la diaspora qui avait dissous le glorieux compagnonnage de Darmstadt. Lui, était resté fidèle à l'esprit de Darmstadt, non qu'il se fût arrêté à ce stade et que les autres fussent allés plus loin, mais sa chaleur humaine avait dit non à la corruption de l'âge et du pouvoir. Par sa fidélité à l'idéal artistique commun de la jeunesse, il ressemblait à deux musiciens de la première génération des modernes : Casella et Milhaud.

Chez Maderna (chef, mais aussi compositeur) agissait ce que j'ai coutume d'appeler le « catholicisme » de l'interprète. Celui dont le métier est l'interprétation musicale ne s'enferme pas dans l'exclusivisme factieux et individualiste du pur compositeur, il ne se retranche pas désespérément dans la cellule de son propre moi, fermant portes et fenêtres et niant rageusement le monde extérieur, par crainte que celui-ci ne trouble et n'entrave la croissance de sa délicate petite plante. Nécessairement l'interprète épouse, tour à tour, les diverses œuvres qu'il exécute. Il se marie lui-même aux manifestations multiformes de la musique. Maderna directeur d'orchestre fut, comme on l'a dit, un bienfaiteur et un saint patron de la musique moderne : il dirigeait les créations de tous ses contemporains, sans discrimination de tendances, pourvu que fût sauve la dignité d'un certain niveau artistique et technique. Mais il dirigeait aussi les œuvres anciennes, classiques et romantiques. Toute la musique lui était continuellement présente, ce qui le préservait du ridicule de certains compositeurs (y compris des plus grands) qui, un beau jour, par hasard, du haut de leur tour d'ivoire, découvrent les quatuors de Beethoven ou les lieder de Wolf, Schubert ou Gesualdo, *Carmen* ou les poèmes symphoniques de Respighi, et voudraient presque faire participer le monde à leur découverte, innocemment convaincus que, s'ils les ignoraient, ces valeurs étaient universellement et injustement oubliées.

Le secret de la grandeur artistique de Maderna tient en cela qu'il put traverser toutes les aventures de l'avant-garde sans perdre le contact avec l'histoire de notre art. Qu'il put exécuter les plus périlleuses cabrioles de la mode, dont il vécut à la première personne l'épuisante tension, en conservant toujours un solide garde-fou, un filet de trapéziste dont les cordes se nommaient Bach et Beethoven, Mozart, Brahms et Mahler, Ockeghem et Monteverdi, Gabrieli, les virginalistes anglais et les auteurs italiens de *frottole* du XV^e siècle, qu'il recréa en les transcrivant amoureuxment.

Cette présence constante du passé, au sein même d'une exploration de l'avenir absolument dépourvue de préjugés, lui est parfois reprochée par ceux de ses contemporains ou de ses cadets qui délirent sur de ridicules « fractures » dans le cours de l'histoire et prétendent sauter plus loin que leur ombre. A Royan, l'interprétation de ce chef-d'œuvre qu'est *La Grande Aulodia* avait donné lieu à des discussions dans les cercles d'avant-garde dernier cri et parmi les victimes de ce que Boulez appelle les « scarlatines semestrielles de la mode » : « Ce n'est pas de la musique d'aujourd'hui... C'est de la musique d'avant-hier. » – Sottises – Sur le plan du langage musical, de l'invention de vocables sonores, l'imagination de Maderna ne craint pas les comparaisons et ne recule devant aucune audace. Mais le fait est que, parmi les compositeurs d'avant-garde, Maderna est un de ceux qui utilisent des vocables nouveaux non comme des fins en soi, pour le plaisir expérimental de les inventer, mais en les subordonnant à un objectif très précis de communication, selon un rapport entre contenus expressifs et moyens techniques qui est pratiquement celui de tout grand compositeur du passé – et, naturellement, du présent et de l'avenir.

« On ne sait plus aimer profondément l'œuvre d'art accomplie », écrivait Maderna, à vingt-six ans, en se présentant lui-même dans le programme du neuvième Festival di Musica contemporanea de la Biennale de Venise. « Nous ne sommes plus capables de voir derrière elle l'homme qui l'a créée. » Ces paroles scandaleuses lui sont reprochées par ceux qui, pour leur malheur, n'ont aucun homme, aucune personnalité ou presque à montrer derrière l'œuvre d'art, et qui entendent l'art comme un stérile jeu de perles de verre, qu'il s'agit d'enfiler avec adresse. Il en est qui, parfois, constatent avec plaisir qu'un compositeur d'extrême avant-garde comme Maderna n'ait pas exclu de sa musique les catégories du sentiment et de l'expression. En vérité, nous n'avons pas à nous étonner qu'il ait affirmé ces catégories, mais qu'il ne les ait pas invoquées en vain : qu'elles soient réellement présentes et opérantes dans le meilleur de son œuvre et lui garantissent cette densité de valeur artistique qui le situera parmi les grands de tous les temps.

Loin d'être maigre et laborieuse, comme on le pensait autrefois en raison des interférences de son métier de chef d'orchestre, la production musicale de Maderna est une forêt si touffue qu'on s'y perd : pour y voir un peu plus clair, un patient travail de classification et de catalogage sera nécessaire. Les fréquents remaniements, les versions nouvelles, l'emploi de matériaux préexistants dans des contextes nouveaux, posent en particulier des problèmes qui donneront longtemps du fil à retordre aux spécialistes et aux chercheurs.

Maderna avait été un enfant prodige, tant comme chef que comme compositeur. Il semble qu'il existe une foule de compositions de jeunesse, peut-être même d'enfance, antérieures à sa consécration publique, d'ailleurs précoce. Mais il n'était pas resté prisonnier de la mentalité d'« enfant prodige ». Il avait suivi des études musicales régulières, au conservatoire Santa Cecilia de Rome, et avait obtenu son diplôme de composition à l'âge de vingt ans, sous la tutelle d'Alessandro Bustini, un maître ayant formé, entre autres, un compositeur tel que Petrassi. Mais, Vénitien, Maderna eut naturellement foi dans cette école non scolaire que fut, pour tant de Vénitiens et de Vénètes, la présence de Malipiero. C'est avec lui, disent les biographes, qu'il se perfectionna en composition, et avec Hermann Scherchen pour la direction d'orchestre. Cette dernière rencontre fut décisive, et pas seulement pour le chef que Maderna allait devenir.

(Traduit de l'italien par Michel Orcel)

George Stone et Alan Stout

Entretien radiophonique avec BRUNO MADERNA

WEFM Chicago, 23 janvier 1970

Monsieur Maderna, nous nous sommes aperçus que les dictionnaires de musique comportent de sérieuses lacunes en ce qui concerne les compositeurs contemporains. Je lis par exemple, dans un texte très récent à votre sujet : « Maderna Bruno, né à Venise en 1920, a étudié la direction d'orchestre avec Hermann Scherchen et a dirigé des concerts dans toute l'Europe... »

Certes, votre dictionnaire est un peu trop succinct ! J'ai fait des études normales au conservatoire Santa Cecilia à Rome, puis j'ai suivi des cours de perfectionnement à l'académie Chigiana de Sienne ; j'ai terminé mes études en 1940. Ensuite j'ai fait la guerre – comme tout le monde – un peu d'un côté et un peu de l'autre – une fois de plus comme tout le monde – et à la fin j'étais un rien, un zéro, comme tous les Italiens de l'époque. J'ai commencé à composer, et je dois dire que mon lancement en tant que compositeur est le fait presque du hasard ; il est dû à un critique américain, Virgil Thompson.

Thompson avait fait un voyage en Europe pour voir ce qu'il en restait, pour visiter les ruines du Vieux Continent. Nous nous sommes rencontrés à Venise, où j'enseignais à l'époque au Conservatoire et où je suivais le cours international de perfectionnement en composition donné par G. F. Malipiero, cours auquel assistaient également de nombreux compositeurs américains. Malipiero fut si élogieux à mon égard que Virgil Thompson voulut me rencontrer chez moi et voir mes partitions ; il écrivit ensuite un article splendide dans l'édition parisienne du « New York Herald Tribune », où il annonçait la naissance d'un grand compositeur. Cet article me fut extrêmement utile ; en effet, j'ai été invité, immédiatement après, à présenter une courte composition dans le cadre de la première édition de la Biennale de Venise qui a suivi la guerre. C'est ainsi que j'ai débuté.

J'ai commencé ensuite la direction d'orchestre, et cela aussi est dû presque au hasard. A cette époque, il n'y avait que Rosbaud et Scherchen qui dirigeaient de la musique moderne ; tous les autres prétendaient qu'il s'agissait d'une musique impossible, que les instrumentistes ne réussissaient pas à la jouer, etc. Il était indispensable que le chef soit également un compositeur et que, connaissant les problèmes de l'écriture contemporaine, il les explique à l'orchestre. J'ai commencé ainsi à recevoir de nombreuses invitations aussi bien en Italie qu'en Allemagne, même si cette musique ne plaisait pas beaucoup.

Au fond, c'est encore comme ça aujourd'hui : pour la musique contemporaine, il y a des chefs spécialisés. Par exemple, c'est surtout pour cette raison que Boulez ou Maderna sont invités aux Etats-Unis. Il me semble important que celui qui dirige soit un compositeur : l'activité même de direction a commencé avec des compositeurs comme Mozart, Wagner, etc.

Certes, mais nous parlerons de cela tout à l'heure. A présent, je voudrais en savoir plus sur les débuts de votre activité musicale. Avez-vous été initié à la musique par votre famille ?

Oui, et j'ai commencé tôt car mon grand-père gagnait sa vie ainsi. Il disait toujours qu'un homme qui joue du violon peut faire tout ce qu'il veut et qu'il irait certainement au Paradis, même si c'est un voleur.

Moi aussi, j'ai entendu parler de vous pour la première fois dans l'article de Virgil Thompson, et je me souviens que l'on citait votre Requiem...

Ah, oui, un long requiem que j'ai écrit immédiatement après la guerre. Je l'ai perdu cependant. C'était une grande composition, avec un double orchestre et deux chœurs ; Thompson voulait le faire jouer en Amérique, mais il ne trouva pas l'ensemble instrumental approprié : quand il y avait les deux orchestres, il manquait le second chœur, et quand il y avait deux chœurs, il n'y avait pas de double orchestre. A l'époque, il était difficile, même en Amérique, d'avoir à sa disposition de nombreux exécutants. Ce fut pour moi, en quelque sorte, une carte de visite. Aujourd'hui, ce travail semblerait assez naïf ; cependant, en ce temps-là, nous n'avions que la possibilité d'écrire un requiem et de mourir ensuite.

Aviez-vous, à cette époque, déjà commencé à écrire de la musique dodécaphonique ?

Oui, cependant le *Requiem* fut une œuvre de transition. Vous voyez, chez nous, avant la guerre, on ne connaissait pas bien la musique de l'école de Vienne ; mais nous étions cependant bien mieux informés qu'en Allemagne. En effet, Mussolini avait un grand ami, le futuriste Marinetti. Il n'était pas très intelligent, mais il écoutait beaucoup Marinetti qui le poussait vers la modernité et le progrès dans les arts. C'est pourquoi nous n'étions pas totalement séparés du reste de l'Europe. Des compositeurs comme Dallapiccola et Petrassi, autrement dit la génération qui a précédé la nôtre, ont pu rester en contact avec la musique de Bartók, de Stravinsky et des Viennois certainement beaucoup plus que ne pouvaient le faire les compositeurs allemands. C'est curieux : un pianiste qui n'aimait pas la musique de l'école de Vienne – Benedetti Michelangeli – fut le premier à présenter en Italie, au début des années 60, tout l'œuvre pianistique de Schönberg et de Webern. Aujourd'hui, tous les musicologues en parlent, mais à cette époque-là il était le seul à s'en occuper.

J'aimerais savoir quand et comment vous avez commencé à vous intéresser à la technique sérielle ; quand avez-vous connu les œuvres des Viennois ?

Dans mon cas – comme dans celui de tous les jeunes compositeurs italiens – ce fut une évolution logique ; il est impossible de composer sans rencontrer cette forme de pensée.

On commence à étudier la polyphonie, puis la polyrythmie de Stravinsky et celle de Bartók, ensuite, en continuant à chercher avec curiosité, on découvre le mode de pensée des Viennois. Je ne crois pas que l'idée de Schönberg soit si importante; ou plutôt elle le fut pour lui-même et tout au plus pour Berg et pour Webern. Quelque temps avant sa mort, c'est-à-dire après la guerre, il fut étonné du succès qu'avait connu la technique dodécaphonique. Il écrivit également une très belle lettre, lue à Milan au cours d'un congrès organisé par le neveu de Malipiero. Dans cette lettre, il disait qu'il n'était pas sûr de la nécessité d'organiser un congrès sur la technique sérielle et il recommandait de se garder de tout fanatisme, de tenter de développer ses propres idées, car n'importe quelle théorie qui n'évolue pas est morte : il faut toujours la modifier et l'adapter aux exigences de chacun. Par exemple, un Italien et un Américain ont vécu des expériences différentes, des mouvements de pensée différents, ils n'ont pas les mêmes points de vue éthiques et esthétiques que ceux dont était issu l'expressionnisme.

On prétend que la musique sérielle est le fruit de l'expressionnisme, mais c'est faux. Si l'on écoute attentivement la musique de la Renaissance, on découvre le même esprit; on découvre des tendances analogues dans la peinture maniériste. Au cours de cette période de l'Histoire, ces courants étaient très répandus et Philippe de Vitry lui-même allait dans ce sens. Et l'on peut même penser, en dehors du domaine artistique, aux modes d'adaptation du milieu : au fond, même le sérialisme ne fait que suivre le principe de développement, le principe qui consiste à ne jamais rester immobile, à ne jamais s'arrêter. Beaucoup de compositeurs en Amérique refusent d'adopter la technique de Schönberg – et pourquoi pas? Ils ont raison. Ils refusent ce système parce qu'ils pensent qu'il en existe de meilleurs. En fait, la meilleure voie est celle qui consiste à être soi-même, à la limite sans en être conscient – et telle est la voie indiquée par Schönberg.

Durant vos années d'études avec Malipiero, votre professeur s'intéressait-il aux nouvelles techniques?

Bien sûr, Malipiero était l'ami personnel des Viennois. Il disait qu'ils étaient trop compliqués, mais il ajoutait aussitôt qu'il avait le plus grand respect pour eux. C'est étrange, Malipiero est capable aujourd'hui encore d'écrire des œuvres qui ressemblent à un patchwork et de s'approprier, avec une sensibilité extrêmement fine, les langages les plus divers. C'était un homme réellement ouvert et il faisait grand cas de la personnalité de chacun. Mais il disait toujours : « Je n'aime pas ce système pour moi, mais j'ai un profond respect pour le groupe de Vienne et j'aimerais que tu travailles dans ce sens. »

Est-ce Malipiero qui a suscité chez vous le goût pour la musique de la Renaissance?

Sans aucun doute. Cette musique me plaisait depuis mon enfance, mais j'en ai été encore plus convaincu durant mes études avec Malipiero. Nous étions vraiment amis à cette époque. Un jour, en 1948, il vint chez moi, et me demanda de transcrire la première partie de l'*Odekaton A*, avant que l'université de Pennsylvanie ne s'y intéresse. Il en avait trouvé une copie à Trévise. Chaque jour, il en transcrivait quelques pages, puis nous l'étudiions ensemble. Il était réellement enthousiasmé par cette musique et il essaya même de la faire exécuter par des petits groupes instrumentaux d'étudiants.

Les débuts de votre carrière de chef d'orchestre se confondent avec votre activité de compositeur. Est-il vrai que vous avez commencé à diriger pour que vos œuvres puissent être connues? Quelqu'un devait bien les diriger, et c'était logique que ce quelqu'un fût vous-même. Est-ce ce besoin qui vous a poussé vers Scherchen, ou bien aviez-vous commencé à étudier avec lui auparavant?

Eh bien! parlons de Scherchen, que vous connaissez mieux que moi, à partir de l'époque où il a été en Amérique. Pour nous, Européens, Scherchen était le symbole vivant de la musique contemporaine. Quand je l'ai rencontré, il traversait une « bonne » période. Il faut savoir que c'était un homme au tempérament difficile : le matin, tout semblait aller pour le mieux, l'après-midi, il vous plongeait dans le désespoir le plus total. Il connaissait tout le monde en Europe, et il participait à toutes les polémiques. Il est venu à Venise en 1948 pour assurer un cours de direction d'orchestre que j'ai suivi. Il me demanda : « Vous êtes compositeur, pourquoi suivez-vous mon cours? » Je lui répondis que je fréquentais ses cours pour le connaître, pour avoir avec lui un contact humain, pour pouvoir discuter de musique et pour connaître ses opinions sur de nombreux problèmes. Pendant deux ou trois ans, Scherchen eut une grande importance pour nous; puis, sans doute est-il devenu trop vieux, il lui vint l'idée saugrenue que la musique était morte avec Wagner. Une autre de ses lubies était sa conviction de ne pas savoir composer. Il disait toujours qu'il aurait aimé composer et pas seulement exécuter la musique des autres, et que la seule manière pour lui de composer était de « modifier » la musique qu'il dirigeait. Au cours de ses dernières années, il était devenu très difficile.

Il devait avoir un caractère vraiment particulier, il en transparaît quelque chose dans ses exécutions : on le sent dans les enregistrements, même quand il dirige le répertoire traditionnel. Il était peut-être né sous le signe de Mercure!

Il avait une sexualité débordante, et il était terriblement égocentrique. Il lui était difficile de vivre avec les autres : c'était un dictateur. En théorie, il était contre le nazisme, mais au fond de lui-même il était nazi, par son fanatisme et son intolérance vis-à-vis des opinions d'autrui. De plus, il était raciste d'une façon typiquement allemande. Il était capable de dire : « Tu as écrit un beau morceau de musique, un morceau de musique trop beau, tu es donc un surhomme et tu peux faire ce que tu veux. La vie normale des autres hommes n'est pas pour toi, car toi tu es un surhomme. » Et il croyait vraiment ce qu'il disait. C'est une forme d'intellectualisme qui, poussée à l'extrême, devient du racisme, du pur racisme.

Vous avez cité tout à l'heure un autre grand chef d'orchestre, Hans Rosbaud. N'avez-vous jamais travaillé avec lui?

Non. Un soir il m'avoua qu'il n'était jamais parvenu à comprendre, pendant toute sa vie, comment on pouvait trouver belle la musique de Webern. Il admit avoir dirigé quelques-unes de ses œuvres, mais il ajouta que ce fut pour lui une souffrance, car il lui était impossible – physiquement impossible – d'approcher cette musique.

Il décrivait Webern comme un homme petit...

Oui, selon lui, Schönberg était petit, seul Berg était grand! Ensuite il ajoutait : « Même Verdi était petit, Wagner atteignait à peine une taille moyenne : seul Haendel était grand et beau. »

...

Comment faire accepter aux abonnés des programmes comprenant de la musique d'avant-garde?

Je pense que le contexte historique joue un rôle important. Pensez que c'est seulement depuis trente ans, ou peut-être moins, c'est-à-dire seulement depuis la Seconde Guerre mondiale, que le public a commencé à être un peu éclectique, ainsi que nous, musiciens. Je me souviens, enfant, il y avait des concerts de musique ancienne, moderne, classique, mais surtout on entendait des œuvres des contemporains de Verdi; c'était une approche très sectorielle, non pas, certes, aussi vaste que l'expérience picturale que nous connaissons depuis deux mille ans ici. Connaître la musique du Moyen Age, c'est pour moi aussi important que connaître la musique de Earle Brown. Nous avons besoin d'un horizon musical plus vaste avant de nous approcher de la musique contemporaine. Aujourd'hui, nous allons sur la Lune, mais nous ne pouvons pas pour autant ignorer Platon, même si ce philosophe est bien loin des nouvelles théories mathématiques. Je suis sûr que les astronautes connaissent Platon, alors pourquoi ne pas étudier aussi la musique ancienne? La musique est très importante : avec la musique, on danse, on prie, on meurt, on prend ses repas, on va au concert, on est joyeux ou triste. C'est un moyen de communication infini. Quand il n'y a plus de mots pour exprimer ce qu'on ressent, là commence la musique; et il y a de nombreuses circonstances où notre vocabulaire est insuffisant.

Pour en revenir à votre question, je crois qu'il convient d'écouter beaucoup de musique « inhabituelle » pour devenir plus indépendant dans nos jugements; non seulement à propos de la musique contemporaine, mais aussi en ce qui concerne les classiques (Beethoven, Mendelssohn et les autres). Voyez-vous, pour beaucoup de gens, Beethoven est comme la montagne de l'Everest; mais pour qui connaît la période où il a vécu, pour qui connaît, par exemple, les petites danses de Schubert, Beethoven n'est plus une cime isolée. A ce moment-là, il atteint des hauteurs incroyables, quand il exprime musicalement les grands problèmes de son époque, les idéaux révolutionnaires, liberté, égalité, fraternité, l'espoir en Bonaparte. Ce n'est qu'en regroupant tout cela que l'on comprend Beethoven ainsi que la culture de son temps.

Dans chacun de mes concerts, je tente d'intégrer au moins une œuvre de musique moderne, mais il faut s'assurer de pouvoir bien l'exécuter, sinon le public ne comprend pas et exprime immédiatement un jugement négatif : une mauvaise exécution de musique contemporaine laisse des traces plus profondes que quatre belles exécutions. En outre, il faut être très sévère, presque cruel : toute la musique d'aujourd'hui n'est pas toujours belle, même si c'est un de mes amis qui l'a écrite. Tous ceux qui écrivent de la musique – même si je les connais personnellement – ne doivent pas être considérés comme des « compositeurs ». Il y a trop de compositeurs aujourd'hui. Dans chaque pays, on lit des listes de deux cents, trois cents noms : des compositeurs costariciens, norvégiens, de tous les endroits du monde – c'est impossible. Si vous me parlez d'un compositeur norvégien ou de Patagonie qui vit à Paris, je peux vous croire, mais c'est difficile de composer si l'on a toujours vécu dans l'île de la Barbade. Il peut y avoir des phénomènes, même dans la musique folklorique, mais ce n'est pas ce que nous entendons par musique contemporaine. Nous connaissons les îles Galápagos depuis vingt ans, ainsi il devient nécessaire de jouer une œuvre qui vient de là-bas, même s'il n'y a rien. C'est le type d'idiotie où tombent de nombreuses associations de musique contemporaine; des morceaux qui ne valent absolument rien sont présentés au public, et non seulement on dépense ainsi de l'argent sans raison, mais on le dépense contre la vraie culture. Il se peut que Earle Brown ou Bruno Maderna écrivent de belles pièces, mais ce n'est pas une règle. J'accepterais parfaitement qu'une institution m'offre de l'argent pour écrire un

morceau et puis me dise, après l'avoir examiné : « Ça ne me plaît pas, donc je ne le fais pas jouer. » Nous savons tous qu'écrire une belle pièce n'est pas si facile! Il y a des milliers de compositeurs aujourd'hui en Amérique. J'exagère peut-être, mais il y a vraiment beaucoup de gens qui écrivent de la musique. La même chose en France, mais de vrais compositeurs, il n'y a que Boulez et peut-être Gilbert Amy, et c'est tout. En Allemagne, c'est la même chose : les créations vraiment valables sont très rares. Il faut donc faire attention. A un bon public, à un public qui exige justement quelque chose de positif, il ne faut donner à entendre que de la musique valable.

....

Boulez soulignait la nécessité de distinguer le musée de la galerie : les œuvres du répertoire sont des marchandises d'acquisition pour le musée, et ceux qui souhaitent les écouter de nouveau n'ont qu'à aller les entendre là-bas. Mais il devrait y avoir également une autre série d'œuvres, celles des galeries, afin de mettre la nouveauté à la disposition du public qui voudrait les connaître.

C'est certain, mais il y a une autre grande bataille à mener : nous devons combattre les interprétations « traditionnelles » des grandes œuvres. Le pauvre Beethoven, par exemple, devient ridicule avec toute l'emphase et la fausse grandiloquence dont on le surcharge; de nombreux chefs d'orchestre célèbres ont attribué à Beethoven des intentions qu'il n'a pas. Nous, en Italie, nous ne sommes pas capables de bien interpréter Verdi : trop de pauses, trop d'arrêts et d'exagérations de toutes sortes que le compositeur ne voulait certainement pas. En France, on est terrible avec Debussy. Aucun chef français n'est capable de diriger ses œuvres : ils les jouent uniquement *pianissimo*. En Allemagne, c'est encore pire avec Wagner : les rythmes deviennent infinis, pour paraître plus wagnériens. A la fin, on se fait des grandes œuvres l'idée qu'on peut se faire de la peinture de Raphaël ou de Giorgione en ayant vu seulement des reproductions chez son coiffeur. Léonard de Vinci n'est que Mona Lisa, et ainsi de suite. La grande musique doit faire l'objet de discussions. Je ne dis pas Paisiello ou Schütz, qui n'intéressent pas le grand public, mais Mozart, Schubert, Verdi, Wagner, Beethoven, Schumann... doivent être approfondis parce qu'ils font partie encore aujourd'hui de notre culture. Considérons le théâtre de Shakespeare : les metteurs en scène continuent à chercher de nouvelles solutions, de nouvelles interprétations en partant du même texte. Pourquoi ne pourrait-on pas faire de même avec la musique? Naturellement, non pas à la manière de von Karajan : lui, il dirige chaque fois la *Septième* de manière différente seulement pour le plaisir de surprendre. Vous savez que plus de vingt interprétations différentes de la *Septième* sont impensables : on peut élever quelque peu le chiffre du métronome, mais on ne peut pas transformer un *andante* en un *allegro*! Il y a ceux qui dirigent la symphonie *Jupiter* à un rythme endiablé, uniquement pour faire quelque chose d'insolite. C'est une vraie folie. Jouer Mozart est toujours risqué; il serait presque préférable d'y renoncer, mais quand on décide de le faire, il faut beaucoup étudier et s'en tenir exactement à ses indications. Il faut connaître la période où l'œuvre a été écrite, les circonstances où elle est née. Puis, il y a la nouvelle édition critique, publiée par Bärenreiter, qui compare tous les matériaux et est indispensable pour faire une bonne exécution. On y trouve, par exemple, de nombreux agréments qui avaient été supprimés dans les « révisions » suivantes. Pourtant, quand on tente de jouer Mozart de cette manière, on s'expose aux critiques les plus féroces, parce qu'on détruit une réalité, c'est-à-dire ce que chacun pense de Mozart – c'est comme si on tentait de modifier ce que quelqu'un pense de Kant ou de Leibniz.

Le principal responsable, c'est la « tradition », conçue comme « somme » de toutes les plus mauvaises interprétations qui se sont succédé dans le temps.

Il n'y a qu'une chose à faire, et nous pouvons le constater avec l'orchestre de Chicago : si cet ensemble a atteint aujourd'hui un tel niveau, c'est parce qu'il a été dirigé par des personnes comme Rainer et Solti, qui sont des hommes de culture et pas seulement des exécutants. De Solti, par exemple, j'ai entendu un *Rigoletto* meilleur que ceux qu'on entend en Italie et un Mozart plus beau qu'en Allemagne. Si un chef réussit à bien diriger, c'est-à-dire d'une manière historiquement juste, Verdi, Mozart, *Moïse et Aron* et la musique contemporaine, cela signifie qu'il a une vaste culture, et c'est fondamental. On peut dire la même chose de Giulini, mais dans la plupart des cas les grandes stars du podium sont des ignorants. Un peu de musique et un peu de langues étrangères, c'est tout ce que contient leur bagage culturel. Avec eux, on ne peut parler ni de philosophie ni de mathématiques, parce qu'ils n'y connaissent rien – et même en musique ils n'en connaissent pas davantage. Ils ont seulement des qualités physiques. Toscanini est l'archétype de ce terrible genre de chefs; c'est dommage, parce que l'attaque de la *Neuvième* est restée dans la tradition, et tous les Monsieur Müller du monde sont fascinés à l'idée qu'en dix secondes on puisse faire autant de musique!

(Traduit de l'italien par Marilène Raiola)

Amsterdam 14. Juni 1957

Care Professore,

Le invio le primo volume di Orfeo.

Acc' unanimità s'ha ordinato questa versione di ORFEO.

La prego di far fare copia fotostatica delle partiture

e di intrattenere, con comodo, al mio indirizzo di

Darmstadt -

Cordialità

Luigi Bruno Maderna

Lettre manuscrite
de Bruno Maderna

CORRESPONDANCE

LUIGI NONO A BRUNO MADERNA

septembre 1951

Très cher Bru.

à ton retour à Venise, les partitions de Schönberg, qui t'attendent, te demanderont et exigeront une confiance et une assurance absolues en toi-même, et ce sera un processus immédiat¹. à présent, d'une part, ta révolte, mais aussi ta soumission à un milieu et à une mentalité avec lesquels tu es en contact t'obligent encore une fois à un compromis pénible et lourd, or, je crois que cela a sur toi une influence, comme souvent, négative (...) dis une seule chose je t'en prie : essaie de ne pas te laisser trop facilement séduire par Bacchus.

Ce film fini, ton véritable travail t'attend sûrement, c'est la seule chose à laquelle tu dois penser et absolument défendre.

Tu as besoin de tranquillité et de travail. les questions de confiance se résoudre toutes seules, sans aucun effort de ta part ou des autres. Scherchen t'aide, en t'obligeant à travailler, et tu sais qu'avec lui il n'existe pas de compromis. RESTE TRANQUILLE!!!

Pense à la confiance que Scherchen a publiquement en toi : étudier et préparer en 20 jours des partitions comme les Cinq Pièces pour orchestre et surtout les Variations n'est donné qu'à peu de gens, seulement à d'authentiques musiciens. et Scherchen a dit que la seule personne qui puisse faire cela, c'est MADERNA. et moi je suis absolument sûr, comme toi aussi d'ailleurs, que tu lui donneras raison, mais le plus beau ce sera que les autres aussi devront l'admettre (...).

Allez, Bruno, force et courage, bon dieu, tu n'as pas le temps d'être découragé : TU DOIS POUVOIR TOUJOURS TRAVAILLER SEREINEMENT.

Je t'embrasse

Gigi

1. Référence à la préparation de l'orchestre assurée par Maderna pour le concert commémoratif consacré à Schönberg, dirigé par Scherchen, le 30 septembre 1951, dans le cadre du Festival international de Musique contemporaine de Venise. Cet engagement est confirmé par une lettre de Ferdinando Ballo, directeur artistique du festival, à Maderna, le 20 septembre 1951. Le programme comprenait : *Verklärte Nacht* op. 4, *Cinq Pièces* op. 16, *Variations* op. 31, *Un survivant de Varsovie* op. 46.

février 1952

Mon très cher Bruno

Scherchen est plus *heureux* que jamais. Il a dit qu'il était sûr du résultat d'Hambourg car votre talent est certain¹. Lorsque je l'ai rencontré il m'a embrassé, et toi avec moi, d'une façon émouvante. je n'ai pu m'entretenir avec lui qu'une demi-heure : je lui ai brièvement parlé de toi, de ta direction magnifique, et lui continuait à dire : bien sûr, c'est normal.

il t'attend à *Milan* le 24 de ce mois, à l'hôtel Francia. son concert aura lieu le 23, il repartira pour Turin le 25 au matin². Ecris-lui [...] va chez lui en toute confiance. il veut te voir et passer du temps avec toi. tu pourras ainsi lui raconter tout avec calme.

Je t'attends ici. aujourd'hui je vais chez Leeb³. je dois travailler un peu pour l'édition, mais pas trop⁴.

J'éprouve une grande nostalgie pour les projets incroyables de Hambourg, je pense que *c'est cela la vraie vie* ; ou plutôt j'en suis sûr.

c'est, pour ainsi dire, la première fois que nous nous sommes manifestés ensemble ouvertement et directement aux autres. à présent, notre travail ainsi que notre vie en commun sont plus que jamais forts et sûrs, et notre responsabilité aussi. Scherchen m'a dit : votre talent constitue pour vous une très grande responsabilité. et il m'a dit qu'il nous a appelés à Francfort, justement pour nous soumettre à des critiques et voir notre réaction, et pour nous stimuler ; il veut que notre travail soit intense et total. je pense que nous ne mourrons jamais.

ne te laisse pas séduire par l'atmosphère du *sud*. *Le Nord est fait pour nous*. bon travail et télégraphie-moi ton arrivée.

je t'embrasse
[...]

Gigi

1. Référence au concert dirigé par Maderna le 18 février 1952 auprès du NWDR, pour le cycle « Das neue Werk ». Le programme, intitulé « Das Junge Italien », comprenait : G. Turchi, *Cinque Commenti alle « Baccanti » di Euripide*, B. Maderna, *Improvvisazione N.1*, L. Dallapiccola, *Tre pæmi*, G. Petrassi, *Coro di morti*, L. Nono, *Composizione per orchestra*.
2. Concerts dirigés par Scherchen le 23.2.1952 au Teatro Nuovo de Milan et le 29.2.1952 à la RAI de Turin.
3. Hermann Leeb, responsable musical, avec Rolf Liebermann, du « Studio Zurich » de la radio suisse.
4. Durant cette période, Luigi Nono travaillait aux éditions Ars Viva, fondées par Scherchen en 1949, à Zurich, et reprises ensuite par Schott.

février 1952

Cher Bru.

la Polifonica a réveillé un nid de guêpes ! naturellement, c'était prévisible dès le début¹. les seules réactions sérieuses et intelligentes : celles des nôtres, très intéressantes et stimulantes. de longues conversations et échanges d'idées. tout le problème s'amplifie, en s'approfondissant sûrement. il faut que nous en parlions longuement. j'ai compris certaines erreurs, c'est-à-dire le danger de quelques-unes des situations où nous nous trouvons ; par ex. l'Allemagne qui monopolise, pour nous, notre vie musicale. c'est dangereux, car elle nous absorbe, ou plutôt elle nous empêche de considérer la réalité de la vie italienne, avec des différences relatives. Pourtant, nous sommes dans une situation favorable par rapport à d'autres (Henze, Stock., Boulez, etc.) plus proches de la clarification actuelle.

j'ai parlé longuement de ton départ en Espagne². *nid de guêpes*. relations officielles avec le gouvernement franquiste et la société franquiste qui massacrent des peuples et le nôtre. penses-y un instant, il faudra que tu refuses toute autre invitation en Espagne.

Ecris-moi

Gigi

1. *Polifonica-Monodia-Ritmica*, de Nono, avait été dirigée par Hermann Scherchen au théâtre La Fenice de Venise le 15.11.1952.
2. Maderna avait dirigé un concert à Barcelone le 7.11.1952.

dimanche (décembre 1953)

Cher Br.

Nom de dieu! très bien! tu vois, bon Dieu, que peu à peu ils sont obligés d'y renoncer et de revenir chez nous. tout est en train de mûrir. nous avons *absolument besoin de ton travail pour la Scala. se serait l'Höhepunkt* (le point culminant) de tout¹. je parlerai encore à Neri Pozza, et puisqu'il vit à Vicence, je lui dirai de se mettre en contact avec toi. peut-être que lui pourra nous aider à trouver².

il s'agit maintenant de faire ici ce que nous avons commencé il y a trois ans en Allemagne. Jamais comme aujourd'hui je n'ai eu autant confiance pour et dans notre travail. tu te souviens comment Scherchen était avec nous à Munich³?

Si serein, heureux et sûr, comme jamais je ne l'avais vu, et il l'était avec toi et avec moi, bon dieu!

J'ai écrit au grand chef, en lui parlant de 1948, quand nous nous sommes rencontrés et jamais plus quittés⁴. à toi, je rappelle, avec enthousiasme le moment où nous nous sommes connus en 1946 et comment, *immédiatement* et *naturellement*, nos rapports *maître-élève : ami-ami*, se sont créés justement et seulement sur la base de la musique et de la vie. Nous sommes en grande partie tout cela, et ce plus encore, qu'ensemble nous avons construit et que nous construisons.

VIVA!

Gigi

1. Dans certaines lettres écrites en avril et en juillet 1953, le théâtre de la Scala se montrait intéressé par la production musicale de Maderna et en particulier par son ballet, *Das eiserne Zeitalter*, qui ne fut pas ensuite exécuté.
2. Dans une autre lettre (1953), Nono avait écrit à Maderna : « J'ai connu Neri Pozza, de Vicence, très intelligent et vif, il a une maison d'édition à Vicence, et nous avons parlé du problème du théâtre : il m'a assuré de trouver au moins quatre idées ou textes ou histoires dans notre direction et de me les présenter à la fin de cette semaine; car il connaît très bien les possibilités de la nouvelle littérature et des jeunes écrivains : nous verrons. »
3. Scherchen avait dirigé à Munich, le 4.12.1953, pour les concerts de « Musica Viva », *Y su sangre ya viene cantando*, de Nono.
4. Lettre du 14.12.1953 à Hermann Scherchen, publiée in *Luigi Nono*, Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, 1987, 9. 39.

22.4.1952

Cher Bruno!

les jours passés à Turin m'ont procuré un réel bonheur : j'ai réussi à exécuter toutes les œuvres, même votre musique, en très peu de répétitions avec mes chers amis de l'orchestre¹.

De la *Musica n° 2*, en revanche, il me faudrait tout de suite au moins 5 partitions². Il faudra ensuite retranscrire vous-même sur celles-ci quelques-unes de mes modestes retouches pratiques d'exécution (coups d'archet, etc.).

Une objection à propos de votre morceau : il est trop ambitieux et exige, avec un orgueil presque webernien, pour 13 minutes de musique, une somme de travail exagérée. Mais surtout, il dépend trop de la bonne volonté de l'orchestre et de la capacité de s'imposer du chef.

S'il vous plaît, écrivez-moi enfin quelque chose de direct, c'est-à-dire une musique qui regarde directement dans les yeux et dise directement l'essentiel.

Avec l'orchestre, j'ai eu recours à un stratagème : j'ai raconté que la mélodie principale est une antique mélodie grecque du VI^e siècle, une mélodie qui, certes, peut survivre jusqu'à nous, mais qui ne pourrait plus être écrite aujourd'hui. Et que le développement de votre morceau la reflète : dans la lumière du lent Blues anglais, de la joyeuse valse viennoise, de l'exotisme de la Rumba³.

Mais, mon cher Bruno, – tout cela est trop artistique et cérébral. Soyez avec votre musique finalement *présent*, aimable, chaleureux, et direct... tout comme vous l'êtes dans la vie.

[...]

Bruno, vous vous êtes engagé à faire en sorte que cette année Darmstadt réussisse, avec vous, encore mieux que ces trois dernières années. il faut, pour cela, que vous soyez préparé au mieux, que tous les jours vous fassiez patiemment des répétitions séparées et que, pendant votre période de travail à Darmstadt, vous ne fassiez également rien d'autre sur le plan privé. Même vos chères petites amies ne devront être prises en considération qu'ultérieurement.

Mes meilleures salutations à Gigi

Hermann Scherchen

1. Référence au concert dirigé le 8 avril 1952 à la RAI de Turin. Le programme était le suivant : A. Bruni Tedeschi, *Variazioni*, pour orchestre; F. J. Haydn, *Symphonie n° 1*; H. Searle, *The Riverrun*, op. 20; W. A. Mozart, *Symphonie n° 1*; B. Maderna, *Musica n° 2*.
2. Par *Musica n° 2*, nous entendons la *Composizione n° 2* (cf. Bruno Maderna, documenti, p. 198), déjà dirigée par Scherchen en avant-première à Darmstadt, le 26.8.1950.
3. Rappelons les mouvements du passage : *Calmo e libero. Tema greco in mode frigio (Epitafio di Sicilia)*, *Englisch Wals* (sic) *Wiener Walzer, Rumba*.

BRUNO MADERNA A FRANCESCO SICILIANI

Professeur Francesco Siciliani
RAI - Radiotelevisione Italiana
Direzione Servizi Musica
00195 Roma

Milan, 4.2.72.

Cher ami,

Je désire te soumettre un projet de programmation musicale concernant les prochaines activités du Centre de Milan. Ce programme, qui devrait s'étaler sur les saisons 72-73 et 73-74, vise à améliorer et à développer les qualités artistiques de l'orchestre et du chœur et à réaliser un panorama de la culture musicale mettant en lumière également certains aspects moins vastes mais essentiels à la compréhension du développement et des multiples fonctions de la musique. En outre, vu notre désir commun de préparer l'orchestre et le chœur du siège milanais à d'éventuelles tournées de concerts à l'étranger, la réalisation de ce programme se ferait avec un répertoire inhabituel et extrêmement intéressant, permettant à notre ensemble de mettre en lumière ses propres qualités, tout en évitant les compétitions dangereuses du répertoire habituel.

Actuellement, la saison symphonique à Milan réunit 18 concerts et commence en janvier pour s'achever le 12 mai. Je propose de la prolonger en portant les concerts au moins au nombre de 22; en outre, je considère nécessaire d'organiser une activité annuelle pour les mois d'octobre, novembre et décembre (le mois de septembre devrait servir à « roder » l'orchestre qui revient de vacances).

Cette activité présaisonnaire serait assurée par des groupes instrumentaux et choraux de type musique de chambre et ne devrait pas perturber une éventuelle production d'œuvre lyrique. A cette fin, il convient de régler parfaitement les modalités et les finalités de cette activité, qui devrait se concrétiser avec l'exécution publique d'une série de concerts de musique de chambre (de huit à dix concerts).

Un des objectifs visés est naturellement de développer l'intérêt, la sympathie, la technique individuelle de chacun des instrumentistes; un autre consiste à satisfaire leurs ambitions personnelles et artistiques, parfaitement légitimes et saines; un troisième objectif, enfin, est de pouvoir réaliser de façon adéquate l'exécution d'œuvres très importantes du répertoire ancien, traditionnel et contemporain, qui, pour de nombreuses raisons, ne peuvent être intégrées normalement dans le programme du grand orchestre.

La constitution de ces groupes vocaux et instrumentaux ne devrait pas être fixe, les œuvres que je souhaiterais programmer étant toutes de facture différente; de même que les instrumentistes qui formeront ces groupes devraient être choisis non seulement pour leurs capacités, mais, surtout, pour leur disponibilité artistique et humaine. Je voudrais, en somme, que les participants à ces groupes soient toujours différents, aussi bien pour leur faciliter le travail (la musique de chambre est généralement plus difficile que la musique symphonique) que pour créer une atmosphère de saine émulation.

Le travail de ces groupes devra toujours bénéficier de l'accord, de la supervision et, si besoin, des instructions techniques et directoriales du Maestro Giulio Bertola, ou bien de moi-même. Il faudra également prévoir, du moins pour ces concerts, que soient invités des chefs ou des solistes.

A présent, j'exposerai une liste d'auteurs dont les œuvres devraient composer les programmes de cette activité: Monteverdi – en choisissant des *Canzoni* et des *Madrigaux guerriers et amoureux*, avec l'accompagnement de certains instruments pour réaliser le continuo. Lotti, Caldara, Cavalli, Stradella, Claude le Jeune Maudit, Schütz, Hasse, Purcell, Bach, Haendel, Telemann. Mozart – avec des divertissements, sérénades, etc., et également avec de petites œuvres religieuses avec chœur et soli. Schubert, Mendelssohn, Schumann – avec des œuvres pour différentes formations instrumentales, avec chœur ou sans chœur. Debussy, Ravel, De Falla, Milhaud, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinsky, Malipiero, Ives, Varèse, Dallapiccola, Petrassi. Berio, Nono, Donatoni, Bussotti, quelques très jeunes comme Giuseppe Sinopoli. Ensuite, quelques étrangers intéressants comme Gilbert Amy, Jean-Claude Eloy, Earle Brown.

En ce qui concerne la réalisation technique des musiques anciennes (au début de la liste), je souhaite m'occuper de leur édition moi-même.

Et maintenant, venons-en à l'important programme symphonique. J'ai toujours pensé que, dans une ville aussi vivante que Milan, une saison de concerts devait avoir pour but, en plus d'« amuser le public », d'améliorer la « qualité » de la culture musicale. En outre, la « qualité » de la musique que j'espère pouvoir programmer durant ces deux prochaines années sera la raison principale d'une rencontre toujours plus réussie entre l'orchestre et le public milanais et avec le grand public de la radio. Enfin, la « qualité sans compromis » des programmes constituera justement le meilleur stimulant à la transformation de l'orchestre en un instrument de culture de niveau international. Le programme que je te propose, comme le précédent concernant la musique de chambre, devrait comprendre 50 % de musique allant de Monteverdi (ou avant) à Mahler (non inclus), 30 % de Mahler à Webern. Pour les 20 % restants: de la période de l'immédiat après-guerre à nos jours. Naturellement, ce dernier pourcentage sera représenté par des œuvres sûres, couronnées de succès, ou, de toute façon, d'un engagement et d'un intérêt très forts.

Monteverdi – *l'Orfeo*, *Les Vêpres de la Très Sainte Vierge*.

Carissimi – *Historiae Divitis*, ou un autre grand oratorio.

Josquin Des Prés – une version particulière de la *Missa Fortuna Desperata*.

Obrecht – une version particulière de la Messe *Sub tuum Presidium*.

Giovanni et Andrea Gabrieli – avec quelques œuvres en introduction ou pour séparer deux autres pièces importantes de musique contemporaine (en plus d'autres pièces anciennes qu'il faudra étudier; mais seulement des œuvres d'un intérêt actuel).

Bach – uniquement quelques œuvres que nous connaissons peu.

Mozart – surtout des œuvres religieuses, y compris les petites avec soli et chœurs.

Beethoven – seulement quelques œuvres : si possibles peu connues (je trouve qu'il faut attendre quelques années pour le reprendre en grande pompe).

Et maintenant le plus possible de Schubert et de Mendelssohn. Mais spécialement de Schumann, dont les œuvres devraient devenir le « thème » de la plus grande partie de notre programmation biennale. Il y a, de nos jours, un grand intérêt pour Schumann dans le monde entier et je pense que c'est le moment idéal pour commencer à le « découvrir ». Je t'enverrai à part la liste des nombreux opéras qui ne sont pas connus et que je voudrais programmer.

Brahms – uniquement quelques œuvres peu connues (le même cas que Beethoven).

Wagner – je souhaiterais provoquer pour lui aussi une « redécouverte ». Je pense d'emblée à des œuvres comme : *Wesendonklieder* – *L'Idylle de Siegfried* – *L'Ouverture de Faust* – *Le Voyage de Siegfried sur le Rhin* et *La Marche funèbre de Götterdämmerung*.

La première avant-garde :
Mahler - Scriabine - Ives - Debussy - Ravel - Bartók - Malipiero - Schönberg - Berg - Webern - Varèse - Pettrassi - Dallapiccola - Messiaen - Elliott Carter - K. A. Hartmann - Stravinsky.

La deuxième avant-garde :
Boulez - Stockhausen - Henze - Nono - Berio - Earle Brown - John Cage - Jacob Druckman - Gilbert Amy - Jean-Claude Eloy - Donatoni - Manzoni - Bussotti - Zimmermann - Lutoslawski - Ligeti - Penderecki - quelques très jeunes comme Renosto ou Sciarrino; et, en plus, quelques autres que j'aurais pu oublier ou que je ne connais pas et que j'ajouterai à la liste. Mais seulement, comme je le répète, avec des œuvres de haut niveau.

Je ne souhaite pas voir programmer, du moins à Milan, mes œuvres. Je veux être libre de refuser les nombreuses contraintes qu'il me faudra sans doute affronter. Je me ferai des ennemis, mais à visage découvert.

Cher ami – je sais que ce sera difficile de préserver cet ambitieux programme biennal de toute ingérence ou de l'intrusion d'une musique « sous-développée », mais je sais aussi que tu feras tout pour m'aider, et c'est ce que j'attends de toi. Je ne désire pas discuter du programme que je t'envoie, à moins que tu aies mieux à me proposer. C'est seulement ainsi que je serai en mesure de porter à terme, avec succès, en quelques saisons, cet objectif qui consiste à éduquer et à affiner l'orchestre que tu as toi-même voulu me confier. C'est la première fois dans ma vie que j'assume une responsabilité si grande, et j'ai la très ferme intention d'accomplir mon devoir sans compromis d'aucune sorte. L'ensemble du monde musical (en Europe, en Amérique) connaît ma position. Je n'entend décevoir personne.

A partir de la prochaine saison, je souhaite diriger au moins huit concerts à Milan. C'est le minimum que je te demande pour faire vite et bien mon travail. En plus de ces huit concerts symphoniques, je voudrais m'occuper personnellement, avec l'aide de Giulio Bertola, des concerts de chambre.

En ce qui concerne les chefs et les solistes qu'il faudra inviter, je t'enverrai une autre lettre, lorsque tu auras examiné, approuvé ou critiqué ce programme. D'ores et déjà, je peux te dire que, durant mon dernier séjour à New York (Philharmonique), Boulez, Solti, et Ozawa m'ont promis qu'ils viendraient à la RAI de Milan pour la saison 73-74 (ils n'ont pas un seul moment libre avant cette date). Il va de soi que la Direction Générale devrait entreprendre tout de suite les démarches nécessaires (Monsieur Samama pourrait nous aider), sinon, étant des oiseaux rares, ils s'envoleraient toujours plus loin de nous.

A présent je t'embrasse très affectueusement.

Bruno Maderna

(Correspondance traduite de l'italien par Marilène Raiola.)



Bruno Maderna,
1932

Bruno Maderna

EXPÉRIENCE COMPOSITIONNELLE DE MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Conférence, 26 juillet 1957,
Internationales Musikinstitut, Darmstadt

La rencontre avec les moyens électroniques a véritablement bouleversé mes rapports avec le matériau musical. A tel point que je dus réorganiser totalement mon métabolisme intellectuel de compositeur. Tandis que la composition instrumentale procède, dans la plupart des cas, d'un développement de pensée de type linéaire – justement parce qu'il s'agit du développement d'une pensée qui n'est pas en contact direct avec la matière –, le fait que dans le studio électronique on puisse essayer concrètement les diverses structures sonores, que l'on peut manipuler et transformer à l'infini les images sonores ainsi obtenues, et, enfin, le fait qu'une très grande part de matériaux partiels puisse être mise de côté, place le musicien devant une situation totalement nouvelle.

Le temps se présente désormais à lui comme le champ d'un nombre considérable de possibilités d'organisation et de permutation du matériau à peine produit. Nous éprouvons désormais une très forte inclination pour ce mode de pensée et de pratique également dans la musique instrumentale. Se demander si c'est l'expérience électronique qui a provoqué un tel renouvellement ou si elle ne représente pas plutôt elle-même le résultat d'un développement dans cette direction déjà présent dans la musique de ces dernières années n'a aucun sens. Incontestable, en revanche, est le fait que c'est justement la musique électronique qui permet de démontrer la validité de cette manière de concevoir la composition. Le point central réside en ce qu'une structure n'est pas une chose unique, mais peut assumer un grand nombre de fonctions suivant sa position par rapport à l'ensemble. L'écoute même de pièces électroniques ou de musiques instrumentales qui résultent de la pensée compositionnelle même est caractérisée par cette réalité : l'écoute ne s'effectue plus dans un temps linéaire, mais la conscience devient le lieu d'émergence de nombreuses projections temporelles qui ne peuvent plus être représentées par une logique unidimensionnelle.

Il s'agit sans doute beaucoup plus que d'un renouvellement de l'image sonore ; c'est cet élément « étrange » de la musique électronique qui normalement dérange l'auditeur inexpérimenté.

Lorsque j'ai commencé à composer avec les moyens électroniques, j'avais surtout peur de les utiliser de manière inadéquate ; j'ai décidé de m'abandonner à mon intuition musicale plutôt que de me laisser guider par des considérations rationnelles.

(Traduit de l'italien par Marilène Raiola.)

Bruno Maderna

« LA RÉVOLUTION DANS LA CONTINUITÉ »

Il ne peut y avoir de brèches, de ruptures dans une civilisation : c'est une impossibilité ontologique. Les cultures ne sont pas des abstractions ni des choses : ce sont des faits humains. Les révolutions sont elles-mêmes enracinées dans la continuité, et si elles brisent le cours des choses, dans le même temps elles confirment cette continuité. La rupture que la musique atonale semble avoir provoquée, et que la musique sérielle semble prolonger et approfondir, n'est qu'une apparence de rupture. Nous-mêmes, compositeurs, avons cru faire un saut, ouvrir avec la musique sérielle une ère radicalement nouvelle. Légitime illusion ! Car rares sont les musiciens qui n'éprouvent pas à tel moment de leur vie créatrice le besoin de renier totalement le passé, pour se reconnaître et se confirmer à leurs propres yeux. Or, à quarante-cinq ans, après vingt ans d'expérience quotidienne comme compositeur, comme interprète de musique sérielle, je me sens plus que jamais inscrit dans la continuité de ma civilisation musicale – une civilisation millénaire que je connais fort bien (je ne cesse d'étudier, pour ma joie personnelle, pour mes concerts et, surtout pour l'enrichissement de ma pensée de compositeur, les œuvres de mes vrais maîtres, les polyphonistes flamands). Quant aux bouleversements qu'a connus l'histoire moderne de la musique, est-il besoin de rappeler leurs racines profondes, leur logique interne, leur lent mûrissement, leurs signes avant-coureurs chez un Wagner, un Debussy, chez lesquels le système tonal se trouve déjà condamné à mort ? Schönberg n'a fait qu'entériner – avec génie, il faut le dire – un état de fait.

Qu'est-ce que la musique sérielle aujourd'hui ? Surtout une *forma mentis*. Ce qui était hier système grammatical, instrument d'organisation, est devenu maintenant une conception du monde de la musique. La notion de sériel se charge de sens multiples et vastes ; elle doit néanmoins demeurer. Car le principe sériel reste le principe fondamental de la musique actuelle. Il est le seul à se substituer d'une façon profondément convaincante au principe tonal ; il est le seul capable de réaliser une synthèse linguistique intégrale. Et nous le manipulons avec autant de naturel et de liberté, nous le vivons avec autant de force que les Flamands vivaient leurs propres principes d'expression. Est-ce que j'écris pour autant des séries dans le sens « classique » du mot ? Certes, non : j'ai mon propre système grammatical, qui relève du principe sériel, et qui est suffisamment souple, surtout suffisamment abstrait, pour me laisser toute liberté d'y incarner de mille manières mon imagination musicale, qui n'est nullement abstraite. Le système – et chaque compositeur d'aujourd'hui possède le sien propre – doit fournir une base logique à la pensée ; il féconde cette pensée, ne la brime nullement. Voilà bien, au reste, une constante historique – je dirais même, une évidence...

Comme interprète, je dirige de la musique ancienne aussi volontiers que de la musique sérielle. Appelé, dans tous les festivals du monde, à diriger celle-ci beaucoup plus souvent que celle-là, je voudrais pouvoir composer des programmes où les deux époques se jouxtent : elles s'éclairent réciproquement et, d'ailleurs, c'est la musique ancienne qui, des deux, paraît souvent la plus hermétique... La musique sérielle ne me pose en tout cas aucun problème d'interprétation que la musique ancienne ne m'ait déjà posé, sinon dans le domaine de la pure technique qu'elle a puissamment contribué à enrichir. Un domaine d'exception reste cependant celui des « formes ouvertes », où l'interprète doit intervenir dans la structure même de l'œuvre, révéler selon son entendement tel ou tel visage possible de l'œuvre. Responsabilité considérable, que je prends avec joie et en connaissance de cause, lorsqu'il s'agit d'œuvres de valeur, bien entendu. A l'auditeur de prendre la sienne ! Les « formes ouvertes », « mobiles », sont une aventure nécessaire de la pensée créatrice de notre temps, à laquelle on devait logiquement aboutir. Acquisition importante, voire périlleuse, car cette manipulation de l'imprévisible doit conduire à l'éclosion, à la floraison de beautés que le compositeur a voulues multiples et sans cesse nouvelles ; à une glorification de la forme donc, et non à sa négation. Je suis contre les formes qui sont contre la forme...

Sur la musique électronique, deux choses me semblent importantes à dire ici. La première : cette musique est faite dans des conditions absolument antisociales. Car rarissimes sont les compositeurs qui peuvent obtenir l'accès des studios (bureaucratie ou inertie des maisons de radiodiffusion, intérêts privés, monopoles de compositeurs « en place », etc.). Ce n'est que lorsque ce domaine si important de la recherche et de la création musicales sera ouvert aux jeunes compositeurs que l'avenir de la musique électronique pourra se dessiner avec certitude. Ma seconde remarque répond directement à une question soulevée dans l'enquête : il s'agit du problème de l'interprète, lié à celui d'une nouvelle écoute de cette musique. Si la musique électronique exclut l'interprète, celui-ci, n'y étant pas « conçu », ne saurait y « manquer ». C'est en se concevant au-delà de la présence humaine (et de certaines restrictions que celle-ci impose) que la musique électronique s'ouvre des ressources spécifiques, nouvelles et enrichissantes. N'oublions pas, enfin, qu'elle ne veut ni ne saurait s'opposer à la musique instrumentale ; il s'agit d'un domaine parallèle, non d'un domaine rival.

Un renouveau des conditions physiques de l'écoute dans ce domaine ne s'impose pas moins. Les salles de concert actuelles ne sont pas en mesure de révéler la moitié des richesses et des raffinements sonores dont le compositeur se préoccupe en élaborant sa bande magnétique. Mais il n'y a pas que cela ; il est en effet absurde de contempler, en rangs, des haut-parleurs. Les auditeurs devraient se regarder en face les uns les autres (les haut-parleurs invisibles). Je pense au projet d'un architecte argentin, Aparicio Williams, d'un auditorium elliptique de six mille places, où les auditeurs seront assis en rond ; ainsi se recréerait l'antique magie de la réunion en cercle – et peut-être la communication collective y retrouvera-t-elle son sens profond, à la fois archaïque et moderne ?

Réponse à une enquête proposée par André Boucourechliev sur la musique sérielle pour la revue *Preuves*, n° XV/177, décembre 1977.

Luigi Rognoni

SOUVENIRS DE BRUNO MADERNA DANS LES ANNÉES 50

Dans ce congrès consacré aux « prophéties de Bruno », tous les aspects de la personnalité musicale et culturelle de Maderna et de son intense activité européenne sont abordés (à juste titre) et illustrés par des « témoins », directs ou indirects, plus jeunes que moi.

Il m'a donc semblé opportun de m'insérer, pour cet « hommage à Maderna », dans la mémoire du temps, en remontant aux années durant lesquelles je fus constamment proche de lui : les années 50.

Je dois cependant préciser que ma première rencontre avec Bruno remonte au mois de septembre 1946, au cours du IX^e Festival international de Musique contemporaine, le premier festival vénitien de l'après-guerre.

Dans l'euphorie de la « découverte » (pour moi déjà un peu amère et suspecte) de Schœnberg et de son école (on y présentait la 2^e *Symphonie de chambre* du maître et la *Symphonie* op. 21 de Webern), un concert entier était consacré à la « jeune école italienne », qui comprenait, en ouverture, la *Serenata per 11 strumenti*, en quatre mouvements, de Maderna, et des compositions de Riccardo Malipiero, Valentino Bucchi, Guido Turchi et Camillo Togni.

Bruno lui-même dirigeait le concert (il était déjà sur la brèche directoriale en Italie et en Allemagne). Dans les notes du programme, auxquelles j'avais également collaboré, nous avions demandé aux cinq jeunes compositeurs de « confesser » ouvertement leur credo par rapport à leur *modus operandi*.

Maderna avait alors vingt-six ans, et il convient de relire une confession qui a des accents prophétiques :

On a parlé et on continue de parler abondamment de recherche (qui plus est « tourmentée »), de personnalité dans la recherche, de sensibilité, de moralité. Il est curieux que, dans une époque de si grands bouleversements sociaux et économiques, dans une époque qu'on pourrait légitimement supposer pleine de vitalité, la pratique de l'art ne soit pas encore parvenue à se libérer des conséquences de l'analytique, mais destructif, dogmatisme de cette école décadente qui suggérait des peintures tonales et des conceptions verticales de la musique. Il existe un besoin de recherche plutôt que de construction, et trop souvent, d'inventaire, de statistiques. On dit que l'activité scientifique est destinée à découvrir par des moyens plus ou moins

rationnels la nature et Dieu et que l'art n'est qu'une intuition lyrique de l'absolu. Je n'ai pas de certitudes scientifiques, mais en ce qui concerne la musique je crois qu'il ne s'agit pas de découvrir mais de créer. Le célèbre « moi je ne cherche pas, je trouve » de Picasso est insuffisant, si on n'attribue pas à ce « je trouve » la signification de « je crée ». Or, il suffit par ailleurs de penser à la soumission volontairement acceptée de l'artiste à des canons esthétiques et formels au cours des périodes les plus fécondes de l'histoire de l'art, pour se rendre compte que, dans la réalisation même de son œuvre, l'artiste, comme le scientifique, suit un processus qu'on pourrait appeler à juste titre rationnellement constructif. Aujourd'hui, alors que nous n'avons plus d'écoles, de convictions ou de poétiques communes et que l'artiste n'a plus de contrôle extérieur sur l'excellence de sa propre œuvre, nous nous soumettons pourtant toujours à une critique subjective, à une idée subjective du « beau ». Mais nous avons vu et nous voyons les effets du goût aussi éclectique que désorienté du public et de l'isolement orgueilleux des musiciens – membra disjecta : une fois perdue l'unité des intentions et des efforts qui animait, de génération en génération, nos aînés pour réaliser un idéal de beauté organisée. Autrefois, par exemple, on avait la plus grande confiance en la valeur de l'exemple, aujourd'hui, chacun préserve jalousement sa propre sensibilité à l'abri des influences.

Nous ne savons plus aimer profondément l'œuvre d'art accomplie, nous ne sommes plus capables de voir derrière elle l'homme qui l'a créée et d'apprendre de lui ; une capacité presque biologique à saisir ce qui est au-dessus du métier ou à la surface se généralise de plus en plus. Le sage Montaigne avouait, en revanche, qu'il se sentait « semblable aux abeilles qui, tout en butinant les fleurs ici et là, produisent ensuite un miel qui n'appartient qu'à elles ». Certes, on ne peut parler d'un retour ab imis comme d'un remède au particularisme excessif de la position individualiste à la mode chez la plupart des musiciens et des musicologues contemporains, mais nous aurons surmonté un obstacle de taille quand nous nous situerons face à la musique avec la même modestie et avec le même désir d'être simples, communs, si possible anonymes, qui faisaient naître des tropes et des antiennes précisément chez ces moines qui avaient le plus grand mépris pour la célébrité et qui écrivaient cette musique exclusivement à la très grande gloire de Dieu.

Maderna fut toute sa vie cohérent avec ces présupposés esthétiques, qui constituaient également l'affirmation éthique de la priorité du sujet sur les matériaux : position qui devait susciter ensuite, chez quelques courants de la néo-avant-garde, une certaine méfiance et même des accusations d'idéologie « romantique »... Mais Bruno tirait instinctivement cette « profession de foi » de l'éthique schœnbergienne et de certains avertissements qui pouvaient être déduits de la phénoménologie de Husserl. Et nous nous en aperçûmes plus tard.

Ces premiers festivals de l'après-guerre étaient loin de susciter l'unanimité dans la critique et le public. Je me souviens qu'un critique, dont je ne citerai pas le nom, après le concert du 17 septembre dirigé par Ettore Gracis, qui comprenait la *Symphonie op. 21*, écrivit des propos venimeux et ignobles à l'égard d'Anton Webern, « bénissant » ces balles qui par erreur avaient mis fin à la vie taciturne et recueillie de l'illustre élève de Schœnberg. Bruno avait à peine commencé les répétitions du concert qu'il devait diriger : durant une pause, furieux, je lui exprimai mon indignation, en lui disant qu'il fallait faire quelque chose. Il me répondit de rester tranquille : *des types comme celui-là (et il me le dit en vénitien) sont des vers qui finissent par pourrir dans la fange même où ils sont nés...*

Je n'eus pas par la suite l'occasion de rencontrer souvent Bruno : il venait rarement à Milan. Notre collaboration commença lorsque je fis la connaissance de Luciano Berio, qui m'avait été adressé par Dallapiccola avec une lettre chaleureuse. C'est à cette époque, au début des années 50, que l'on commença à parler de « musique concrète », de « music for tape recorder » et, enfin, de « musique électronique », dont les recherches et les expériences mûrissaient déjà depuis 1949 à Paris, avec Pierre Schaeffer, et, à Cologne, grâce à Werner Meyer-Eppler, Herbert Eimert et Karlheinz Stockhausen.

Je partageais alors avec Alberto Mantelli la direction de la troisième chaîne de la RAI (créée en 1950), et nous fûmes tous deux immédiatement intéressés par les propositions de Bruno et de Luciano concernant la création à la RAI de Milan d'un studio de musique électronique.

Comment est né le Studio de phonologie musicale ?

Il fallait formuler la proposition avec prudence et, avant tout, montrer aux dirigeants l'utilité « pratique » d'un tel studio pour les transmissions radiophoniques. A cette époque, succédant à Salvino Sernesi, le directeur général de la RAI était Guala, qui semblait vouloir révolutionner les services et les programmes de la RAI. Le maestro Giulio Razzi appuyait notre proposition ; Castelnuovo était hésitant, mais non hostile.

Entre-temps, nous avons obtenu que, au début de l'année 1954, Berio et Maderna effectuent des recherches expérimentales grâce à l'utilisation de l'équipement normal des studios du Corso Sempione. Bruno avait rapporté de Cologne certains « effets » de sons sinusoïdaux et il réalisa, grâce à eux, son premier travail électronique d'une durée de trois minutes.

Je m'armai de courage et en parlai à Guala. Celui-ci m'invita à lui soumettre un projet, qui fut immédiatement élaboré par Mantelli et moi, avec la précieuse collaboration technique d'Alfredo Lietti, physicien acoustique dont l'expérience et les capacités étaient considérables. Et ce fut lui qui, ensuite, réalisa entièrement le premier studio et qui le renouvra avec des équipements plus fonctionnels en 1968. Le projet fut soumis en novembre 1954 comme « Projet pour la constitution d'un Centre expérimental de recherches radiophoniques ».

Le 13 novembre 1954, Bruno m'écrivit de Vérone :

Je reviendrai de nouveau à Milan mercredi prochain, je te retéléphonerai et j'essaierai de te persuader de m'offrir un café. Je voudrais te parler. Et surtout je veux te dire combien je suis enthousiaste au sujet du nouveau chemin que nous pouvons entreprendre ensemble, si la possibilité nous en est donnée. Je pense, mais nous en parlerons mieux de vive voix, que nous autres, Italiens, nous pourrions réellement parvenir à une synthèse fructueuse des possibilités des musiques concrètes et de l'Elektrische Klangerzeugung.

Je ne me souviens pas si Bruno m'écrivit ces lignes après que je lui eus communiqué que le « projet » avait été soumis. Il est certain, cependant, que les idées claires qu'il m'avait exposées au cours des longs entretiens « fructueux » avec Luciano ont joué un rôle fondamental dans la réalisation du studio.

Il y eut, pourtant, une période d'interruption due à des difficultés techniques et d'équilibre budgétaire mais, surtout, à l'opposition plus ou moins masquée d'éléments rétrogrades (internes et externes à la RAI) qui avaient intérêt à faire échouer sa proposition. J'en informai Luciano et je reçus, quelques jours plus tard, une lettre de Bruno en provenance de Stockholm :

Cher Luigi, Berio m'a écrit que les choses, en ce qui concerne notre projet de travailler ensemble pour un éventuel studio électronique, sont encore loin d'une solution définitive. Je le regrette. Mais je pense que tu peux faire beaucoup [...] Nous n'avons besoin que de 4 magnétophones de 4 ou 3 vitesses différentes et d'un générateur que le Studio de Cologne pourrait nous obtenir au maximum pour 5000 DM (7 500 000 livres). Avec ce que nous pourrions en faire, on peut vraiment considérer que ce n'est rien. Cher Luigi, quelle tristesse de penser à toutes les belles choses que nous pourrions faire dans notre pays. Et, à cause du manque de compréhension de ceux qui devraient nous aider, il faut que nous arrivions toujours les derniers. Je pense que tu dois justement mener cette bataille. Je suis disposé à faire tout ce qui sera dans mes moyens et tout ce que tu voudras que je fasse.

Puis, après avoir parlé des concerts qu'il dirigeait à Hambourg, à Stockholm et à Copenhague, il concluait :

J'ai du succès. Mais on ne m'invite chez nous que pour des enregistrements sur la troisième chaîne. Comme d'habitude, la musique qui devrait être vécue plus que sentie est le privilège d'une minorité. Je pense vraiment que tu devrais créer un centre actif de jeunes « forts » qui secoue un peu le conservatisme de notre « noble » pays.

Enfin, le Studio de phonologie musicale naquit sous cette appellation en juin 1955 et eut, quelques mois plus tard, Marino Zuccheri pour technicien; il devint, à partir de ce moment-là, le précieux, fidèle et irremplaçable collaborateur de Berio, de Maderna et de tous les « invités » qui vinrent travailler dans notre studio.

Mais mon but n'est pas de vous parler de l'activité du studio au cours des années 50 et ultérieurement... Je me contenterai de rappeler que, au cours de ces premières années, on travaillait de façon artisanale (le studio n'était pas encore doté de cette « table de mixage » conçue par Lietti et réalisée en 1968). Je suivais constamment la « production » : il me reste encore beaucoup de notes techniques sur les travaux de Bruno et de Luciano. Souvent, nous travaillions même la nuit; c'est ainsi qu'est né *Notturmo* de Bruno, c'est ainsi que sont nées beaucoup d'autres compositions électroniques.

Je me souviens comment est né *Le Rire*, en 1962, la dernière composition de Bruno de cette période. Il avait enregistré la voix de Marino Zuccheri et il l'avait travaillée avec des sons sinusoïdaux, des filtres et des superpositions. Quand je l'entendis, je lui dis que cela me semblait une démonstration de la définition que Bergson avait donnée du rire : « *Quelque chose de mécanique plaqué sur du vivant.* » « *Eh bien, me dit-il, nous l'intitulerons Le Rire.* »

Durant cette même année 1955, je fus invité, grâce aux suggestions de Bruno, à Darmstadt, pour participer aux *Musikalische Diskussionen*. Cette année-là fut également présenté, au même endroit, le *Quartetto in due tempi*, la première composition entièrement dodécaphonique de Bruno. Il y avait également Adorno, qui donnait quelques cours sur le « jeune Schönberg ».

Un jour, de jeunes musiciens vinrent chez moi, irrités et mêmes furieux, ils me montrèrent un numéro de « *Der Monat* » (du mois de mai 1955) avec un essai d'Adorno intitulé *Des Altern der neuen Musik*, et ils me demandèrent de prendre position et de lui répondre.

Je ne l'avais pas encore lu et je leur demandai de me le laisser. J'en parlai à Bruno et nous en discutâmes; il se contenta de conclure : « *Pourquoi s'énervent-ils autant? Cela veut dire qu'ils se sentent concernés.* » Je pensai à ces anciennes « confessions » de Bruno de 1946, et je répondis en ce sens à ceux qui m'avaient interpellé. En 1956, je retournai à Darmstadt pour y donner quelques conférences sur le « Problème de la technique dans la musique électronique » (*Die Frage der Technik in der elektronischen Musik*) tout en participant à différents séminaires que Bruno ne manquait jamais. Je voudrais plutôt rappeler que ce fut également Bruno qui ouvrit en Italie le débat sur les thèmes discutés à Darmstadt : invité par Ghedini, il donna, en 1956-57, un cours de technique dodécaphonique au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan.

Je dépasserais largement le cadre de cette communication si je m'étendais sur les innombrables réflexions et remarques qu'évoquent en moi le souvenir de Bruno ainsi que les années 50.

Mais je souhaiterais au moins rappeler l'exceptionnelle réalisation radiophonique de *Lulu*, dirigée par Bruno Maderna le 13 décembre 1959, avec Ilona Steingruber, pour la 3^e chaîne, que je sollicitais depuis plus de deux ans. Il souhaita mon active collaboration et me proposa d'assumer la réalisation radiophonique en travaillant à rendre compréhensibles à l'auditeur les « contenus » de l'œuvre (qui était chantée en allemand). Je réussis à insérer la voix d'un lecteur, qui participait au déroulement du drame, en fixant avec Bruno des moments de pause qui ne nuisaient ni au sens ni à l'intégrité du discours musical. Il voulut, en outre (mais ici nous sommes déjà en 1964), que je l'assiste pour la première édition philologique, les épreuves originales et les indications scéniques de Schönberg pour *La Main heureuse*, qu'il orchestra et dirigea de façon inoubliable au cours du Festival musical du Mai musical florentin consacré à l'expressionnisme.

En conclusion, je voudrais juste vous rappeler ce que j'avais écrit pour présenter des musiques électroniques de Bruno dans une des nombreuses conférences avec audition que j'avais données en Italie et à l'étranger sur les activités de notre studio; dans les années 50, ma collaboration avec Bruno était surtout axée sur cette pratique compositionnelle nouvelle et problématique de la musique contemporaine.

« L'expérience de Bruno Maderna dans le domaine de la musique électronique tend depuis les premières compositions (en 1954) à établir un rapport concret entre un fait sonore et une impulsion intérieure immédiate. Cela signifie que Maderna ne renonce jamais à l'expérience psychologique en faveur de la matière sonore et qu'il ne croit pas qu'il soit possible d'engendrer une idée à partir de la seule matière. Dans *Notturmo* (1955), Maderna réussit précisément à soumettre le champ sonore qu'offre la gamme infinie des sons sinusoïdaux à une intense émotion lyrique, sans craindre l'évocation ou même la description de l'expérience subjective.

» On pourrait dire que Maderna réalise instinctivement un processus sonore qui semble trouver une analogie avec le concept de *réduction phénoménologique* dont parle Edmund Husserl à propos des idées. Comme musicien, Maderna reste, dans le domaine électronique, essentiellement attaché à la cohérence de la synthèse expressive qui résulte de la technique dodécaphonique et des *réductions* sérielles conséquentes poussées à l'extrême limite des moyens traditionnels par Webern, lequel cherchait le son dans sa pure essence *linguistique*. La technique sérielle même est, en revanche, pour l'expérience électronique de Maderna le point de départ vers cette *réduction* du fait sonore, avec lequel le musicien pose sa propre conscience subjective, au-delà des idées préconçues, dans une relation expressive avec les essences originaires du phénomène sonore. »

J'ai rencontré Bruno pour la dernière fois quelques mois avant qu'il ne nous quitte pour toujours : nous étions tous les deux très déprimés, mais de ses yeux émanait une force indomptable. Nous avons longuement parlé d'hier et d'aujourd'hui. Quand nous nous sommes quittés, en nous embrassant, il m'a dit : « *Courage, Luigi, il faut continuer...* » Nous avons tous les deux les larmes aux yeux.

Communication dans le séminaire présidé par Mario Baroni, en mai 1983 : « De la Nouvelle Musique à la musique nouvelle. »

(Traduit de l'italien par Marilène Raiola.)



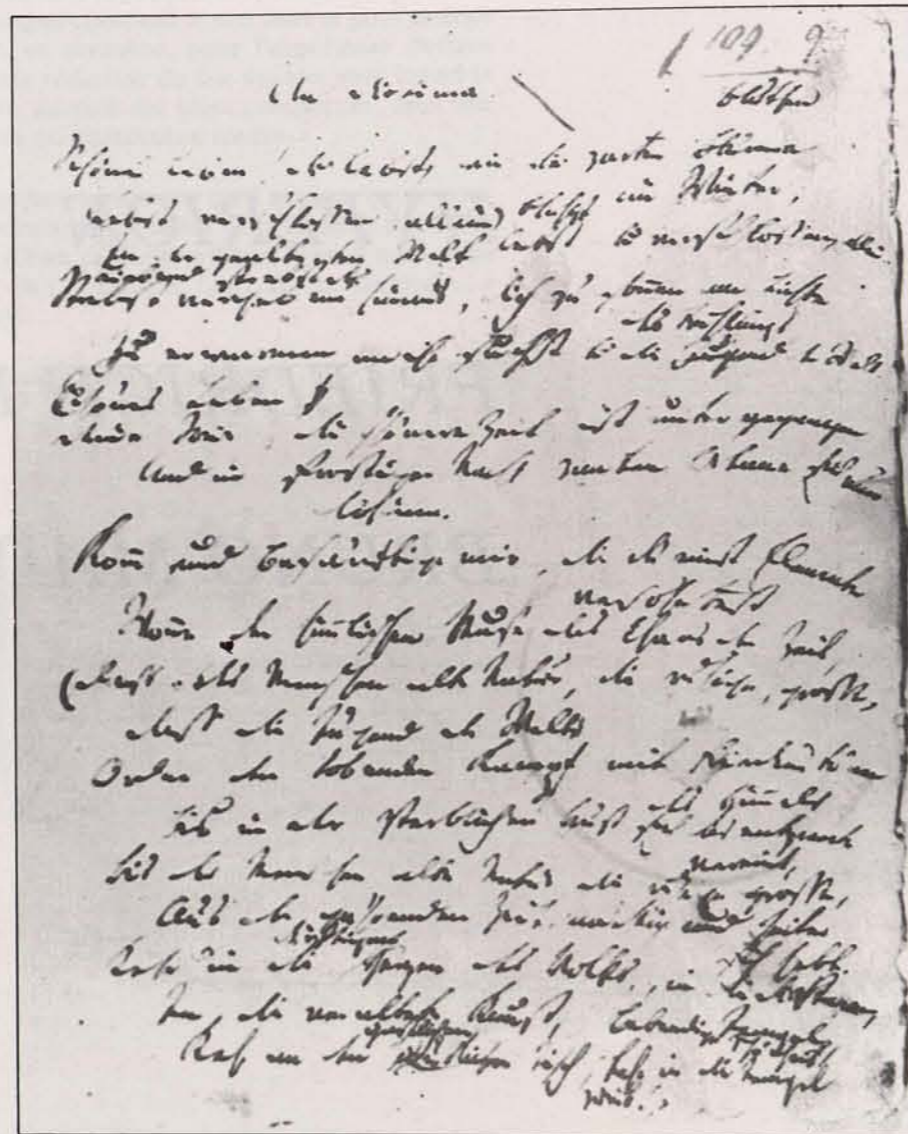
Christina et Bruno Maderna,
dans les années cinquante,
à Darmstadt (Photo DR)

HYPERION, LE FEU HÖLDERLIN

HYPERION

FRIEDRICH HÖLDERLIN

BRUNO MADERNA



Manuscrit de Friedrich Hölderlin
An Diotima, Schönes Leben...
(Déposé à la Württ.
Landesbibliothek)

Jean-Pierre Lefèvre

HYPERION, LE FEU HÖLDERLIN

Si l'on trouve un jour au cœur du soleil un gaz inouï qui transperce la table des éléments, je supplie ces Messieurs de la Commission internationale des conventions physiques de l'appeler *Hyperion*.

Hyperion serait une flamme qui se nourrit de flamme, une matérialisation de la pureté idéale : comme une création par la parole, un roman, le roman de Hölderlin, l'éther de sa poésie.

Il serait grand temps qu'un gaz nouveau qui, par exemple, ne servirait qu'à la vie, porte le nom du premier et dernier roman d'un jeune poète, d'un homme qui, à moins de vingt-cinq ans, avait déjà en esprit parcouru un cycle de sa propre éternité, fait le voyage d'une vie, d'un exil, découvert l'envers de lui-même, et la loi de cet inversement, et voulait renaître pour de nouveaux voyages, d'autres exils, d'autres morts de lui-même...

Lisant sur un ouvrage de philologie les six périodes de travail qui ont abouti, en 1798, au roman que nous connaissons, j'y superpose, malgré moi, des éruptions solaires comme celle du 21 août 1973, photographiée par la station Skylab : une mèche soudain, photonique, magnétique, ionique – que de grec – s'échappe comme un geste de feu désinvolte et s'en va lécher des hauteurs considérables. L'énergie pure inscrit au tableau noir du ciel infini un graphe de feu. Dans le coronoscope de la fin du XVIII^e siècle, six rafales d'hélium infiniment minuscules, on s'en doute, proches de rien sur le diagramme Hertzprung-Russel, et pourtant, la matrice de toute une vie : éruption de Tübingen (1792-1793), de Waltershausen (1794), version métrique (fin 1794-début 1795), jeunesse d'*Hyperion* (1795), avant-dernière version (1795), version finale (1796-1798), qui se termine par : « davantage, la prochaine fois ».

De cette vie, quasi achevée déjà en ces six brèves périodes, un rayonnement fossile nous traverse encore pour des siècles, à travers le filigrane des accrétions du dernier état : *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Tübingen Cotta, 1797-1799).

Il s'agit d'un roman par lettre, de 160 pages environ, censé se dérouler en 1770, quelque part entre l'Allemagne, la Grèce et l'Asie Mineure. Les bibliothécaires le classent dans la rubrique : roman philosophique...

Le héros s'appelle *Hyperion*, celui qui va au-dessus, du nom de ce titan dont on ne sait – quelle importance – s'il est le fils de Gaïa et d'Ouranos, incestueux époux de sa propre sœur Théia, qu'il aurait engrossée d'*Helios* (le Soleil), d'*Eops* (l'Aurore) et de

Séléné (la Lune), où tout simplement le Soleil lui-même, comme son nom l'indique, un archétype de la lumière, prêt déjà à brandir la lyre, emporter Délos, inciter au délire les voyants

Hyperion – nous sommes en 1770, année de naissance, ou presque, de Hölderlin, Napoléon, Beethoven – est un jeune Grec qui vient de séjourner quelque temps en Allemagne et rentre chez lui, d'où il écrit à son ami, un Allemand curieusement nommé Bellarmin. Il lui raconte son enfance, sa jeunesse. La nature où il a grandi (l'idyllique île de Tina), son bon maître Adamas, qui lui a enseigné les sciences de la nature, la mythologie, la philosophie et a su le gagner aux vertus de l'antique peuple grec, Smyrne où il est venu pour obéir à son père, soucieux qu'il apprit les arts maritimes et guerriers, ainsi que les mœurs et Constitutions des peuples cultivés, où il a fait la connaissance décisive d'un homme nommé Alabanda, agitateur mystérieux, lui-même fortement agité et tumultueux, qui lui confie ses plans de lutte pour la libération de la Grèce du joug turc, sa déception quand il découvre qu'Alabanda, pour parvenir à des fins politiques si nobles, recourt à des procédés répréhensibles et s'entoure de personnes qu'il n'aime pas, la rupture, la souffrance de la rupture, le passage d'Asie Mineure en Grèce proprement dite, dans l'île de Kalaurée, chez son ami Notara, où il rencontre Diotima, qui incarne pour lui toutes les qualités de la Grèce antique, sagesse, beauté, qui l'initie à sa véritable et noble mission : être l'éducateur de son peuple.

C'est alors qu'il reçoit une lettre d'Alabanda, lui annonçant que, après la déclaration de guerre des Russes aux Turcs, l'heure de la libération de la Grèce a sonné. Avec l'accord de Diotima, Hyperion rejoint son ancien ami, qui s'est entre-temps séparé de ses premiers comparses. Ils fondent une armée de libération formée de montagnards hellènes qu'ils instruisent au maniement des armes et des idées politiques de la cité antique. Lors de la prise de Misistra (Sparte), l'armée de libération se comporte en gang de pillards qui bientôt se débande. Hyperion, blessé, s'engage dans la flotte russe. Las, les Russes sont battus, Hyperion, gravement blessé à la bataille de Tschesme (5 juillet 1770), ne doit la vie qu'à un hasard heureux. Alabanda prend la fuite en Asie Mineure. Hyperion se remet lentement de ses blessures et forme le projet de se retirer dans les Alpes ou les Pyrénées en compagnie de Diotima, tandis qu'Alabanda rejoint son mouvement secret. Mais dans le même temps, Diotima se meurt, rongée par un mal insidieux. Dans ses dernières lettres, elle tâche de consoler Hyperion et lui désigne le seul royaume vraiment libre et inaccessible à la mort : celui de l'esprit.

Hyperion quitte alors la Grèce et vient en Allemagne (celle de l'enfance de Hölderlin) où il est fortement déçu par la superficialité, la gravité stérile, l'esprit de querelle obtus et froid, la barbarie invétérée des Allemands. Seule l'amitié de Bellarmin et la merveilleuse nature du printemps allemand l'inspirent de nouveau à l'unisson du souvenir de Diotima. Hyperion revient en Grèce, où il vit dès lors retiré, en harmonie avec la nature et dans le souvenir de Diotima. Le seul espoir qui subsiste s'est construit autour de la leçon de tous ces voyages : les dissonances du monde sont comme les querelles des amants, grosses de la paix et de la réunion de ce qui a été séparé.

Aucun cinéaste n'aurait pris ce roman. Déjà, on pouvait trouver que six ans pour écrire ces 160 pages, c'était bien long. Et que l'histoire racontée, en tant qu'histoire, n'est pas grand-chose. Elle manque furieusement de détails. Et il faut prendre sur soi pour extraire du texte un tissu narratif cohérent, en faire un synopsis présentable. Ni fait, ni à faire.

Pourtant, il y a plus vide encore pour nos critères, plus fascinant, plus solaire : le *Fragment d'Hyperion*. Ou, si l'on veut, les 29 pages que Schiller a bien voulu imprimer dans sa revue « Thalia », en novembre 1794.

Un jour, pendant son séjour à Waltershausen, chez Charlotte von Kalb, dont il tâchait d'éduquer le fils, Hölderlin a trouvé l'énergie intérieure, et sans doute l'occasion externe, de mettre enfin à exécution le projet qu'il avait conçu dès 1792. La baronne von Kalb avait de très bonnes relations avec Schiller, à Iéna. Elle ménagea la rencontre. Pendant l'été 1794, Hölderlin travailla d'arrache-pied. En septembre, les cinq premières lettres du manuscrit étaient envoyées à la composition. En novembre, le *fragment d'Hyperion* paraissait.

Ce fragment avait consommé tous les états antérieurs. Mais il ne s'agissait pas non plus des cinq premières lettres de la future version publiée. C'était une éphéméride intermédiaire, l'une des plus belles éruptions enregistrées du feu du ciel Hölderlin.

Les lettres de l'époque nous renseignent bien sur le projet intellectuel de l'œuvre : Hölderlin veut décrire dans son roman le passage de la jeunesse à la maturité de l'homme, de l'affect à la raison, du royaume de l'imaginaire à celui de la vérité et de la liberté. La base philosophique est clairement identifiée par tous : *Critique du jugement* de Kant, *Phèdre* de Platon, l'essai de Schiller : *Sur la dignité et la grâce*.

Mais la suite est étonnamment absente de cette phase. Certes, le destinataire des lettres, le Kallas du premier manuscrit de Tübingen, est déjà devenu Bellarmin. Smyrne est déjà sous nos yeux. Adamas est déjà le bon maître, etc. Mais, pour l'essentiel, l'histoire historique, l'aventure romanesque de la rencontre avec Alabanda, la participation à la guerre, la situation historique déterminée etc. n'existent pas encore. Rien n'en est un seul instant suggéré. Ce fragment est une sorte de nouvelle moderne, dont la substance est constituée par la rencontre avec une femme, nommée Melite, qu'Hyperion effleure à peine physiquement, aime en son cœur, écoute douloureusement, recherche, fuit, et qui disparaît. Cette femme est sans doute plus proche de Charlotte von Kalb que de Suzette Gontard, et pourtant, elle a déjà quelque chose de Diotima. Quant au récit, il est au sens propre déroutant : les repères géographiques sont d'une discrétion qui confine à l'irréalité. C'est à peine si l'on peut mesurer que le temps d'Homère, ou de Périclès, est loin. On se croirait dans la Grèce classique. Le seul véritable univers décrit en continuité de façon concrète est l'univers intérieur du narrateur, tourmenté par cette rencontre. Et pourtant, cette Grèce de trois fois rien, cette alternance de maintenant et de jadis, d'ici et de là-bas, toujours en fugue, baigne dans une lumière dont on ne repère jamais le principe, immédiate, omniprésente, dont la vérité a fasciné tous les lecteurs familiers du Sud, comme si la poésie des anciens et l'économie de la puissance imaginaire de Hölderlin avaient produit ce maximum de vérité dans la concentration d'une écriture urgente, brûlante. Il n'y a pas ici une atmosphère, vaguement infusée de psychologie. Il y a mille fois – comme de la Terre au Soleil – plus fort : un élément.

Ce miracle a quelque chose de l'extraordinaire description des Vosges, un 20 janvier, par un autre génie de l'élément : Büchner. Et l'Hyperion de Hölderlin a parfois des cris et des gestes impulsifs qui seront ceux de son Lenz.

Est-ce à dire que Hölderlin n'avait pas encore lu sa « documentation » : *Le Voyage du jeune Anarchisis en Grèce* de l'abbé Barthélémy, les *Voyages en Grèce et en Asie Mineure* de Richard Chandler, ou la traduction par Reichard du *Voyage pittoresque de la Grèce* du comte de Choiseul-Gouffier? Pas encore lu x et y, pas encore rencontré Alabanda-Sinclair, pas encore rencontré Suzette-Diotima, pas encore suivi les cours de Fichte, pas encore quoi? Pas encore vécu. Pas encore vécu les guerres de coalition. Bien sûr! ou si vous voulez : que non, pardi! Mais peu importe...

C'est qu'*Hyperion* n'est pas un roman, mais l'éther même dans lequel vit, se développe, progresse Hölderlin, la substance spirituelle et poétique issue des années de jeunesse, le produit des lectures, des rêveries, des longues promenades, des bouts d'écriture, des douloureux exercices et des regards vers le Sud, par-delà les brumes, depuis les hauteurs du Stift, la matière issue du long dialogue avec le Soleil.

C'est pourquoi on ne peut pas dire qu'il ait jamais été fini. Une fois achevé, il était déjà temps, urgent, de recommencer, de passer à Empédocle, puis d'Empédocle aux terres mêmes du Sud brûlé, en France, et de celles-ci au feu de Sophocle. Dans les années de la tour, Hölderlin, qui lisait et relisait à voix haute son *Hyperion*, comme s'il s'en était nourri littéralement, songea à des remaniements, écrivit l'inouï chant orphique que lui adressait Diotima par-delà la mort : on peut dire que c'est sans doute son dernier poème continu et cohérent et donc inachevé. Tout était dans ce feu *Hyperion* : l'amour, la fraternité, la souffrance, l'Histoire, la beauté, la Grèce, l'Allemagne, la nature. Si peu de chose en fait, au souffle chaud de l'astre, et pourtant : Tout.

Mario Baroni

UNE CONSTELLATION D'ŒUVRES

Le nom d'*Hyperion* ne correspond à aucune œuvre précise dans le catalogue de Maderna, mais plutôt à une constellation d'œuvres de nature différente qu'il a composées entre 1960 et 1969. Toutes sont inspirées par le roman épistolaire de Hölderlin, mais dotées de caractéristiques diverses. Maderna a donné à certaines le nom du protagoniste du roman et à d'autres des titres différents, mais sous tous ces titres se cachent de multiples références à la matrice holderlinienne. Le nom même d'*Hyperion* ne recouvre pas toujours la même réalité. S'il fait parfois référence au protagoniste du roman, il correspond dans d'autres cas à quelque chose de plus indéfini et de plus vaste. *Hyperion* devient peu à peu pour Maderna une sorte de lieu de l'esprit, une situation idéale et mythique, ou peut-être une obsession de son imaginaire.

La première occasion de référence explicite au personnage remonte à l'automne 1964 lorsque fut montée, pour le XXVII^e Festival de Musique contemporaine de la Biennale de Venise, une « œuvre lyrique en forme de spectacle » qui s'intitulait précisément *Hyperion*. Le spectacle théâtral conçu par Maderna, en collaboration avec le metteur en scène Virginio Puecher, était fondé sur la lutte du Poète (protagoniste de l'aventure symbolique) contre les images destructrices qui menaçaient continuellement son existence et son identité : une prison technologique, une « machine putain » pleine de séductions frivoles, un groupe d'êtres sinistres et impersonnels. La lutte se traduisait en termes visuels, mais aussi en termes musicaux : le poète (Severino Gazzelloni et sa flûte) chantait sa nostalgie de la pureté antique, des mélodies brillantes, d'inaccessibles douceurs. Les réponses qui lui parvenaient (de l'orchestre ou d'une bande magnétique) n'étaient que rarement à même de le consoler : le plus souvent, elles coupaient comme des lames, ou dialoguaient de façon grotesque, ou encore répondaient avec une violence aveugle.

La typique situation de « perte d'harmonie » que Hölderlin avait subie de si cruelle façon pendant sa vie et qu'il avait précocement désignée – dès la fin du XVIII^e siècle – comme péché originel des sociétés industrielles, n'avait pas perdu sa raison d'être au cours de quelque deux siècles d'Histoire et se représentait à l'esprit de Maderna avec la même violence intacte. Quatre ans plus tard, en 1968, au Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, le musicien reprend à nouveau le même thème, toujours en version théâtrale, avec *Hyperion en het Geweld*, consacré cette fois à la guerre du Vietnam. La même année, il proposait à Bologne *Hyperion/Orfeo dolente*, où la thématique narrative d'*Hyperion* se fondait avec la représentation d'une autre « perte » vitale : celle d'Euridice par Orphée. Dans ce dernier cas, la musique de Maderna alternait avec celle publiée en 1616 à Venise par Domenico Belli, à l'occasion d'une des premières expériences de théâtre musical.

C'est là tout ce que nous pouvons dire du contenu idéologique de l'œuvre dans ses versions théâtrales. Mais *Hyperion* n'est pas uniquement du théâtre; c'est aussi, et peut-être surtout, un grand « réservoir » de thèmes. Lorsqu'il prépara la première version théâtrale de 1964, Maderna n'a composé aucune œuvre nouvelle; il s'est contenté, à cette occasion, d'utiliser des thèmes précédemment écrits pour des salles de concert : en particulier, deux pièces de musique électronique datant de 1960 et 1962 (*Invenzione su una voce* et *Le Rire*), et aussi deux grandes partitions pour orchestre qu'il venait de composer et qui s'intitulaient respectivement *Dimensione III* et *Aria*, cette dernière pour soprano soliste, sur des textes de Hölderlin. Ces œuvres pouvaient avoir une vie autonome par rapport aux événements scéniques et furent d'ailleurs jouées plusieurs fois à l'occasion de concerts dirigés par Maderna lui-même. Il y ajouta un peu plus tard, en 1966, une autre création symphonique d'ample dimension, idéalement dédiée à la protagoniste féminine du roman de Hölderlin : *Stele per Diotima*. Au cours de ces mêmes années, Maderna essaya à plusieurs reprises de combiner entre elles les différentes pièces instrumentales qui se regroupaient désormais autour du thème d'*Hyperion*, et proposa plusieurs versions d'une sorte de *Suite* symphonique, qui pouvaient prendre des configurations différentes et même, dans certains cas, être partiellement laissées au libre choix des exécutants. Mais la version symphonique à laquelle il travaille avec le plus d'acharnement et le maximum de soins naquit à Berlin, en 1969, et fut intitulée *Suite aus der Oper « Hyperion »*. Dans les versions berlinoises, il n'a pas seulement utilisé la musique composée dans le passé et des pièces extraites de la version théâtrale de Bruxelles (comme *Psalm*, pour chœur, sur des textes de Auden et de Lorca), mais composa également de nouveaux thèmes musicaux : un *Schicksalslied* (toujours inspiré par l'œuvre de Hölderlin), pour chœur lui aussi; un morceau symphonique qu'il appela *Entropia III*, et plusieurs solos pour hautbois et musette. Il choisit encore d'autres pages du roman de Hölderlin qu'il confia à un récitant et, enfin, établit un rigoureux schéma graphique de l'œuvre, qui correspond exactement à la version qui fut présentée à cette occasion et dont nous reste le témoignage enregistré.

La clarté de son projet transparaît aisément dans l'extrême précision de ce montage : même si ce n'est pas une œuvre pour le théâtre, la suite berlinoise est sans aucun doute pleine de connotations dramaturgiques évidentes. Plus qu'une suite, elle évoque un oratorio, par le soin apporté dans les références aux personnages, aux « voix » d'une scène idéale et imaginaire. Cependant, même cette suite berlinoise ne saurait être considérée comme la version définitive d'une œuvre qui pourrait être transmise sans aucune modification aux générations à venir : un an plus tard, Maderna la reprendra, en modifiera certains passages et la présentera à Vienne. Il composera enfin, pour une ultérieure version allemande, une nouvelle pièce qu'il intitulera *Gesti*.

Une histoire aussi riche et changeante impose d'énormes responsabilités aux interprètes. L'exécution actuelle implique – à la demande explicite de l'auteur – une « *recomposition* » de l'œuvre : *Hyperion* n'est pas un texte défini, mais un ensemble de matériaux auxquels il faut donner forme. La poétique de l'œuvre « ouverte », à laquelle Maderna avait adhéré dans les années précédentes, est toujours valable pour lui en 1969, et elle n'impose pas seulement des interventions interprétatives et exécutives, mais aussi un véritable acte de création : la « forme » de l'œuvre n'existe pas, elle doit être chaque fois réinventée et repropagée. Mais que signifie « donner forme » ? Dans le cas d'*Hyperion*, les problèmes sont immenses : il faut, d'une part, entrer dans le corps vivant des contenus idéologiques d'un texte d'une finesse et d'une complexité extraordinaires et, d'autre part, assurer à l'exécution une dramaturgie interne qui respecte les différences d'expressivité des fragments qui composent l'œuvre. Il faut enfin assurer à l'exécution une trame de

contrastes et de tensions qui la lie en un parcours unitaire et évite de la fragmenter en épisodes incohérents. Tout cela impose, outre une étude attentive des matériaux disponibles, une connaissance approfondie de la pensée et de la sensibilité de l'auteur. Ici, l'interprète se superpose, en un certain sens, au compositeur, il entre, si l'on peut dire, dans sa peau, et prend sa part de responsabilités créatrices. Ici, la pure et simple philologie ne suffit plus; il faut quelque chose de beaucoup plus contraignant, qui doit venir de la conscience philologique, qui doit se l'approprier, mais aussi, la transcender; quelque chose qui doit partir des limites imposées par l'Histoire, tout en sachant se mouvoir avec aisance à l'intérieur de ces mêmes limites.

C'est parce qu'elle est, en quelque sorte, chaque fois une création qu'une présentation d'*Hyperion* est toujours un événement d'importance. Maderna a conçu cette œuvre dans les années 60, mais sa charge vitale est encore active : comme le Phénix mythique des poètes de l'Antiquité, elle est destinée à mourir et à renaître sans cesse.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

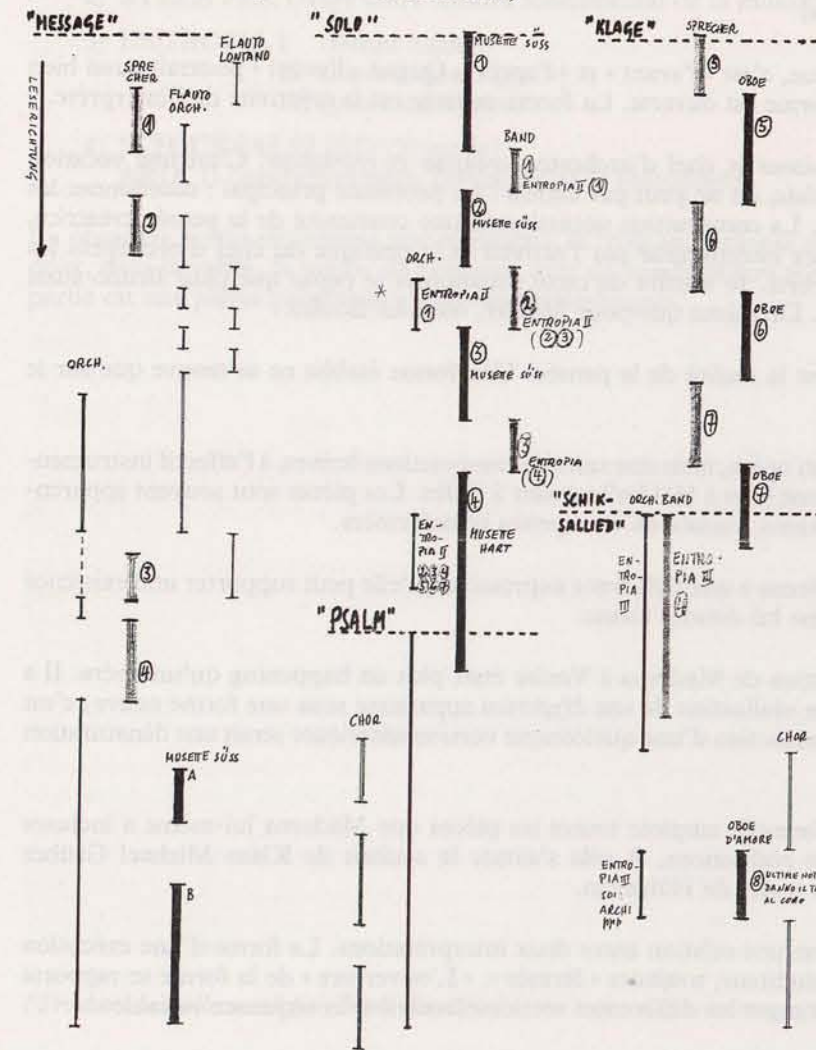


Schéma de Bruno Maderna, pour *Hyperion Suite*, Berlin 1969 (Editions Suvini Zerboni, Milan)

PENSER A BRUNO MADERNA

Bruno est mort trop tôt. Ce n'est que par ses partitions que j'ai pu faire sa connaissance. Une écriture magnifique, des notes rondes, chaleureuses.

Bruno est mort trop tôt, sa vie demeura une forme ouverte, comme ses œuvres. La forme ouverte était son style de vie, mais aussi un signe des temps dans l'art de l'époque : mobiles, happenings.

La forme, en musique, c'est « l'avant » et « l'après ». Quand « l'avant » pourrait aussi bien être « l'après » : la forme est ouverte. La forme ouverte est la créativité de l'interprète.

Bruno était compositeur et chef d'orchestre, *créateur et créateur*. C'est une vocation d'être les deux à la fois, on ne peut pas choisir ! Le problème principal : coordonner les deux dans le temps. La composition nécessiterait une continuité de la pensée créatrice, mais elle est toujours interrompue par l'activité et la pratique du chef d'orchestre. La continuité reste ouverte. Je souffre de cette situation et je pense que pour Bruno aussi c'était un problème. De même que pour Mahler, ou pour Boulez.

La forme ouverte est la réalité de la pensée. Une forme établie ne se trouve que sur le papier.

Hyperion n'est pas un opéra, mais une suite de compositions brèves, à l'effectif instrumental semblable, qui sont liées à Hölderlin quant à l'idée. Les pièces sont souvent apparentées entre elles, versions, variations ou reprises transformées.

La musique de Maderna a une telle force expressive qu'elle peut supporter une existence scénique, voire même lui donner forme.

La première réalisation de Maderna à Venise était plus un happening qu'un opéra. Il a souhaité que chaque réalisation de son *Hyperion* apparaisse sous une forme neuve ; c'est pourquoi une reconstruction d'une quelconque version antérieure serait une dénaturation de son idée.

Ma configuration formelle emploie toutes les pièces que Maderna lui-même a incluses dans ses différentes réalisations. A cela s'ajoute le souhait de Klaus Michael Grüber d'intégrer quelques textes de Hölderlin.

La forme ouverte est une relation entre deux interprétations. La forme d'une exécution donnée est, pour l'auditeur, toujours « fermée ». « L'ouverture » de la forme se rapporte à la possibilité d'arranger les différentes sections formelles en séquence variable.

Ma conception donne un partage équilibré et harmonieux des fonctions des éléments dramaturgiques dominants, comme, par exemple : déterminer quand le Poète (le flûtiste) apparaît, comment le parlé et le chanté sont distribués (solo - chœur - invisible - visible), comment les répétitions engendrent une réminiscence déterminée.

On pourrait subdiviser le parcours formel en quatre entités majeures :

- 1) LE RIRE + GESTI + DIMENSIONI III, 1^{er} et 2^e mouvement (polyphonie)
le texte de Hölderlin
DIMENSIONI III, 3^e mouvement (orchestre interrompu par des interjections tranchantes du piccolo)
AMANDA (sérénade, intime, doux)
ARIA I
SCHICKSALS LIED [Chant du destin] (chœur, commentaire)
ARIA II
- 2) STELE PER DIOTIMA (chiffre fondamental de la musique : 11)
- 3) ENTROPIA I (temps haché)
II (nostalgique, « grec »)
III (point culminant)
- 4) SCHICKSALS LIED (2^e partie)
ARIA II (instrumentation différente de la précédente)

La première partie est comme une montagne, la troisième comme une colline, entre les deux, dans la vallée, la tombe de Diotima, avec de lourds piliers sonores. La quatrième partie est une plaine paisible aux souvenirs nostalgiques.

(Traduit de l'allemand par Peter Szendy.)

HYPERION

An Bellarmin

Geduldig nahm ich nach und nach von Allem Abschied. - O ihr Genossen meiner Zeit!
fragt eure Ärzte nicht und
nicht die Priester, wenn ihr innerlich vergeht!

Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein Verstummen unsers Wesens, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden.
Es gibt ein Verstummen, ein Vergessen alles Daseins, wo uns ist, als hätten wir alles verloren, eine Nacht unsrer Seele, wo kein schimmer eines sterns, wo nicht einmal ein faules Holz uns leuchtet.

Wie ein Strom an dürrer Ufern, wo kein Weidenblatt im Wasser sich spiegelt, lief unverschönert vorüber an mir die Welt.

Es kann nichts wachsen und nichts so tief vergehen, wie der Mensch. Mit der Nacht des Abgrunds vergleicht er oft sein Leiden und mit dem Äther seine Seligkeit, und wie wenig ist dadurch gesagt?
Aber schöner ist nichts, als wenn es so nach langem Tode wieder in ihm dämmert, und der Schmerz, wie ein Bruder, der fernher dämmernden Freude entgegengeht.

Nocht steht sie da vor mir, wie in dem heiligen trunknen Momente, da ich sie fand; ich press es an mein glühendes Herz, das süsse Phantom; ich höre ihre Stimme, ...

HYPERION

A Bellarmin

Patiemment, je prenais peu à peu congé de tout. Compagnons de mon temps! ne questionnez ni le medecin ni le prêtre, si vous dépérissiez au-dedans!

Il est une éclipse de toute existence, un silence de notre être où il nous semble avoir tout trouvé.

Il est une éclipse, un silence de toute existence où il nous semble avoir tout perdu, une nuit de l'âme où nul reflet d'étoile, même pas un bois pourri ne nous éclaire.

Ainsi qu'un fleuve aux rives arides où nulle feuille de saule ne se reflète dans l'eau, le monde passait devant moi sans ornements.

Rien qui puisse grandir, rien qui puisse tomber comme l'homme. Il compare souvent sa douleur à la nuit de l'abîme et son bonheur à l'Ether, et c'est encore dire si peu!
Mais il n'est rien de plus beau que le moment où la vie, après une si longue mort, point à nouveau en lui; où la souffrance, telle une sœur, s'avance à la rencontre de la joie qui s'est rallumée au loin.

Elle est encore devant moi telle que je la trouvai dans cet instant d'ivresse sacrée; contre mon cœur brûlant, j'étreins ce délicieux fantôme; j'entends sa voix,...

BROT UND WEIN

An Heinse

Ringsum ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse
Und, mit Facken geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlfrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, dass
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freude gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl.
Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond,
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

...

LE PAIN ET LE VIN

A Heinse.

La ville autour de nous s'endort. La rue illuminée accueille le silence,
Et le bruit des voitures avec l'éclat des torches s'éloigne et meurt.
Rassasiés des plaisirs du jour, vers le repos s'en vont les hommes,
Et satisfait, songeur, un front penché soupèse
Pertes et gains. Dépouillé de ses fleurs, dépouillé de ses grappes,
Las du labeur de mille mains, désert, le marché dort.
Mais au cœur des jardins s'éveille et tremble une musique lointaine,
Là-bas joue un amant, qui sait? ou peut-être un homme saisi de solitude
Qui se souvient de ses amis perdus, de sa jeunesse, et dans l'arôme
Des parterres fleuris chantent les fraîches fontaines infatigables.
La voix des cloches vibre au calme crépuscule
Et le veilleur, gardien des heures, crie un nombre à pleine voix.
Oh! Voici naître et frémir la brise aux feuilles extrêmes du bocage,
Regarde! et le fantôme de notre univers, la lune,
Mystérieusement paraître; et la fervente, la Nuit vient,
Peuplée d'étoiles, et toute indifférente à notre vie;
La Donneuse d'émerveillements, l'Etrangère parmi les hommes
Aux cimes des monts là-bas s'éploie et brille dans sa mélancolique magnificence.

...

Traduction française in *Hölderlin, Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967.
Hyperion Fragment Thalia, Hyperion, Schicksalslied, traduits par Philippe Jaccottet.
Le Pain et le Vin, traduit par Gustave Roud.

HYPERION

COMMENTAIRES

Dimensioni III
Le Rire
Aria
Stele per Diotima
Amande Serenata VI
Entropia I, II, III, Gesti

Editions Suvini Zerboni, Milan.

Mario Baroni

DIMENSIONI III

pour orchestre, avec une cadence pour flûte soliste

Dans la version qui fut publiée pour la première fois par les éditions Suvini Zerboni en 1965, et qui est l'exacte reproduction du manuscrit, l'œuvre est divisée en trois parties différenciées par des chiffres romains, la deuxième contenant la longue et célèbre *Cadence pour flûte soliste* et la troisième, *Cinq Brèves Interventions en solo de piccolo*. La troisième partie, sans les solos de piccolo, fut aussi utilisée par Maderna indépendamment des autres, sous le titre d'*Entropia I*.

A ces trois parties initiales, la partition en ajoute une quatrième, rédigée en une graphie différente, mais qui n'est distinguée par aucun chiffre et qui doit donc implicitement être considérée comme une suite de la troisième partie. En réalité, ce quatrième épisode a son autonomie propre, non seulement parce qu'il est né après les autres, mais aussi parce que, comme l'épisode précédent, il a été utilisé par Maderna indépendamment des autres et baptisé, dans ce cas, *Entropia II*. La partition s'achève par une courte série de fragments aléatoires contenus dans un encadrement et clos par un final imposé, dont nous ne sommes cependant parvenus à trouver aucun témoignage sonore; il nous est donc actuellement impossible d'indiquer aussi bien le jour et l'époque où ils furent composés que la fonction formelle que l'auteur leur destinait.

Dimensioni III est une œuvre composite, formée de l'agrégation de plusieurs morceaux, nés à des époques différentes, en des occasions différentes, et qui n'ont peut-être jamais été joués dans la succession actuellement indiquée sur la partition. C'est pourquoi, dans la description suivante, nous nous attacherons surtout à retracer la genèse de ce processus d'agrégation, en nous servant des bandes magnétiques qui témoignent de concerts dirigés par Maderna lui-même. Parmi ces bandes, nous avons retenu de préférence celles qui portent le titre *Dimensioni III*. Il faut cependant rappeler que cette œuvre a toujours été employée par Maderna comme composante essentielle des différentes versions d'*Hyperion*, qu'elles soient scéniques ou de concert, et que le processus d'agrégation mentionné ne peut donc pas ne pas tenir compte des circonstances où *Dimensioni III* fut interprété sans l'indication du titre.

Le catalogue Suvini Zerboni donne 1963 comme date de composition. La date est plausible si l'on se réfère à la première exécution de l'œuvre; pourtant, la quantité imposante d'études préparatoires permet d'imaginer une longue période de gestation et autorise aussi à supposer que la genèse de l'œuvre a été, du moins en partie, antidatée. Les archives de la maison d'édition nous permettent de fixer la première au 23 novembre ou au 12 décembre 1963, à la Maison de la Radio, à Paris. Il ne nous a malheureusement pas été possible de vérifier la date ni de consulter un témoignage sonore, car l'ORTF

déclare – et on ne sait quel crédit accorder à ses dires – ne plus être en possession d'aucun enregistrement des œuvres de Maderna.

La première interprétation actuellement accessible est celle qui eut lieu quelques semaines plus tard, à Hanovre, le 25 janvier 1964 à l'occasion du cycle « Tagen der Neuen Musik », avec l'Orchestre de la radio de Hanovre, dirigé par le compositeur (informations contenues dans le dossier du Norddeutscher Rundfunk, qui a conservé la bande). En l'occurrence, l'œuvre ne comportait que les parties I et III de la partition actuelle; la troisième partie était précédée et suivie de deux épisodes, d'environ cinquante secondes chacun, dont on a aujourd'hui perdu toute trace écrite. Dans la troisième partie manquaient les épisodes en solo de piccolo, qui ont sans aucun doute été ajoutés ultérieurement comme en témoigne la graphie de la partition qui nous est parvenue.

Toujours en 1964 (le 23 juillet, à Darmstadt), on présenta une nouvelle version, entièrement transcrite pour orchestre de chambre. Bien que l'œuvre ait été présentée sous le titre de *Dimensioni IV*, il nous faut cependant mentionner que le long solo de flûte de la deuxième section et les cinq solos de piccolo de la troisième ont précisément été composés à l'occasion de ce concert.

Quelques mois plus tard apparaît une autre version du travail, intitulée *Dimensioni III für Sopran, Flöte und Orchester nach Worten von F. Hölderlin (Neufassung)*, qui, si l'on en croit les informations fournies par le Westdeutscher Rundfunk, où se trouve la bande, fut jouée le 16 novembre 1964 par l'Orchestre symphonique de Radio Cologne, dirigé par le compositeur, avec la participation de S. Gazzelloni (flûte) et de Joan Carrol (soprano). On le voit, il s'agit d'une trace manifeste d'une version scénique d'*Hyperion*. On y retrouve les trois parties de *Dimensioni III*, mais dans un ordre différent de celui indiqué sur la partition (la troisième précède les deux autres). Dans la troisième partie figurent cette fois les solos de piccolo, qui étaient déjà apparus dans *Dimensioni IV* et dans l'*Hyperion* vénitien créé en septembre. La composition s'achevait cette fois-là par *Aria*, dans sa première interprétation intégrale, ce qui donne à cette version l'allure d'une sorte d'*Urfassung* de ce qui, dès l'année suivante, prendrait le nom de *Suite Hyperion*.

Le 11 mars 1966, *Dimensioni III* fut présenté dans une version encore renouvelée (Sinfonie Orchester des Bayerischen Rundfunks, dirigé par le compositeur; flûte soliste, Karl Bobizen; informations trouvées sur le programme du concert organisé pour le cycle de Musique vivante de Munich). Les trois « temps » présents dans la partition sont cette fois joués dans l'ordre prévu et, en outre, suivis du quatrième morceau dont nous avons parlé, qui est présent dans la partition et parfois intitulé *Entropia II*, parce que le fragment avait déjà été intégré à une version symphonique du cycle *Hyperion (Hyperion II)*, présentée à Darmstadt le 19 juillet 1965; il s'agit toutefois de la seule version de *Dimensioni III* qui soit relativement fidèle à la partition publiée. La seule divergence d'une certaine importance consiste dans le fait que, cette fois-là, les solos de piccolo prévus dans la troisième partie et déjà composés n'ont pas été joués.

En résumé, les dates certaines de la genèse de la composition nous conduisent à avancer les hypothèses suivantes :
(1962)-1963 : composition de la première et de la troisième partie (présentées à Paris en novembre-décembre 1963);

janvier-juillet 1964 : composition des solos de flûte et de piccolo de la deuxième et de la troisième partie (présentés à Darmstadt, le 23 juillet 1964);
juillet-novembre 1964 : achèvement de la deuxième partie, final orchestral (présenté à Cologne, le 16 novembre 1964);
janvier-juillet 1965 : composition d'*Entropia II* (présenté à Darmstadt, le 19 juillet 1965).

La partition indique « durée aléatoire », sans doute en référence au fait que *Dimensioni III* – comme le suggèrent sa genèse et ses différentes versions – est une œuvre ouverte. La seule constante qui ressorte de la confrontation entre les différentes exécutions dirigées par l'auteur est que la durée globale des trois premières versions est toujours d'environ treize minutes et demie. Que le travail ait cependant été pensé avec une unité interne est confirmé par l'ensemble orchestral choisi, car, avec quelques petites variantes, il est commun à toutes les parties. La seule partie présentant des timbres différents est la deuxième, tant par le solo de flûte que par l'absence d'instruments à vent.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)



Bruno Maderna
(Photo Maria Austria)

Tiziano Popoli

LE RIRE

Bande magnétique

L'identification précise de cette œuvre pose des problèmes difficilement solubles et sur lesquels des doutes subsistent toujours. En effet, on désigne par ce titre, *Le Rire*, une œuvre de musique électronique utilisée à plusieurs reprises par Maderna dans des contextes différents, mais ce même titre sert aussi parfois pour désigner une création dans laquelle interviennent des instruments qui jouent en *live* (instruments qui changent d'une fois à l'autre) et, enfin, une composition dans laquelle les instruments traditionnels (particulièrement les flûtes) et l'électronique sont utilisés dans un montage sur bande magnétique. Il ne s'agit pas de trois compositions différentes. Les liens très étroits qui existent entre ces trois versions prouvent que Maderna a plusieurs fois remanié la même composition, ajoutant ou retranchant des éléments, mais considérant toujours les différentes versions comme les avatars d'une même composition unique.

Il existe, pour certaines de ces versions, des documents écrits et des enregistrements sonores qui permettent de les identifier plus facilement ; pour d'autres, en revanche, nous n'avons qu'un témoignage oral, ce qui ne simplifie évidemment pas un problème déjà très complexe. Voici, en résumé, les principales informations dont nous disposons : selon le témoignage de R. Leydi et de M. Zuccheri, Maderna avait l'intention d'intituler cette œuvre *Ritratto di Marino Zuccheri* (Portrait de Marino Zuccheri) ; cette information est également confirmée par Mila (p. 75 de son catalogue). Luigi Rognoni affirme, quant à lui, avoir proposé le titre, qui devait être définitif, en songeant à l'essai homonyme de Bergson, où le philosophe affirme que le rire naît de la mécanisation des aspects du réel. On peut fort justement considérer le premier titre comme le sous-titre du second : *Le Rire, ritratto di Marino Zuccheri* – c'est ce que dit le rédacteur anonyme des notes qui présentaient l'œuvre lors d'un concert à Venise, le 7 septembre 1966.

Dans le programme concernant la première audition connue de cette composition (Berlin WDR, Akademie der Künste Studio, le 28 septembre 1964), elle est mentionnée sous le titre *Le Rire mit Flöte, Marimba und elektronischen Effekten (Tonband)*. Ainsi formulé, le titre suppose l'existence de deux instruments jouant *live* ; nous ne possédons malheureusement pas de document sonore de cette soirée. Aucun instrumentiste n'est mentionné pour les représentations successives que nous connaissons : lors de la première italienne de l'œuvre (Venise, le 7 septembre 1966) et d'une ultérieure présentation à Rome (le 23 avril 1968), le titre indique : *Le Rire pour bande magnétique*. Il faut tout de même rappeler que, dans le catalogue de *Agos*, *Le Rire* est mentionné comme composition pour flûte et bande magnétique. Deux séries de documents manuscrits appartenant à Maderna et intitulés *Le Rire* confirment cette destination instrumentale de l'œuvre : la première série contient des partitions pour flûte et piccolo, tandis que la seconde contient des partitions pour piccolo et xylophone.

Nous ignorons si ces partitions écrites correspondent à une quelconque ébauche de l'œuvre qui aurait été présentée à Berlin en 1964 (et il nous sera bien difficile de le savoir si nous n'en retrouvons pas l'enregistrement). Nous savons qu'aucune des deux parties instrumentales notées sur ces documents n'a été utilisée pour la bande magnétique électronique du *Rire*. Une utilisation imprévue de ces partitions pour flûte (associées pour l'occasion à certaines des sections électroniques du *Rire*) se retrouve, en revanche, sur quelques-unes des bandes magnétiques préparées pour la version scénique d'*Hyperion* qui fut donnée à Bruxelles, en 1968. L'une de ces bandes surtout (intitulée par Maderna *Introduction*) contient des fragments du *Rire* superposés à une mélodie pour flûte qui correspond à la première série des documents mentionnés. Une superposition analogue (mais de la partition du piccolo) se trouve sur une seconde bande magnétique de Bruxelles, également intitulée *Le Rire*.

Pour ce qui concerne la date de composition du *Rire*, le catalogue RAI mentionne 1962, date confirmée par le fait que la bande magnétique fut utilisée dans la *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband*, jouée à Darmstadt cette même année.

La composition fut réalisée au Studio de phonologie de la RAI de Milan, avec l'assistance du technicien Marino Zuccheri. Les droits d'exécution de la bande magnétique ont été achetés par les éditions Suvini Zerboni. La durée de l'œuvre est de seize minutes.

Ainsi que nous l'avons dit, *Le Rire* fut utilisé par Maderna en plusieurs occasions. Il importe de souligner, avant tout, l'usage constant qui fut fait de certaines sections de la composition dans les différentes versions scéniques d'*Hyperion*. C'est ainsi que Maderna utilisa systématiquement la deuxième section comme commentaire des épisodes scéniques sur la technologie obsessionnelle. Tous ces épisodes étant situés au début du spectacle, la deuxième section du *Rire* fut ultérieurement rebaptisée *Introduction*. C'est le cas pour le spectacle de Venise (1964) et pour les versions successives de Bologne (1968 et 1972). La bande magnétique *Introduction* fut également utilisée à Bruxelles, en 1968 ; mais, à cette occasion, d'autres fragments du *Rire* furent abondamment distribués dans le cours de la soirée.

Le Rire est encore cité par Maderna dans ses œuvres suivantes : dans *Venetian Journal*, il utilise une grande partie de la première section de la composition, tandis que la première section et l'incipit de la seconde se retrouvent dans la réalisation d'un long épisode sur bande magnétique inséré dans *Satyricon*.

Les principaux matériaux sonores utilisés pour *Le Rire* sont : voix, bruits concrets (bruits d'eau, chutes, pas), sons sinusoïdaux, bruit blanc, timbale, flûte et piccolo. Les principales techniques d'élaboration des matériaux semblent être : les micromontages des matériaux, les filtrages des mêmes matériaux et l'élaboration par variation de vitesse, le filtrage du bruit blanc, la sélection d'amplitude.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Francesca Magnani

ARIA

pour flûte, soprano et orchestre

Aria est un des noyaux essentiels à la définition d'*Hyperion*, projet qui occupa l'imaginaire de Maderna pendant les dix dernières années de sa vie, orientant à tel point son énergie créatrice que le sens de son expérience de compositeur pourrait symboliquement se résumer à ce *work in progress* tourmenté. Dans la première version scénique d'*Hyperion* (Venise 1964), *Aria* était confié aux deux personnages, la Femme (un soprano) et le Poète (un flûtiste), et constituait l'épilogue de la « *lyrique en forme de spectacle* », le moment où se réalisait pleinement la signification de l'œuvre : le chant, considéré dans son acception symbolique d'expression de la subjectivité, qui s'autoprésente et met en scène le drame de sa propre impossibilité.

Au regard de cette problématique, la rencontre entre Maderna et Hölderlin apparaît comme le lieu privilégié d'une réflexion sur la valeur d'une subjectivité menacée dans ses modes de relation avec le monde. Il faut ici reconnaître la finesse de la sensibilité culturelle de Maderna, puisqu'elle lui a permis de reconnaître l'individualité d'un auteur dont la pensée fait aujourd'hui l'objet de recherches essentiellement philosophiques (pour rester dans le domaine musical, il suffit de rappeler les suggestions de Hölderlin que nous retrouvons dans les dernières œuvres de Nono, ou le travail choral de Manzoni, toujours sur des textes du poète).

Le texte¹ d'*Aria* est extrait du *Fragment von Hyperion*, publié en 1794 dans la revue de Schiller, *Thalia* (d'où le nom de *Thalia-Fragment* qui lui est généralement attribué). Il est conçu sous forme de lettres, en une prose qui progresse par épisodes successifs, où alternent d'intenses illuminations lyriques et de soudains crescendos dramatiques. Il représente la première des cinq versions (dont quatre utilisées par Maderna) qui donneront naissance – après maintes modifications, parfois substantielles – au roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*.

Mû par une exigence absolue de vérité, le protagoniste de *Thalia-Fragment* ne trouve nulle part de réponse satisfaisante, pas plus dans un idéal de fraternité entre les hommes que dans son amour pour Melita (la Diotima du roman). Cet échec d'une médiation entre le monde et lui est immédiatement expérimenté par Hyperion dans le domaine de la parole, incapable de puiser à l'essentiel, réduite à être un simple véhicule d'inauthenticité et comparée par le poète aux nuages mensongers du mythe d'Ixion. Incarnation d'un amour hautement idéalisé, Melita représente l'indispensable intermédiaire vers une dimension d'unité et d'harmonie avec le cosmos de la nature et des hommes.

C'est justement le fait de placer un personnage à un niveau supérieur, comme une sorte d'épiphanie de la beauté, qui interdira au protagoniste de se situer positivement par rapport à lui. Le naufrage de l'espoir de tout rapport avec la femme aimée met Hyperion dans une condition d'« *éloignement de tout ce qu'il vit* », qu'il tente de dépasser en se réfugiant dans un abandon mystique au cœur de la nature.

Nous sommes encore loin des conclusions philosophiques qui, dans le roman, conduiront Hölderlin à des idéaux d'engagement civil, avec rachat partiel de l'action humaine, même si cette action est toujours affrontée dans le tragique fondamental de ses valeurs (il suffit de songer au tableau de la condition humaine brossé dans *Hyperions Schicksalslied*, lui aussi orchestré par Maderna sous la forme d'une vaste fresque chorale). En reprenant certains fragments de l'œuvre, librement extraits de la troisième et de la dernière lettre, Maderna exalte un des moments les plus radicalement pessimistes de la production du poète : l'instant où ne reste plus à l'individu, comme unique possibilité de salut, que le repli solipsiste dans l'oubli de la *Dämmerung*, crépuscule qui englobe le renoncement et l'inaction.

Aria fut une des premières œuvres qui attirèrent l'attention sur Maderna compositeur, et c'est avec elle aussi que se manifeste clairement le lien entre l'auteur et l'expressionnisme, dont il reprend les thèmes stylistiques (et les problématiques qui leur sont antérieures) avec une attitude proche de la citation pure et simple – Bortolotto parla d'« *influence irrésistible* » exercée par *Der Wein*, de Berg, sur l'atmosphère expressive d'*Aria*. En effet, dans *Aria*, la concession à la vocalité est clairement d'influence viennoise : le chant, qui commence par des sonorités basses et renonciatrices, pourra s'élaner dans l'irréelle absence de poids du registre suraigu ou se refuser toute aspiration à un contenu de vérité au travers de la sécheresse du *Sprechgesang* et de la déclamation nue, mais il ne pourra presque jamais s'abandonner à un naturalisme immédiat et apaisé des modes d'expression.

Dans *Aria*, les idées vocales et instrumentales sont liées aux situations du texte par un rapport très strict, tant du point de vue de l'articulation formelle (à chaque période du texte correspond un épisode musical) que du point de vue de l'expressivité ; l'image sonore germe comme un enregistrement immédiat des brusques changements de tension du climat poétique, dont elle amplifie les nuances de la résonance interne. Ainsi l'image de privation qui ouvre l'œuvre est-elle rendue par un *ambitus* d'intervalle restreint, où le son des cordes jouées *col legno*, mêlé aux harpes dans le registre grave, s'éparpille en se raréfiant en un réseau de sons isolés, de trémolos et de minuscules incises ; et le statisme de la voix qui s'attarde dans une petite sphère intervallaire, interrompt par de continus silences, s'anime de façon sismographique en écho aux paroles « *höllischem Grimme* », soutenu par la première incursion dynamique de l'orchestre.

Dans la section suivante, une intense agitation dramatique, réduite à un commentaire sporadique, naît d'un *Sprechgesang* sculpté dans le silence de l'orchestre ; la couleur de l'instrumentation, fondée surtout sur les graves, s'atténue dans un interlude orchestral, où la fixité des cordes en harmoniques prélude au « *calme mortel* » dont la voix parlera plus tard, abandonnant le chant pour un récitatif dépouillé. L'épisode suivant renferme des moments d'une suggestion phonique riche et raffinée ; des événements d'une

couleur très pure naissent du scintillement des piccolos, des métallophones et des célestas, mêlés dans le registre aigu aux harmoniques des cordes, colorant de précieuses iridescences la voix, qui s'élance dans des vocalises aériennes sur les mots clés du texte (« nuit », « rêve »). Le choix de cette dimension sonore éthérée (qui n'est pas sans évoquer les associations immatérielles de la *Herzgewächse* de Schoenberg) renvoie encore une fois à une volonté descriptive ponctuelle du texte, immergé dans une contemplation mystique du ciel étoilé, du mystère de la nature. L'épisode culmine dans une intervention en soliste de la flûte, qui assume dans toute l'œuvre un rôle concertant, en contrepoint avec la voix ou en se substituant à elle.

Après le *Höhepunkt* dramatique qu'on remarque dans la section suivante, où une animation fébrile porte la voix à s'interrompre dans le cri étouffé d'un *Sprechgesang* suspendu dans le silence, une totale absence de tension caractérise l'épilogue du fragment, annoncé par un interlude orchestral qui, dans la retenue intimiste des gestes, dans l'extrême raréfaction du tissu sonore, semble évoquer les fantômes de Webern. La voix réapparaît, caressée par les unissons des flûtes et des marimbas et par de sporadiques convergences sonores, pour se fondre ensuite en une mélodie dont émane une aura sacrée, résonant comme une invitation au recueillement; c'est encore la voix qui reste la protagoniste absolue, avec les deux flûtes qui se pressent à sa suite en des procédés imitatifs ou en l'enveloppant de textures en demi-ton. La douceur véritablement « crépusculaire » de ce splendide final (qui n'a d'équivalent que dans certaines pages vocales d'*Ausstrahlung*) atténuée peut-être la portée pessimiste des interrogations holderliniennes, en se présentant comme un ultime et utopique message d'espoir adressé à tous.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

1. Voir texte page 54.

Mario Baroni

STELE PER DIOTIMA

Le titre *Stele per Diotima*, pour orchestre, avec une cadence pour violon, clarinette en si bémol, clarinette basse en si bémol et cor en fa, qui figure à la première page de la partition dans cette version étendue, renferme une allusion évidente à l'héroïne du roman épistolaire de Hölderlin – et, de fait, certains passages de l'œuvre furent utilisés à plusieurs reprises dans les différentes versions de la suite symphonique *Hyperion*. Comme, à l'automne 1964 (date de la première présentation d'*Hyperion*), cette œuvre ne figure pas encore dans les pièces consacrées au héros de Hölderlin et que, en outre, elle fut jouée pour la première fois en janvier 1966, il est naturel de penser que Maderna composa cette pièce dans le cours de l'année 1965. A en juger par l'imposante masse de notes préparatoires qui nous est parvenue, il dut s'agir d'une composition passablement laborieuse. Le catalogue Suvini Zerboni, qui donne 1965 comme année de la composition, propose la date du 19 janvier 1966 pour sa première exécution. La même date est donnée par les archives du Norddeutscher Rundfunk, qui en possède l'enregistrement. Les interprètes en étaient : l'Orchestre symphonique du Norddeutscher Rundfunk, dirigé par Bruno Maderna, le violoniste S. Gawriloff, les clarinettes H. Deinze et W. Diestel, et le corniste R. Lind. On n'a pas trouvé trace d'autres interprétations intégrales de l'œuvre après celle-ci. Mais, à cette occasion, Maderna, ainsi qu'on le découvre à l'audition de la bande enregistrée, ne s'est pas limité à présenter *Stele* dans la version livrée ensuite à la publication : il l'a enrichie en lui ajoutant des passages de *Dimensioni III*, selon le schéma suivant :

Stele per Diotima, en version complète et fidèle à la partition ;

Dimensioni III, 3^e partie, dans sa seule partie orchestrale finale, sans le solo de flûte qui la précède ;

Dimensioni III, 2^e partie, dans sa seule partie orchestrale finale, sans le solo de flûte qui la précède.

Le couplage de *Stele* et de *Dimensioni III* fut par la suite officiellement autorisé par Maderna qui, dans le catalogue Suvini Zerboni, le classa cependant sous le titre de *Dimensioni IV* et, qui plus est, sans en spécifier les modalités d'exécution.

(Traduit de l'italien par Michel Orcel.)

Maurizio Romito

AMANDA SERENATA VI

pour orchestre de chambre

La partition d'*Amanda*, composée à la demande de la RAI et sous-titrée en couverture *Serenata VI*, fut achevée à Königstein en juillet 1966 et présentée en avant-première, le 25 octobre de la même année, à l'auditorium de la RAI à Naples, pour le IX^e Automne musical napolitain, par les musiciens de l'Orchestre A. Scarlatti, sous la direction de Daniele Paris.

« Cette œuvre, écrivit Maderna sur le programme de la soirée, est une sorte de sérénade pour orchestre de chambre (...). Son caractère est celui d'une sérénade, et elle utilise des formes ouvertes, avec une forte proportion d'improvisations, et des formes fermées qui caractérisent précisément le concert de mandoline. Les deux aspects formels mentionnés s'opposent, s'assemblent, contrastent, obéissent davantage à l'élan du moment qu'à un plan préétabli. La construction verticale (ou harmonique), en revanche, est rigoureusement ordonnée en trois séries d'accords (13 pour chaque série) qui dilatent ou restreignent le matériau sonore. »

Amanda appartient donc à cette vaste catégorie de créations de Maderna qui constituent les « sérénades » ; elles sont au moins au nombre de sept : la *Serenata* pour 11 instruments de 1946, présentée à la première Biennale de Venise de l'après-guerre, la *Serenata n° 2* (1954, révision en 1956), la *Serenata III* et *Serenata IV* pour flûte, instruments et bande magnétique, toutes deux de 1961 et, enfin, la *Serenata per un satellite* (1969) et la *Juilliard Serenade* de 1971. Une véritable constellation d'œuvres qui ne couvrent pas moins de vingt-cinq ans d'activité créatrice.

Un mystère subsiste cependant : quelle peut bien être cette « cinquième » sérénade dont il ne reste aucune trace dans les papiers de l'auteur et dont aucun document connu à ce jour ne permet de confirmer un concert public ou un enregistrement radiophonique. On peut donc formuler l'hypothèse que le sous-titre de *Serenata VI* attribué à *Amanda* soit simplement le résultat d'une erreur faite par Maderna dans la numérotation, à moins qu'il n'ait ultérieurement considéré la révision de 1956 de la *Serenata n° 2* comme une œuvre à part entière.

Quoi qu'il en soit, de toutes ces œuvres – dans lesquelles Maderna réunit, en les dosant savamment, le bonheur de faire de la musique, la joie, le plaisir sensuel des sons –, *Amanda* est celle qui semble se rapprocher le plus de la physionomie spécifique de la sérénade, du charme si suggestif de son timbre et de sa conception formelle. L'instrumentation est la suivante : 6 violons, 3 violoncelles, 3 contrebasses, petit ensemble d'instruments à cordes pincées, invariablement conduits par une guitare et une mandoline, avec

deux harpes, un piano (presque toujours joué directement sur le cordier), auxquels viennent encore s'ajouter le célesta, le marimba, le xylophone et quelques rares et discrètes interventions du tam-tam et de la contrebasse ; il n'y a aucun instrument à vent. Mais l'œuvre semble surtout se rattacher à la conception formelle de la sérénade du XVIII^e siècle, qui la réduisait à une « suite » de moments hétérogènes, un ensemble de sections, de panneaux, très librement assemblés.

Amanda commence avec la lente transformation d'une partie des instruments à cordes sur laquelle s'insèrent, comme des bouffées de fraîches sonorités, les interventions des instruments à cordes pincées ; une note tenue par le sixième violon – l'un des innombrables fils sonores qui servent à assembler entre eux les différents épisodes de l'œuvre – conduit à un court mais très riche épisode polyphonique, fait de lignes instrumentales capricieuses, qui s'achève sur le trémolo découvert de la mandoline, tendu sur les soudains jaillissements de sons jetés des instruments à cordes.

Et voici que des zones suraiguës émergent les sons sidéraux du premier puis du second violon qui s'enroulent en un duo bouleversant d'intensité, à peine modulé par l'intervention de la mandoline et de la guitare. Après une pause de quelques secondes, commence un nouvel épisode polyphonique, relié par un son-point du troisième violon à une partie statique, immobile, des instruments à cordes, auréolée par les réverbérations d'un *fortissimo* synchrone arraché des instruments à cordes pincées. C'est le signal par lequel commence l'épisode central d'*Amanda* : presque absorbé par l'amalgame dense et compact des instruments à cordes, le mouvement libre en doubles croches de la guitare, des harpes et de la mandoline semble se reprendre graduellement et s'opacifier ; irrésistiblement attirés vers les régions plus profondes de l'espace sonore, leurs timbres métalliques vibrants retrouvent des sonorités plus sèches dans le bois du xylophone, du marimba (joué à quatre mains par deux exécutants), qui produisent l'effet d'un tourbillon sonore ; le jeu instrumental est aussitôt repris en main par la mandoline qui, accompagnée par la guitare, semble se trouver particulièrement à l'aise dans les sonorités exotiques, du genre gamelan, de la nouvelle formation de timbres. Mais l'inexorable progression des instruments à cordes vers un registre plus grave en bloque désormais le mouvement et entraîne à sa suite les dernières notes des harpes et du piano.

Après cet épisode de nature collective, l'atmosphère se recueille dans la dimension soliste de la cadence du premier violon, qui combine les attitudes méditatives et mélancoliques avec des frémissements et des élans à la mélodie vibrante et passionnée (« *sonore et expressivité* », dit une indication sur la partition). Le solo se change parfois en un quatuor en bonne et due forme (2 violons, alto et violoncelle) qui, tour à tour, agence en jeux d'ensemble, fragmente en noyaux mélodiques isolés ou soutient par de longues tenues le chant intense du premier violon.

Tout ce vaste épisode, dérivé d'une réinstrumentation des mesures 50 bis-50 ter (Y) de *Stele per Diotima* (1965), glisse imperceptiblement dans une nouvelle partie des instruments à cordes, animé cette fois de l'intérieur par un changement kaléidoscopique des indications dynamiques – un peu comme un jeu de lumières intermittentes –, sollicité par les actions instrumentales effectuées sur le tam-tam par les deux percussionnistes. Dans la dernière page, le timbre instrumental des cordes se délite en un grondement de coups frappés avec le bois et de frémissements d'archet sur le chevalet, qui diminue peu à peu, jusqu'à disparaître.

Une question demeure concernant le titre de l'œuvre et à laquelle on n'a jusqu'alors attribué aucune signification particulière. Nous avons trouvé une information importante à ce sujet sur le programme d'un concert dirigé par Maderna, à Graz en 1967, programme où l'œuvre est présentée sous le titre de *Amanda, Serenade aus der Oper Hyperion*. Le commentaire, vraisemblablement rédigé à partir d'un témoignage oral du compositeur, nous apprend que le titre vient d'une erreur de mémoire de Maderna lui-même, qui aurait simplement voulu parler de l'un des personnages principaux de l'*Hyperion* de Hölderlin, Alabanda, le compagnon de lutte qui enflamme et enivre l'âme d'*Hyperion*, le sauve dans la bataille de Misistra et veille six jours sur son sommeil mortel après la bataille de Cesme.

« Nous nous rencontrâmes, dit le roman de Hölderlin, comme deux ruisseaux qui tombent de la montagne et rejettent loin d'eux le poids de la terre, des pierres, du bois humide et tout ce chaos inerte qui freine leur cours, pour se frayer un chemin jusqu'à l'endroit où, s'unissant et se fondant en un seul fleuve majestueux, ils commencent leur chemin vers la vaste mer. » Alabanda, dans lequel Hölderlin mettait en lumière l'idéalisme, pousse irrésistiblement *Hyperion* à agir, à lutter contre l'ignominieuse tyrannie turque qui opprimait la terre grecque. « Je suis devenu trop oisif, s'exclame *Hyperion*, trop épris de la tranquillité, trop éthéré, trop indolent ! Alabanda scrute le monde comme un noble pilote, Alabanda est actif et guette sa proie dans l'onde (...). Mais je veux le rejoindre, je veux être rapide. Par le ciel ! Je suis plus que mûr pour l'action, si je ne me libère pas au plus vite dans une œuvre vive, mon âme enragera contre elle-même. »

Ce contexte différent permet de regarder autrement la longue citation extraite de *Stele per Diotima* à laquelle nous avons précédemment fait allusion ; peut-être n'est-ce pas une simple réélaboration du matériau musical, mais un rapprochement idéal et significatif entre deux personnages clés de l'œuvre de Hölderlin. Si l'on croit les notes du programme que nous avons citées, lorsque Maderna s'aperçut de son erreur, il trouva que le nom d'*Amanda*, désormais fruit de son imagination, pouvait aussi bien être considéré comme une forme de gérondif latin (« les choses à aimer »), et qu'un tel titre était plus à même de rendre l'atmosphère de musique de sérénade qu'il cherchait que l'association littéraire originale et correcte. Ainsi le titre d'*Amanda* est-il resté.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Mario Baroni

ENTROPIA I, II, III, GESTI

Le titre d'*Entropia* fait référence à la théorie mathématique de l'information, c'est-à-dire à la mesure des irrégularités causales dans une séquence d'événements. En effet, les *Entropia* sont, parmi les œuvres maderniennes, celles qui contreviennent le plus clairement aux systèmes d'attente et d'ordre perceptif et celles qui s'en tiennent le plus rigide aux calculs sériels de l'école de Darmstadt.

Entropia I et *Entropia II* ne sont pas nées avec ce titre, mais apparaissent initialement comme épisodes de *Dimensioni III*. La première des deux fut vraisemblablement composée en 1963, car le 25 janvier 1964 (époque de la première exécution de *Dimensioni III*, dont nous possédons un document sonore), elle figure déjà comme partie intégrante de cette œuvre. La seconde semble avoir été jouée pour la première fois dans *Hyperion II*, le 19 juillet 1965, à Darmstadt, mais elle n'a été intégrée à la partition de *Dimensioni III* que dans un second temps, comme le confirme d'ailleurs la graphie différente. Les titres d'*Entropia I* et *Entropia II* semblent avoir été employés pour la première fois en 1968 lors de la représentation de *Hyperion en het Geweld* à Bruxelles. Un jeu de partitions d'orchestre, écrites par Maderna lui-même avec le plus grand soin et probablement utilisées par les instrumentistes du Théâtre de la Monnaie, renferme en effet la troisième partie de *Dimensioni III* avec le titre d'*Entropia I*.

Entropia III fut conçue expressément sous ce titre et composée indépendamment de *Dimensioni III*. Ce morceau apparaît pour la première fois dans les matériaux de la *Suite aus der Oper Hyperion*, dans sa version berlinoise (1969), et il est plus que probable que l'œuvre est née à cette époque, puisqu'on retrouve également une de ses élaborations dans la version orchestrale du *Concerto per violino*, qui fut joué à Venise en septembre de la même année.

Il existe enfin une autre série de « partitions » instrumentales, toujours de la main du compositeur, toutes précédées du titre *Gesti da Hyperion* ; il s'agit à l'évidence d'une création née d'une réélaboration sérielle d'*Entropia III*, à laquelle elle est liée par des analogies manifestes dans la composition de l'orchestre et dans la structure formelle. Nous manquons cependant de précisions sur les circonstances dans lesquelles furent composés ces *Gesti*. Certains instrumentistes, dans une version d'*Hyperion* restée imprécise jusqu'à aujourd'hui, notèrent sur leurs partitions la succession d'éléments instrumentaux qu'ils devaient jouer, et ces annotations sont cohérentes entre elles, comme en témoigne l'exemple suivant :

Partitions de *Message*, vibraphone (1) : l'exécutant a noté sur sa partition la succession suivante : *Message* | *Entropia I* | *Aria I* | *Aria II* | *Tschesti* | *Schicksalslied* ;

Partitions de *Schicksalslied*, harpe (1) : le titre est précédé de *Gesti* ;
Partitions de *Aria II*, clarinette (2) : à la fin, attaque *Gesti* ;
Partitions de *Gesti*, contrebasse (3) : à la fin, *folgt Harfen Glocken chor* (référence évidente à *Schicksalslied*).

Puisque ces indices, pour fragiles qu'ils soient, sont le seul témoignage d'une interprétation des *Gesti*, il nous semble opportun de les discuter rapidement. Comme en témoigne l'orthographe singulière du vibraphoniste et du harpiste, il ne fait aucun doute que cette interprétation a eu lieu dans un pays de langue germanique et que *Gesti* faisait partie d'un *Hyperion* organisé selon la séquence indiquée par le vibraphoniste. Il ne s'agit pas du concert de Berlin, car *Aria* ne fut pas joué à cette occasion, mais il ne semble pas non plus qu'il s'agisse du concert viennois de 1970 dont le déroulement prévoyait *Message*, *Psalm*, *Aria* et *Schicksalslied*.

En résumé, la composition et l'attribution des titres des quatre œuvres pourraient être datées comme suit :

Entropia I – composé en 1963, titré en 1968 (= *Dimensioni III* [3]) ;
Entropia II – composé en 1964, titré en 1968 (= *Dimensioni III*, partie finale ajoutée) ;
Entropia III – composé et titré en 1968-1969 ;
Gesti – composé et titré après 1969.

Il serait inexact d'indiquer la durée de ces œuvres (même s'il est possible de la déduire des enregistrements) car, dans toutes les occasions où elles apparaissent (lorsqu'elles apparaissent avec le titre d'*Entropia*), l'usage que Maderna en fait est toujours en relation avec le contexte et lui est subordonné. En d'autres termes, il s'agit toujours d'« accompagnements » d'événements précis : visuel, si le contexte est dramatique dans sa version scénique ; sonore, si le contexte est uniquement musical. Dans tous les cas, ces *Entropia* ne semblent pas avoir une pleine autonomie musicale. De façon parfaitement cohérente, les partitions d'*Entropia I* et *II* sont composées de fragments séparés par des césures, pour indiquer que leur exécution peut ne pas être intégrale et peut être insérée dans l'interprétation d'autre chose, ce que confirme d'ailleurs explicitement l'annotation que Maderna a placée en tête de la première des deux partitions. Les vingt-huit mesures d'*Entropia III* s'achèvent à leur tour par le signe de reprise, pour indiquer que ce morceau peut être répété si besoin est. De la même façon, les douze mesures de *Gesti* sont divisées en trois sections de quatre mesures, chacune suivie du signe de reprise.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

ŒUVRES DE BRUNO MADERNA

Quartetto per archi
Notturmo
Continuo
Concerto n° 1 pour hautbois et orchestre
Venitian Journal
Giardino religioso
Biogramma
Ages
Concerto n° 3 pour hautbois et orchestre

Editions Suvinì Zerbomi, Milan ; Ricordi, Milan ; Salabert, Paris.

Giordano Montecchi

QUARTETTO PER ARCHI

in due tempi

Le titre est celui de la partition publiée en 1956. Lors de la création, la composition fut simplement appelée *Streichquartett*. Le manuscrit définitif ne porte aucun titre. Le *Quartetto* est divisé en deux temps distincts, sans indication agogique et avec une seule indication de tempo (= 112 environ), identique pour les deux. Le premier temps est de 190 mesures. Le second, qui consiste en une réexposition rétrograde et non littérale du premier, est de 199 mesures. Ainsi qu'on peut le lire sur la partition, l'œuvre est dédiée à Luciano Berio.

Toutes les sources sont en accord avec la date de composition indiquée sur la partition : 1955. Le travail fut commandé par la ville de Darmstadt (on lit en effet, page 2 de la partition : « *Kompositionsauftrag der Stadt Darmstadt* ») à l'occasion de la dixième édition des Cours d'été. C'est là que l'œuvre fut jouée, le 10 juin 1955, par le Quartett Drole pour le cycle « *Musik der Jungen Generation* ».

La durée de l'œuvre est indiquée sur la partition, douze minutes, avec cette précision : « *6' par tempo* ». La durée de certains des nombreux enregistrements connus (on ne connaît cependant pas l'enregistrement de la création) ne s'écarte guère de cette indication.

Le *Quartetto* est une des rares compositions de Maderna sur lesquelles ont été écrits des essais indépendants d'une exécution précise. En particulier : G. Manzoni, « Bruno Maderna », in *Die Reihe* n° 4 (1958), et H. Weber, « Form und Satztechnik in Bruno Madernas Streichquartett », in *Miscellanea del Cinquantenario*, Milan, éditions Suvini Zerboni (1978).

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Tiziano Popoli

NOTTURNO

Bande magnétique

Maderna décrit cette œuvre au cours de la conférence, « *Esperienze compositive di musica elettronica* », qu'il donna le 26 juillet 1957, lors des 12^e Cours d'été de Darmstadt¹. Il affirma à cette occasion que la composition remontait au printemps de 1956, date confirmée par les catalogues RAI et Davies. Selon un témoignage de Luigi Rognoni, le titre de *Notturmo* ne serait pas dû à l'atmosphère sonore de l'œuvre, mais au fait que Maderna travaillait essentiellement la nuit.

La bande magnétique enregistrée avec l'aide du technicien Zuccheri a une durée de 3'23". Les droits d'exécution ont été achetés par les éditions Suvini Zerboni.

En 1957, l'œuvre fut présentée plusieurs fois : le 24 mai à Milan, pour le cycle « *Incontri Musicali* »; le 31 du même mois, à Zürich, dans les concerts de l'Internationale Gesellschaft für Neue Musik, et, par la suite, lors des Cours d'été de Darmstadt déjà mentionnés. Nous ignorons toutefois la date de la création.

Notturmo a été utilisé exclusivement comme œuvre de musique électronique autonome et ne semble pas avoir été ultérieurement réélaboré ou intégré à d'autres créations.

Les principaux matériaux sonores utilisés pour *Notturmo* sont les sons sinusoïdaux et le bruit blanc. Quant aux techniques d'élaboration, il semble qu'elles consistent presque exclusivement en superpositions, montage et surtout en filtrage de bruit blanc, grâce à un filtre à bande passante très étroite (+ - 2 Hz) et donc très sélectif. Selon un témoignage de M. Zuccheri, le processus de filtrage n'était pas statique, mais aléatoire, et donc variable en niveau et en fréquence. Cette particularité permettait d'obtenir des timbres mobiles, qualifiés de « *changeants* » par Maderna.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

1. Voir page 34.

Giordano Montecchi

CONTINUO

Bande magnétique

Pour le Studio de phonologie musicale de la RAI de Milan, 1958 marque la sortie définitive de la phase expérimentale avec la production d'une série de travaux sur bandes magnétiques qui sanctionnent son rôle d'autorité parmi les centres de recherche musicale électronique contemporaine, à égalité (et même par certains aspects, supérieur) avec les centres de Cologne, de l'ORTF et de New York, qui étaient jusqu'alors les centres de référence absolus pour les Italiens qui s'intéressaient à ce domaine de la recherche. Il y avait un va-et-vient des plus cosmopolite dans les studios du centre milanais. Outre les Italiens, on y voyait souvent Henri Pousseur, John Cage et, parmi les travaux produits, il nous suffira de citer *Thema* (hommage à Joyce) de Berio, *Fontana Mix* de Cage, *Continuo* de Maderna : des travaux extrêmement différents, antithétiques même, signe des immenses possibilités offertes, mais preuve également d'un besoin de réflexion, d'élaboration de critères constructifs et poétiques dont les contours étaient encore flous.

Avec *Continuo* – troisième panneau d'un triptyque commencé avec *Notturmo* (1956) et poursuivi avec *Syntaxis* (1957) –, Maderna semble le plus conscient et le plus déterminé à poursuivre un projet de *tape music* dotée de caractères et de valeurs fondamentales destinés à rechercher une abstraction formelle et constructive autonome. Dans cette phase, ses travaux suivent un itinéraire qui semble diverger de celui de ses collègues, occupés à des manipulations et à des montages de voix, de sons, de bruits naturels, et à les combiner avec des phénomènes provoqués en studio pour recréer, de façon illusoire, des amalgames sonores jamais entendus auparavant, tout à la fois impossibles et réels.

Si l'on en croit l'opinion de Luigi Rognoni, un titre comme *Notturmo*, par exemple, implique moins des fragments sémantiques de la matière musicale que le fait que l'œuvre a été composée essentiellement de nuit. De la même façon, dans *Syntaxis* puis dans *Continuo*, Maderna semble avoir pour projet des entités musicales où les principes d'organisation font abstraction de toute suggestion « autre », par rapport au son généré électroniquement, mais s'en remettent à la capacité de reconnaître les possibles logiques constructives suggérées par l'outil électronique. Si l'atmosphère initiale de *Continuo*, avec son jaillissement du néant, présente ultérieurement une connotation nocturne (symptomatiquement plus accentuée que dans *Notturmo*), cela tient surtout au fait que chacun d'entre nous connaît l'expérience des nuits remplies de ces mêmes bruits indéfinissables et à la limite de l'audible, devenus les ingrédients d'un *topos* autosignifiant et assez évident.

Il n'est pas impossible que ce soit l'auteur qui ait rédigé la courte note de présentation pour l'un des concerts des Pommeriggi Musicali de Milan :

« Cette composition est constituée, à la base, d'un seul son produit électriquement, qui passe par vingt-deux stades d'une lente et graduelle transformation. Les différents stades se succèdent sans solution de continuité : dans le déroulement formel de l'œuvre, il n'y a pas de dialectique son-silence, mais une dialectique entre une moindre et une plus forte densité de la matière. C'est pourquoi le champ sonore atteint parfois, avec une rare efficacité, les limites de l'audible. Un degré supérieur de transformation du matériau sonore correspond à une densité supérieure des couches polyphoniques. C'est pourquoi la composition est formellement assimilable à l'idée d'un authentique *continuo*. »

La recherche poétique de *Continuo* se meut en substance entre des catégories d'une nature délicieusement musicale. Au devenir engendré par le rapprochement successif de timbres différents (obtenus essentiellement par le filtrage par bandes de fréquence de bruit blanc et par la superposition de sons sinusoïdaux) s'ajoute l'accroissement progressif de la densité, accompagné par l'éclatement et l'enchevêtrement graduel de la trame sonore, avec des montages qui donnent lieu à des événements sans cesse plus rapides et plus agités rythmiquement, jusqu'à un *climax* central. Ce *climax* est suivi d'une phase de « récapitulation », une sorte de reprise qui propose une seconde fois, en raccourci et sous une forme différente, le parcours précédent.

Cette structure, si clairement tripartite, n'est banale qu'en apparence. Elle semble plutôt le signe d'une attitude qui caractérise ce moment clé de l'activité de Maderna dans le domaine électronique : une sorte de pari sur la possibilité de maintenir vivante, même face aux potentiomètres et aux curseurs de la console d'un studio électronique, une pensée musicale qui ne dépend ni de l'ivresse d'une créativité échappant à toute norme, ni des automatismes structuraux des algorithmes.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Francesca Magnani

CONCERTO N° 1 POUR HAUTBOIS, ORCHESTRE DE CHAMBRE ET BANDE

Entre 1962 et 1967, Maderna écrit, entre autres, deux des trois *Concertos de hautbois* et le *Concerto de violon* : ces trois œuvres sont d'une même conception formelle. Massimo Mila les définit comme des « *concertos de cadences* », car ils comportent une structure particulière : en effet, le soliste se manifeste par de larges séquences comprenant des cadences, qui constituent une sorte d'espace privé en rapport dialectique avec l'orchestre. Au sujet du *Concerto de violon*, Maderna avait donné une clé d'interprétation de la relation problématique *solo/tutti*, en le reliant à la thématique d'*Hyperion* et à la difficulté d'intégration de l'individu dans la collectivité ; ces considérations peuvent aussi avoir été inspirées à l'auteur par les deux premiers concertos de hautbois, même si, contrairement à ce qui se passe dans le concerto de violon, l'orchestre ne se comporte pas d'une manière ouvertement hostile et agressive, mais se situe plutôt sur un plan d'extériorité par rapport au soliste.

L'introduction du *Concerto pour hautbois et orchestre de chambre* constitue un des rares cas où le hautbois, légèrement employé au-delà de son utilisation traditionnelle, est inséré – davantage en tant que « couleur » qu'en tant que solo – dans le contexte instrumental, lequel tisse une trame subtile de timbres, alliant la harpe au célesta et au piano, sollicitant les chevilles et les harmoniques des cordes. A partir d'un contexte de musique de chambre, le discours s'élargit à l'ensemble de l'orchestre (d'où le hautbois est absent) et atteint une dimension plus profonde que dans la composition précédente, *Klangfarbe*.

La première des six cadences (toutes dans le même esprit) exploite le timbre mélancolique du hautbois d'amour en le soumettant toutefois à des humeurs capricieuses et extravagantes : les acrobaties, les sons gribouillés ou tremblés, un peu disgracieux, qui se heurtent dans des configurations anguleuses, évoquent les manières d'un Pierrot, tour à tour mélancolique ou moqueur, inspiré par une muse facétieuse et un peu anarchique. En cela le *melos* de Maderna s'apparente au monde expressif de Malipiero, qui a remis au goût du jour la musique de la Renaissance.

Si, dans le *Concerto de violon*, le soliste est agressé par les vents et, dans le *Concerto de hautbois n° 2*, la musette implore désespérément de l'aide, nous ne sommes pas du tout sûrs que le hautbois du concerto en question veuille s'intégrer à l'ensemble, sortir de son propre isolement et communiquer quelque chose d'autre que sa propre différence. Un exploit aléatoire des percussions qui, dans l'œuvre, se présentent comme un tout organique très varié, suivant une habitude chère à Maderna, prélude à la deuxième

cadence, beaucoup plus ample et articulée, dans laquelle s'insèrent de sporadiques interventions (toujours aléatoires) de l'orchestre. Dans le bref épisode suivant, on note une participation du hautbois auprès de tous les instruments : il abandonne sa propre attitude lyrique ; l'instrument s'insère d'après des figures géométriques et selon une construction toujours plus rigide, jusqu'à ce que le parcours sonore se fige en des mouvements rythmiques, un peu mécaniques, style marionnettes, qui font penser à Stravinsky. Les troisième et quatrième courtes cadences suscitent dans l'orchestre des réactions perçues comme des moments de consensus ou, au contraire, de rupture avec le soliste ; un nouvel interlude, d'une exubérante invention phonique, d'où le hautbois est absent, suit la cinquième cadence ; le compositeur recherche là des effets inédits, en rapprochant les timbres semblables de différents instruments.

Le final est peut-être le moment où se manifeste plus clairement l'appartenance du concerto à la dramaturgie d'*Hyperion* : le cor anglais délaisse un style aux inventions miroitantes pour adopter un registre résolument expressif ; soutenu par l'accord prolongé des cordes, il ne craint plus désormais les attaques des cuivres, ni celles de la clarinette basse, qui s'ingénient à le faire taire, ni même le déchaînement des percussions (timbales, tam-tam et grosse caisse). Le hautbois élabore son propre chant, replié sur lui-même, et le vit comme une expérience de solitude.

(Traduit de l'italien par Huguette Hatem.)



Bruno Maderna
en octobre 1971, à Paris,
Journées de Musique Contemporaine
(Photo Philippe Coqueux)

Giordano Montecchi

VENETIAN JOURNAL

pour ténor, orchestre et bande magnétique

Maderna composa son *Venetian Journal* entre 1971 et 1972. Il dirigea lui-même la première présentation de cette œuvre, au Lincoln Center de New York, le 12 mars 1972. Cette composition est écrite pour ténor, bande magnétique et orchestre. Celui-ci comprend seize musiciens, sans compter les percussionnistes, et privilégie les instruments à vent. Le texte est l'œuvre du dramaturge américain Jonathan Levy, qui s'inspira lui-même d'un écrivain anglais passionné de voyages et de mondanités, James Boswell (1740-1795), qui, dans son *Journal*, rend compte de ses expériences à travers de brillants récits.

Le jeune Boswell parcourt donc le continent et se trouve à Venise, étape obligée pour la formation culturelle des intellectuels et des artistes ou, tout simplement, celle des jeunes gens de bonne famille. Boswell a vingt-trois ans dans l'œuvre de Jonathan Levy. Durant son séjour vénitien, il part à la recherche des plaisirs et des conquêtes, passant tour à tour de l'ennui à l'enthousiasme. Il s'intéresse à l'art, à la musique, à l'opéra, mais surtout à « *l'ammour* – « *amour* » – « *love* » (murmuré, roucoulé ou hurlé), inspiré par une société galante et raffinée dans laquelle se détache une figure emblématique, celle de Mme Michell « *lively, spirituelle, appétissante* ». Le temps s'écoule entre rendez-vous mondains, progrès dans la « *belle langue* » et moments de mélancolie où le jeune homme s'accuse de n'être qu'un libertin, un « *ignoramus* » (titre de la fugue qui conclut la partition). Perplexe, il laisse les jours s'enfuir sans arriver à s'engager dans une direction précise, jusqu'à ce que, enfin, il trouve une philosophie qui se résume dans la conclusion lapidaire : « *TANT PIS AND MENO MALE, TOMORROW NOUS PARTONS PER ROMA!* » Formulation ouverte, qui correspond à un mode éternel de comportement.

Dans un tableau aux contours flous et indéfinissables, dont la forme s'apparente au théâtre musical par la richesse des états d'âme et l'importance des gestes demandés au ténor, *Venetian Journal* frappe et conquiert immédiatement l'auditeur par son ironie mordante, son caractère de musique libertine; c'est peut-être dans cette création que l'on trouve l'aspect le plus original et le plus insaisissable de Maderna. Le tableau étrange et cosmopolite de Venise au XVIII^e siècle ressort à travers le mélange des différentes langues : anglais, dialecte vénitien, français, italien laborieux (« *I MAKE PROGRESS WITH LA BELLA LINGUA* »), que tout bel esprit de l'époque était au moins tenu de bredouiller.

Mais le même tableau, les mêmes impressions naissent aussi des sons produits en direct ou enregistrés – dans lesquels s'entrecroisent, avec une marge aléatoire savamment contrôlée, des citations littéraires ou des expressions populaires : ainsi la *Biondina in gondoleta* (la blondinette en gondole), les roulades caricaturales du ténor (dans lesquelles

vient s'insérer la trompette, qui cite le final de la *Symphonie n° 88* de Haydn), les mélodies sur des rythmes de danse, le *Requiem* de Mozart, qui souligne, sur le thème du *Quam olim Abrahae*, encastré dans la fugue *Ignoramus*, la passagère et regrettable dépression du protagoniste (« *in my black moments* »).

Dans cette réinvention d'un paysage sonore improbable, les interventions de la bande magnétique jouent un rôle déterminant en accentuant l'effet de distance. Elles préfigurent ce qui arrivera plus tard d'une façon directe, ou bien elles sont des échos déformés de moments déjà entendus, le clavecin en filigrane, les voix, les percussions, les claquements, les clapotis : une matière onirique (provenant en partie de la bande originale du *Rire*, utilisée par Maderna en de nombreuses occasions) qui donne une couleur irréaliste à la scène et provoque un imperceptible sentiment de malaise.

Ainsi dans *Venetian Journal*, des langues inextricables se mêlent et contribuent à donner une description irrévérencieuse et spirituelle de Venise, grâce à l'utilisation de différents matériaux sonores empruntés à diverses époques. L'œuvre aboutit à une sorte de divertissement qui prend des allures de dandysme, mais où se cache un sens plus profond : sans doute, cette composition est-elle une métaphore de l'éthique musicale de Maderna, qui construit des langages nouveaux avec la conscience de pétrir inévitablement les restes d'une histoire proche ou lointaine.

Dans *Venetian Journal*, sans doute peut-on voir autre chose qu'une sorte d'apothéose de l'éclectisme ou d'étalage virtuose d'une écriture pleine de feux d'artifice, capable de tout; sans doute faut-il trouver ici la révélation de sa nature de fiction. Loin du tourment d'un Schoenberg, cette satire subtile est celle de tous les « ismes » qui descendent à porter un masque et à refouler la conscience de leur propre historicité (qu'ils soient rétrospectifs ou d'avant-garde). Cette satire assume en outre comme étant la sienne la vision désenchantée, aussi courageuse qu'antihéroïque, d'un Boswell illuministe et libertin. Ainsi, avec lui, peut-on reprendre plusieurs fois : « *TANT PIS AND MENO MALE; TOMORROW NOUS PARTONS PER ROMA!* » Le hasard (mais est-ce vraiment le hasard?) veut que ce soit justement Rome qui ait été le théâtre de cet ultime triomphe de la géniale transgression de Maderna, *Satyricon*.

(Traduit de l'italien par Huguette Hatem.)

BARCAROLLE

En gondole la blondinette
L'autre soir m'accompagna
De plaisir la pauvrete
Au sommeil presque s'abandonna.

O malheureux sort qu'est le mien!
O dur et cruel destin
O frères, de grâce, pleurez sur moi :
Si grande est ma douleur
Que tous mes rires se sont changés en pleurs.

(Traduit du vénitien par Huguette Hatem.)

Maurizio Romito

GIARDINO RELIGIOSO

pour orchestre

Cette création a été commandée par la Fromm Music Fondation et composée à Seranak (États-Unis) en 1972. Une tradition orale des plus fiables, et dont Mila se fait l'écho dans son catalogue, veut que le titre vienne du nom du commanditaire : la composition devait initialement s'appeler *Fromm's Garden*, en référence au superbe jardin de la maison de Paul Fromm, mais le mécène refusa une dédicace qui lui semblait excessive et Maderna contourna l'obstacle par un jeu de mots, en traduisant l'anglais « *fromm* » (« *pieux* », en allemand) par l'italien « *religioso* » et en conservant cependant l'allusion au jardin. Selon Gunther Schuller, qui était, à cette époque, très proche de Maderna et qui écrit un commentaire pour le premier concert, le jardin est aussi une métaphore de la partition : au cours de l'interprétation, le chef d'orchestre doit « *se promener* » entre les différents instruments, et les interprètes peuvent eux aussi choisir une gamme « *ouverte* » de propositions d'exécution, en suivant un parcours différent dans le « *jardin musical* » où ils se trouvent.

Giardino religioso a été présenté en avant-première au Festival de musique contemporaine de Tanglewood, le 8 août 1972. Le Berkshire Music Center Chamber Ensemble était dirigé par Maderna. La partition – reproduction du manuscrit – a été éditée par Ricordi en 1974. On ne dispose d'aucun enregistrement de *Giardino religioso* dirigé par Maderna.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Maurizio Romito

BIOGRAMMA

pour grand orchestre

L'œuvre fut commandée pour l'Eastman's School of Music 50th Anniversary Festival (université de Rochester). Les témoignages de la presse nous laissent supposer que la célébration a été particulièrement grandiose et qu'une vingtaine d'œuvres au moins sont nées pour la circonstance. La date de composition de *Biogramma* peut être fixée, avec une certaine approximation, aux premiers mois de 1972. Nous avons, à tout le moins, de bonnes raisons de croire que le travail n'était pas encore fini en janvier : « *Eastman a besoin de savoir immédiatement la composition exacte de l'orchestre et la longueur approximative de l'œuvre. Pensez-vous le savoir déjà, ou faudra-t-il attendre votre venue en mars ?* » (Lettre de son agent Soffer à Maderna, datée du 31 janvier 1972.) L'œuvre fut créée à Rochester, le 6 avril 1972, dans l'Eastman Theater de cette école. L'Eastman Philharmonia était dirigée par Maderna. L'édition Ricordi, reproduction du manuscrit, porte la date de 1973.

Il ne semble pas qu'on ait conservé de projets ou d'ébauches de *Biogramma*. Mais il existe une copie de la bande magnétique de la première exécution (propriété de Maderna) ainsi que des enregistrements – non dirigés par l'auteur – et le disque, sous la direction de Sinopoli. La durée indiquée sur la partition est de dix-huit minutes environ et correspond à celle de la création.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Francesca Magnani

AGES

Invention radiophonique pour voix, chœur et orchestre
Bande magnétique

Maderna aborda plusieurs fois les réalisations radiophoniques; il était vraisemblablement attiré par les nombreuses possibilités qu'offre l'utilisation d'un tel média, qui lui permettait, avec ses expérimentations électroniques sagement élaborées, de créer des formes libres et polyvalentes et d'évoquer les situations d'un théâtre imaginaire. Maderna aimait partir à la rencontre d'un texte – cette prédisposition est d'ailleurs une des données constantes de son œuvre. La situation de départ de son écriture n'est donc pas sémantiquement neutre, le musicien n'hésitant pas à se compromettre dans des genres extramusicaux.

Ages, en comparaison d'autres créations radiophoniques, est de caractère plus nettement expérimental, puisqu'elle se présente comme une « invention », réalisée en collaboration avec Giorgio Pressburger sur un texte tiré de Shakespeare (*Comme il vous plaira*, le monologue de Jacques, acte II, scène 7). Cette œuvre propose un paradigme d'une inépuisable richesse, celui de la vie comme théâtre; grâce à quoi, affirme Pressburger, « contemplée de l'extérieur, la vie de l'homme, avec ses intrigues et tout ce qui se trame autour d'elle, apparaît comme la réalisation de modèles déjà établis et qui varient dans le temps malgré leur rigidité... sauf que le point de vue extérieur n'est pas donné, on se trouve toujours au milieu des intrigues et de tout ce qui se trame autour d'elles ».

Selon les indications de Maderna lui-même, *Ages* comporte une introduction suivie de quatre épisodes placés à côté les uns des autres et impliquant des effets de contraste, comme c'est le cas dans une forme musicale traditionnelle où les tempos alternent. L'introduction présente, dans un *crescendo* graduel des événements, des mots et des fragments de phrases – parmi lesquels le début du monologue, « *All the world's a stage...* » – prononcés par des voix d'enfants superposées et traitées avec des filtres et des échos. La voix humaine apparaît immédiatement comme la protagoniste et l'interprète du parcours symbolique de l'œuvre, à travers les variations phoniques auxquelles elle est soumise dans les différents âges de la vie. Le *crescendo* des voix est interrompu par une structure formée de sons électroniques (ondes carrées), suivie d'une brève intervention instrumentale; en fond sonore, les voix se dissolvent peu à peu, et la flûte propose ensuite une longue arabesque mélodique sur laquelle se greffe l'annonce des titres.

Dans cette première partie, Maderna affirme avoir voulu simuler une forme à caractère dialogué, jouant sur l'alternance entre matériel vocal, instrumental et réverbération: la possibilité d'une amplification par l'électronique offre donc l'occasion rêvée pour expérimenter cette même recherche stéréophonique qui est au cœur du travail sur la musique expérimentale de la période de maturité de l'auteur.

La deuxième partie remplit la fonction d'un *adagio* et comporte un monologue entièrement dit par une voix féminine, entourée d'échos d'intensités diverses et soutenue au loin par quatre flûtes, suspendues dans un *melos* aux contours sinueux et flous.

Dans la troisième partie apparaissent des voix de stentor (voix d'hommes) qui prononcent des fragments de texte mêlés à de brusques interventions instrumentales de cuivres et de percussions; comme matériel expressif faisant violemment contraste, Maderna insère une « basse continue » de soupirs, de petits rires et de murmures féminins (qui font peut-être allusion aux soupirs enflammés de l'amante, dont parle le texte), afin de créer « une amusante chaconne d'amour ».

La dernière partie, peut-être la plus intéressante de l'œuvre, est caractérisée par un statisme qui dilate le temps en une dimension vaguement hallucinatoire, celle du « pur oubli » dont parlent d'une manière obsessionnelle les voix, devenues vieilles et fatiguées. Des processus répétitifs sont ici articulés sur les pédales harmoniques des cordes, tandis qu'apparaît un ultime plan sonore, dans une superposition de perspectives spatio-temporelles diverses, un chœur de voix féminines dans le style des madrigaux, qui entonne la première phrase du texte à la façon d'une devise (ce chœur a ensuite été publié par l'auteur en forme de double chœur à quatre voix mixtes). Il y a bien contamination stylistique, comme souvent chez Maderna, mais celle-ci est soumise à des contraintes de distanciation (voix provenant d'un extrême lointain, répétitions, manipulations électroniques) et permet d'évoquer des mondes linguistiques « autres », d'autant plus convoités qu'ils sont impossibles à atteindre.

Ages a obtenu le Prix Italia 1972.

(Traduit de l'italien par Huguette Hatem.)

Michèle Sambin

A propos de AGES

Les sons et l'univers créateur d'images qui se révèlent à l'écoute de *Ages* peuvent difficilement se réduire à une vision scénique univoque.

Il est capital d'arriver à construire une image ouverte à différents niveaux de lecture qui puisse traduire visuellement ce que Maderna a réalisé dans un espace sonore. Pour ce faire, nous avons suivi un itinéraire conceptuel semblable à celui que nous imaginons avoir été celui parcouru musicalement par Maderna. Le travail dramaturgique est ainsi fondé sur un montage ou, mieux, un mixage de matériaux scéniques élémentaires qui acquièrent une densité grâce à l'utilisation de superpositions, de fondus enchaînés, de solos et de chœurs. Le projet général s'appuie sur l'interprétation littérale de la première partie du monologue de Jacques, qui constitue le texte de *Ages* :

« Le monde est tout entier une scène de théâtre, et tous, hommes et femmes, ne sont rien d'autre que des acteurs. Ils ont leurs entrées et leurs sorties et, au cours de sa vie, chaque homme joue plusieurs rôles et les actes du spectacle sont les sept âges. »

Sept panneaux mobiles constituent l'essentiel du décor, un espace abstrait permet aux entrées, aux sorties, aux passages, aux moments de présence et d'absence, de se succéder dans un mouvement continu. Quatre acteurs, deux femmes et deux hommes, interprètent une série de rôles, les échangeant dans un jeu continu de transformations (de déguisements). Chaque acteur n'interprète pas un rôle, mais suit plutôt un parcours durant lequel il assume, selon une partition bien réglée, plusieurs personnages.

Version scénique réalisée par Tam Teatromusica :
Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Paola Nervi, Michèle Sambin.
Conception et mise en scène : Michèle Sambin.

(Traduit de l'italien par Huguette Hatem.)

WILLIAM SHAKESPEARE, *As You Like It*, acte II, scène 7.

All the world's a stage,
And all the men and women merely players :
They have their exits and their entrances :
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first, the infant,
Muling and puking in the nurse's arms.
Then, the whining school-boy, with his satchel,
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then, the lover,
Sighing like furnace, with a woful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then, a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then, the justice,
In fair round belly, with good capon lin'd,
With eyes severe, and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances ;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose, and pouch on side ;
His youthful hose well sav'd, a world too wide
For his shrunk shank ; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness, and mere oblivion ;
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Tous ont leurs entrées et leurs sorties, et chacun y joue successivement les différents rôles d'un drame en sept âges. C'est d'abord l'enfant vagissant et bavant dans les bras de la nourrice. Puis, l'écolier pleurnicheur, avec sa sacoche et sa face radieuse d'aurore, qui, comme un limaçon, rampe à contrecœur vers l'école. Et puis, l'amant, soupirant, avec l'ardeur d'une fournaise, une douloureuse ballade dédiée aux sourcils de sa maîtresse. Puis le soldat, plein de jurons étrangers, barbu comme le léopard, jaloux sur le point d'honneur, brusque et vif à la querelle, poursuivant la fumée réputation jusqu'à la gueule du canon. Et puis, le juge, dans sa belle panse ronde garnie d'un bon chapon, l'œil sévère, la barbe solennellement taillée, plein de sages dictons et de banales maximes, et jouant, lui aussi, son rôle. Le sixième âge nous offre un maigre Pantalon en pantoufles, avec des lunettes sur le nez, un bissac au côté ; les bas de son jeune temps bien conservés, mais infiniment trop larges pour son jarret racorni ; sa voix, jadis pleine et mâle, revenant au fausset enfantin et modulant un aigre sifflement. La scène finale, qui termine ce drame historique, étrange et accidenté, est une seconde enfance, état de pur oubli ; sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien !

Traduction de François-Victor Hugo, (*Flammarion*, 1969)

Maurizio Romito

CONCERTO N° 3 POUR HAUTOIS ET ORCHESTRE

Écrit à Darmstadt, commandé par le Holland Festival, le *Troisième Concerto de hautbois* fut dirigé par Maderna le 6 juillet 1973, au Concertgebouw d'Amsterdam. Han de Vries, le soliste à qui il est dédié, était accompagné par l'Orchestre philharmonique de la radio de Hilversum.

Ce concerto – la dernière œuvre de Maderna – est conçu comme un grand mobile dont les parties peuvent s'intercaler, se superposer, se répéter et varier suivant les modalités de l'exécution, selon les décisions du soliste et du chef d'orchestre. La dimension aléatoire, autant pour la partie d'orchestre que pour celle du soliste, et dans leurs rapports réciproques, semble rendre impossible toute tentative de description de l'œuvre, dont la forme demeure fuyante, presque insaisissable, lorsqu'on analyse la partition. Bien que la forme demeure ouverte et offre différentes hypothèses de lecture, le *Troisième Concerto de hautbois* restera toujours lié à l'interprétation mémorable qu'en donnèrent Maderna et de Vries lors de la première mondiale, immortalisée grâce à de précieux documents : un disque et un film de la télévision néerlandaise, réalisés par Wilhelmina Hoedman pendant la répétition générale. L'exceptionnelle qualité musicale de cette version et les résultats extraordinaires obtenus dans ces séquences aléatoires ont amené par la suite les éditions Salabert à les intégrer à la partition comme parties organiques du texte de Maderna.

Maderna avoua que ce n'est qu'en cette occasion qu'il avait trouvé le courage de traiter en solo un instrument aussi compliqué que le hautbois : dans ses précédents concertos (1962 et 1967) dédiés à Lothar Faber, comme dans le *Solo* de 1971, il avait toujours préféré lui adjoindre des instruments similaires (cor anglais, musette, hautbois d'amour), ou bien encore la flûte, comme dans la *Grande Aulodia* (1970) et *Ausstrahlung* (1971). Déjà ce choix précis de timbres nous introduit dans le climat de la composition. Nous savons que parler de hautbois ou de flûte signifie surtout parler de l'idéal de Maderna, un idéal d'expressivité, un idéal qui tend vers le chant ; avec ses *Aulodia*, Maderna aspire à trouver une « *mélodie absolue* » : dans le *Troisième Concerto de hautbois* – écrit au cours des derniers mois de sa vie, alors que le compositeur était conscient d'être atteint d'un mal incurable –, cet idéal trouve son expression la plus haute et la plus pure. Nous ne sommes plus confrontés aux solos de la flûte-Poète inhibés par *Hyperion* ou au solo « *désespéré* » du *Concerto de violon*, mais en présence d'un chant limpide et continu qui s'élève dans une atmosphère raréfiée.



Christina et Bruno Maderna, pendant le tournage du film de la télévision néerlandaise sur le Concerto n° 3 pour hautbois et orchestre, 1973. (Photo DR)

Dans l'interprétation qu'en donnent de Vries et Maderna, le hautbois commence en solo, improvisant sur onze fragments mélodiques contenus dans la dernière page de la partition, puis, tour à tour, un par un, sont appelés quatre groupes instrumentaux qui s'attardent longuement, sans aucun synchronisme, sur un *mi* diffusé dans l'espace comme un halo sonore de plus en plus large; enfin, Maderna fait intervenir les cordes, divisées en trois groupes – 1° avec la sourdine, 2° sur la touche, 3° sur le chevalet – avec un jeu de réverbération, de réfraction des timbres, d'échos toujours *ppp*, chaque son étant soigneusement séparé, dans un tempo oscillant, flexible, presque irrégulier, *rubato*. Ces trois dimensions phoniques, chacune en elle-même relativement simple, qui glissent l'une sur l'autre pendant plus de quatre minutes, sont d'une poésie fascinante.

Dans la partie centrale, plus largement aléatoire, le hautbois assume un autre aspect : il s'exprime en quelques sons secs, concis, pénétrants, combinés avec des envolées pleines de fantaisie ou des improvisations jouées sur l'anche seule. L'orchestre répond par un fourmillement de sons *staccati*, puis le chef commence à recomposer des figures aléatoires aux formes douées de sens : il peut changer les durées, « introduire des *crescendo* ou des *diminuendo*, des *accents*, des *dynamiques antithétiques*, ordonner d'un geste aux instruments d'improviser en solo », créer d'entières sections, établir des interruptions, des suspensions, des « *accelerando*, des *ritardando* », des renversements, « les répétitions sont infinies ». Reprenant une didascalie de Maderna dans le *Concerto de violon*, nous pouvons dire que le chef d'orchestre peut inventer une sorte d'articulation formelle qu'autrefois on appelait « développement ». Peu à peu, la partie du soliste semble s'adoucir, son caractère anguleux s'atténue grâce à l'introduction d'une mélodie plus fluide, plus étirée. Les cordes s'estompent jusqu'à constituer un mystérieux et imperceptible fond sonore, le hautbois entreprend alors un ultime dialogue avec le cor anglais, en écho, qui semble se répercuter comme une image sur la surface ondulée du miroir des eaux, avec son jeu très doux de fondus et de rappels.

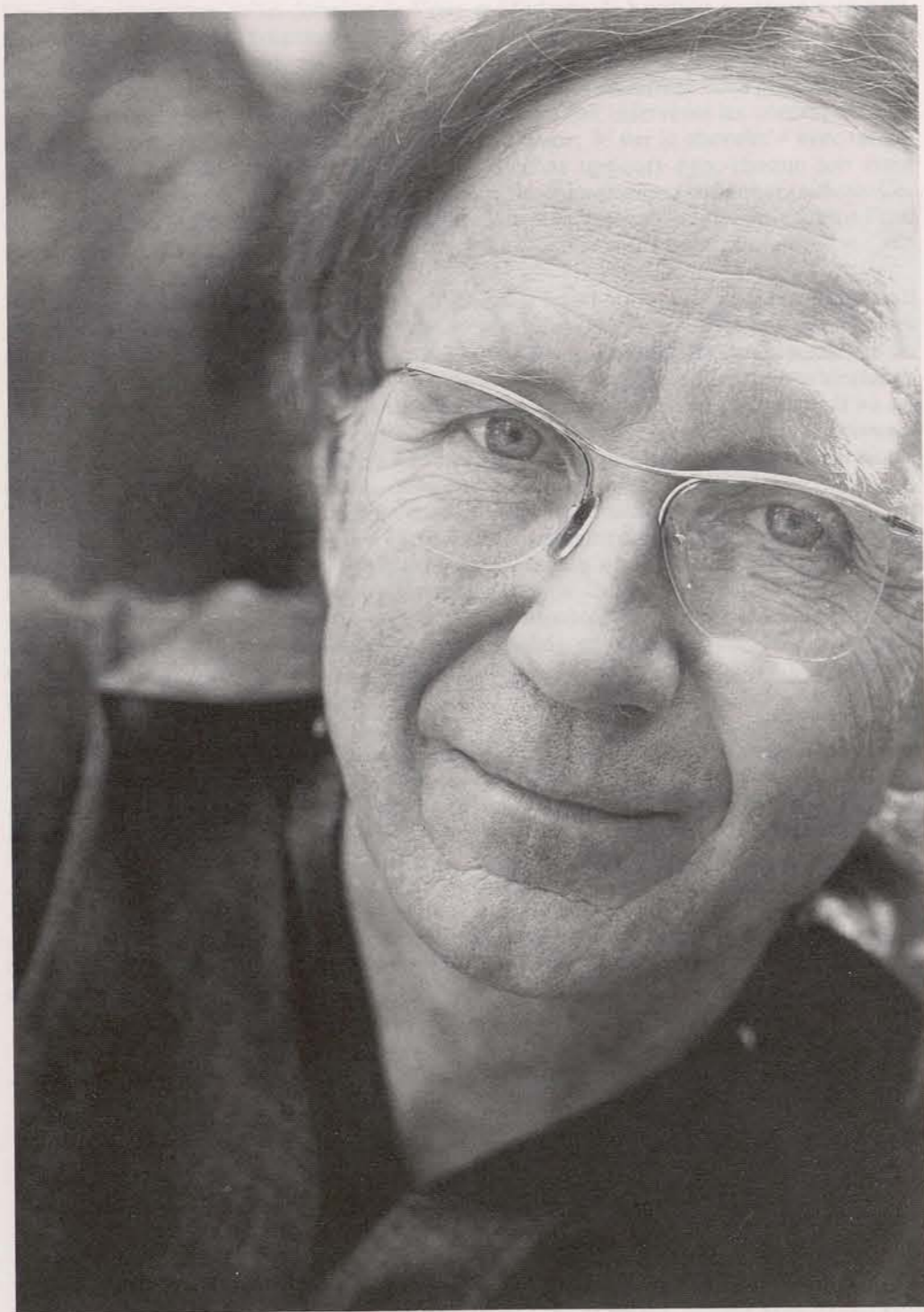
« Entre orchestre et solo, écrit Maderna à la dernière page, doivent s'établir de multiples rapports expressifs : oppositions, protestations, acquiescements, accords, intégrations, affects. » Dans ce climat l'auteur prévoit et souhaite que soliste et chef « trouvent une heureuse manière de conclure l'œuvre ». Pour la première mondiale, Maderna avait écrit ce texte de présentation : « Dans cette œuvre, j'ai cherché à réaliser, de la façon la plus claire et la plus prégnante, une forme multiple qui puisse s'adapter à des interprétations toujours différentes et de différente nature. J'ai pensé, en composant, que la musique existe déjà, qu'elle a toujours existé. Et celle que j'écris aussi. Il faut seulement un acte de foi pour la sentir autour de soi, à l'intérieur de soi, et donc la transcrire sur papier. De façon formelle et informelle, c'est la même chose. »

(Traduit de l'italien par Huguette Hatem.)

HEINZ HOLLIGER

Entretien Commentaires

Né en 1939 à Langenthal (Suisse). Etudes aux conservatoires de Berne et Bâle. Cours de composition avec Sandor Veress et Pierre Boulez.



Heinz Holliger,
à Bâle, juin 1991
(Photo Guy Vivien)

Philippe Albèra

ENTRETIEN AVEC HEINZ HOLLIGER

*V*ous écrivez beaucoup pour la voix et, par là même, vous entretenez un rapport très profond avec la littérature. On retrouve dans vos œuvres Georg Trakl, Nelly Sachs, Paul Celan, Samuel Beckett, Friedrich Hölderlin, Robert Walser, qui constituent véritablement une famille spirituelle. Vous avez aussi travaillé dans votre jeunesse avec votre frère Erich Holliger, qui est metteur en scène et pour lequel vous avez écrit de nombreuses musiques de scène. Quelle est la nature de votre relation au théâtre ?

Malgré mon intérêt pour Pinter et pour le théâtre américain en général, je n'ai que peu de contact avec le théâtre moderne. Même si j'ai écrit beaucoup de musiques de scène dans les années 57-59, je ne me suis jamais senti proche du théâtre musical dit « normal », c'est-à-dire institutionnalisé. C'est certainement le théâtre de Beckett qui me fascine le plus. Je n'ai naturellement pas choisi les textes les plus brillants du point de vue scénique, mais des pièces qu'on pourrait dire en quelque sorte « délaissées », absolument pas populaires, et qui ont très peu de succès ! Ce qui m'a intéressé, c'est l'économie extrême du geste et du mouvement : chaque mouvement a des milliers de significations, tout est ambigu. En tant que musicien, on est aussi attiré par la musicalité des textes de Beckett, même si elle semble exclure toute musique ajoutée ! Tout se passe parfois comme dans une chambre vide du point de vue acoustique : aucun son ne peut entrer, c'est un univers complètement clos, où l'on ne perçoit aucun écho, même pas sa propre voix. Il serait tout à fait idiot de mettre en musique de tels textes dans un sens traditionnel, et ce n'est évidemment pas ce que j'ai cherché à faire ! Le seul théâtre qui m'attire vraiment, en réalité, c'est le théâtre nô : j'y vais toujours lorsque je suis au Japon. Ce qui me fascine, comme chez Beckett, c'est l'extrême économie de gestes et l'ambiguïté (par exemple du chœur, qui vient de très loin) qui tranchent avec notre dramaturgie toujours très claire, au théâtre comme au cinéma. Dans le nô, l'ambiguïté est fondée sur un système formel, des gestes traditionnels, où chaque mouvement, chaque clin d'œil a une valeur sémantique. Moi, je dois établir pour chaque pièce un répertoire de symboles – je n'en ai pas à ma disposition ! Le traitement du temps – la capacité d'élargir le temps jusqu'aux limites de l'immobilité – est aussi un élément qui m'intéresse beaucoup dans le théâtre nô.

– *Quel a été votre point de départ, du point de vue compositionnel, avec les textes de Beckett ?*

Avec *Come and Go*, je voulais d'abord écrire simplement un trio instrumental. Puis j'ai commencé à multiplier et à projeter le schéma de la pièce, qui est extrêmement simple, dans l'espace. Une telle projection existe aussi dans *Not I*, mais à partir d'un être humain qui ne parvient plus à être un individu : cela m'a conduit à écrire une polyphonie jusqu'à

seize voix. *What Where*, c'est une tout autre manière; je respecte l'idée formelle de Beckett – une sorte de rondo musical en diminution qui va jusqu'à l'épuisement. *Come and Go* utilise aussi cette idée de rondo, mais de façon plus ouverte : cela ne finit jamais ! Et d'ailleurs, on ne connaît pas l'âge des personnages ! Dans *What Where*, au contraire, on sait qu'il s'agit de vieillards, mais ils sont dans un univers intemporel. J'ai voulu montrer, un peu comme dans *Not I*, que ces quatre personnages, y compris celui dont la voix est dédoublée, forment une unité : quatre voix graves ayant une même tessiture, une même expression. Ils chantent parfois bouche fermée, ou sont placés derrière la scène – on ne sait jamais qui chante. C'est comme le chœur dans la tragédie grecque : il commente et réagit de façon émotionnelle. Ce quatuor de voix se retrouve en miroir dans les quatre trombones, qui forment aussi une unité – une espèce de *consort*. Il y a un véritable mélange entre voix et trombones, de sorte qu'on ne sait pas vraiment d'où proviennent les sons (les trombonistes chantent aussi dans l'instrument).

– *La partie de percussion comporte de nombreux bruits ou sons réalistes, joués sur une panoplie impressionnante d'instruments : quelle est sa fonction ?*

Les deux percussionnistes sont comme des greffiers; ils donnent les ordres pour les tortures. Ils sont un peu à l'écart. Tous les bruits qu'ils font sont hautement réalistes : bruits de tortures, de chaînes, de verres brisés, grincements avec les ongles sur du métal, bruits de brosses sur du métal rouillé, instruments noyés dans l'eau. C'est comme un sous-entendu, un trompe-l'oreille. Ce sont évidemment des symboles formels, des signes qui contribuent à définir la forme : on retrouve souvent les mêmes gestes pour des situations identiques. J'ai d'ailleurs employé un système dramatique quelque peu primitif : les interrogations sont toujours réalisées par un mouvement ascendant, les réponses par un mouvement descendant. Cela dit, il n'y a rien là d'un drame psychologique ! Bien sûr, on pourrait dire que la voix de Bam est celle de Dieu; et, à la fin du spectacle, il éteint la lumière. Mais je ne veux pas proposer une telle interprétation !

– *L'écriture musicale dans What Where est très différente de celle de Come and Go : cela répondait à un désir précis de différenciation, d'articulation des deux œuvres ?*

La musique de *What Where* est très directe par rapport à celle de *Come and Go* : il n'y a pas de multiplicité temporelle, c'est comme un seul corps. Bam est seul, et tout cela se passe dans sa tête, comme dans *Fin de partie*, où la tour est la tête. Cela donne aussi un cadre pour les trois pièces sur Beckett, avec la voix seule au milieu. *What Where* m'apparaît comme un rituel de l'anéantissement – presque une pièce religieuse (notamment avec les trombones !). On y trouve aussi le cycle des saisons – du printemps à l'hiver – avec une allusion au *Winterreise* de Schubert qui existe également dans la pièce de Beckett. Le cycle s'arrête parce qu'il ne peut plus avancer – « *no journey* ». En écrivant *What Where*, Beckett a écouté sans cesse le *Winterreise*, auquel je fais moi aussi allusion à travers la mélodie initiale : « *Gute Nacht* ». Mais c'est presque rien, juste trois notes... Il ne faut pas oublier non plus une dimension importante des textes de Beckett, leur caractère clownesque, constamment présent !

– *Ces trois créations scéniques sur des textes de Beckett ont-elles été pensées comme un tout au départ ?*

Non, mais j'ai écrit les trois œuvres en rapport les unes avec les autres; toutefois, la sonorité est complètement différente à chaque fois.

– *Comment s'articule la dramaturgie de la musique par rapport à celle des pièces de Beckett ?*

La musique recrée une dramaturgie, mais à partir des indications de Beckett, qui sont très précises et qui constituent une sorte de chorégraphie. Elles sont toujours présentes, qu'elles soient mises en évidence ou cachées par la musique.

– *Avez-vous été en rapport avec Beckett lui-même, avant, pendant ou après l'écriture des œuvres ?*

Je crois qu'il n'aimait pas du tout l'idée d'ajouter une musique à ses pièces de théâtre. Il aurait sans doute détesté *Come and Go*, parce que j'ai utilisé sa pièce comme un prétexte et que je l'ai finalement complètement détruite. Avec *What Where*, j'ai réalisé une adaptation plus stricte, mais je n'aurais jamais choisi ce texte si je ne l'avais pas vu dans une mise en scène fantastique de Alan Schneider, à New York : j'ai eu immédiatement les voix dans l'oreille. Une telle mise en scène, qui réalisait au millimètre celle que demande Beckett, serait la mise en scène idéale pour ma musique...

– *Comment êtes-vous parvenu à composer les différentes couches de Come and Go de sorte qu'elles soient jouables dans des versions à la fois indépendantes et variables ?*

J'ai travaillé comme pour un triple contrepoint renversable dans tous les sens. Chaque groupe représente une voix. J'ai d'abord écrit le premier acte uniquement avec les flûtes et, ensuite, j'ai composé des variations. Le tout est traité un peu dans le sens de Carter : chaque groupe possède ses champs harmoniques, ses caractères gestuels et temporels. Cela doit en même temps former une unité et être écouté indépendamment. Il n'y a pas de hiérarchie entre les groupes : voix et instruments forment une seule unité.

– *Votre écriture comporte beaucoup de mélismes qui s'entrecroisent librement; vous semblez éviter des structures rythmiques contraignantes, fondées sur la pulsation...*

J'avais autrefois une extrême allergie à l'égard de la musique pulsée; c'est peut-être à cause de Boulez ! Je suis plutôt schumannien – c'est le plus grand compositeur du rubato à mon avis ! Mais dans *What Where*, la musique est très stricte rythmiquement, parfois même la pulsation naît des pas. J'aime la combinatoire du temps mobile et du temps immobile. J'écris des rythmes compliqués, différenciés, calculés, mais je ne supporte pas le temps de l'horloge.

– *A propos du cycle Scardanelli, j'aimerais savoir ce qui vous a poussé vers Hölderlin, un poète qui a beaucoup inspiré les musiciens, notamment ces dernières années ?*

Je dois dire que ce retour à Hölderlin est venu après mon propre cycle ! J'ai en effet composé *Scardanelli-Zyklus* avant les œuvres de Nono, Zender, Killmayer et autres... Il existe d'ailleurs un pionnier dans la musique suisse, le compositeur Theodor Fröhlich – le seul musicien romantique suisse ! Il y a eu, au cours du XX^e siècle, Hauer, qui s'est concentré presque exclusivement sur Hölderlin, Wolpe, Eisler, Fortner, Hindemith – des compositeurs que l'on n'associe pas facilement avec la poésie de Hölderlin, sans parler de Pfitzner...

– *Justement, il y a dans la culture allemande une certaine association entre Hölderlin et une idéologie patriotique quelque peu réactionnaire...*

Hölderlin a été utilisé de façon abusive – notamment par les nazis – et il a été longtemps mal compris. En réalité, ce fut le pionnier d'une démocratie allemande; il a lutté contre le royalisme. Et seule sa maladie l'a préservé de l'emprisonnement. Lorsqu'il a voulu écrire un drame patriotique pour la nouvelle République souabe, ce fut *La Mort d'Empédocle*, peut-être le texte théâtral le plus énigmatique et le plus hermétique qui soit; il était conçu pour être joué à l'occasion d'une sorte de fête populaire célébrant la naissance de la République.

Mais de toute façon, ce n'est pas ce Hölderlin-là que j'ai choisi, ce n'est pas le Hölderlin le plus connu qui m'a fasciné en tant que compositeur, mais celui qui s'est lui-même nommé Scardanelli, le Hölderlin qui s'est caché derrière le masque de la prétendue folie, le poète expulsé de la société et qui a vécu interné dans la tour de Tübingen pendant trente-six ans. Il y a écrit beaucoup de poèmes, dont seule une petite partie a survécu, principalement ceux des dernières années : on sait qu'il a rempli des milliers de pages qui furent détruites au début de son internement. Ces poèmes sont presque uniquement centrés sur les quatre saisons. Mais la nature n'y est pas descriptive ou romantique, l'homme est toujours placé au-dehors d'elle, comme derrière une vitre. Il voit sa beauté, mais elle reste intouchable, inapprochable. Il y a très peu de signes qui décrivent les saisons; les poèmes se ressemblent beaucoup, ils sont construits sur des rythmes très réguliers, plutôt statiques, des rythmes iambiques très simples. Or Hölderlin avait expérimenté les rythmes grecs les plus variés, poussant la langue allemande dans ses derniers retranchements!

Au début de mon travail, il y avait une création instrumentale sans aucune tension harmonique, une musique comme figée, gelée, fondée sur les seules harmoniques naturelles des cordes et des cors (y compris le cor des Alpes). En écrivant cette pièce, j'ai soudain repensé aux derniers poèmes de Hölderlin, qui me semblaient offrir la même atmosphère, et j'ai ressenti la nécessité de la voix. Je pourrais dire que ces poèmes m'ont saisi, qu'ils se sont en quelque sorte emparés de moi. D'un coup, j'ai écrit trois pièces pour chœur! Je me souviens, j'enregistrais pour Philips des concertos romantiques pour hautbois! Ensuite, c'est devenu pour moi une sorte de journal; j'ai repris l'idée des œuvres instrumentales qui étaient à la source de mon travail, et j'ai composé des commentaires des pièces vocales qui sont comme des miroirs instrumentaux. J'avais ainsi une série d'épisodes détachés, mais ayant de fortes relations entre eux. Et je suis finalement arrivé à trois cycles de quatre saisons. Dans un premier temps, les pièces instrumentales étaient pour moi une alternative : je les ai d'ailleurs appelées *Exercices*, dans le sens d'exercices spirituels et mentaux, non dans celui d'études. La dernière pièce écrite fut celle qui était à la source du cycle, *Eisblumen*, pour sept cordes jouant uniquement des harmoniques naturelles : c'est un commentaire de *Winter*.

– *L'ensemble du cycle est-il pensé comme une structure globale, ou peut-on l'agencer librement?*

Je n'ai jamais de conception *globale*, celle d'une grande forme, d'une forme en arche, etc.; l'œuvre est comme un journal, et chaque pièce est une des feuilles de ce journal. Toutes sont extrêmement statiques – il n'y a pas d'éléments gestuels ou dramatiques. La seule

obligation consiste à jouer au moins un cycle des saisons – mais on peut commencer avec n'importe laquelle. Il faut aussi que les commentaires instrumentaux ne suivent pas l'original vocal, c'est-à-dire qu'il y ait toujours des enchevêtrements. Mais les interprètes choisissent leur propre dynamique, leur propre conception de l'ensemble. On pourrait d'ailleurs échanger les poèmes en conservant la même musique : j'ai évité de me placer à l'intérieur du climat et de la pensée propres à un poème spécifique. Je me suis plutôt attaché à ce qui ressort de l'ensemble de ces poèmes durant cette période. C'est un peu comme si la parole poétique accompagnait le discours sonore.

– *Peut-on parler d'un portrait de Hölderlin dans la tour, à travers les références à sa biographie?*

Il y a seulement des analogies. Je n'ai retenu de la vie de Hölderlin que les dates qu'il inscrivait lui-même au bas de certains poèmes – des dates complètement anachroniques; c'était pour moi un moyen dramaturgique. Les éléments biographiques fonctionnent comme des sous-entendus dans le traitement musical : je me sers par exemple des dates de la vie du poète, ou des initiales des personnes qui lui étaient proches; j'utilise certains documents, comme des mélodies qu'il jouait au piano dans la tour, ou des fragments de la musique de son professeur de flûte, ou encore des textes laissés dans le livre d'or d'un ami (qu'on pensait de Hölderlin, mais qui sont en fait de Klopstock).

– *C'est aussi parce que Hölderlin avait pratiqué la flûte que cet instrument joue un rôle solistique dans le cycle?*

Oui, cela provient des données documentaires. La pièce pour flûte solo, *t(air)e*, est peut-être au centre de toute la problématique de Hölderlin dans la tour : l'air en tant que lied, avec ces poèmes d'une grande simplicité, semblables à des chansons populaires.

– *Si l'on analysait le cycle de façon détaillée, ces éléments devraient apparaître comme significatifs, ou s'agit-il simplement pour vous d'un chiffrage, d'un point de départ pour l'invention musicale?*

Je ne peux pas travailler à partir de procédés abstraits, même s'ils me fascinent musicalement; j'ai toujours besoin d'un rapport avec quelque chose de concret. Par exemple, le triple canon de *Sommer 2* : la première voix est notée en demi-ton, *senza vibrato, senza espressivo*; la deuxième voix est écrite en quarts de ton, avec une dynamique flexible et *espressivo*; la troisième voix est en huitièmes de ton, *molto espressivo*, avec une dynamique extatique. Je désire ainsi exprimer le sentiment d'une contrainte : il faut traverser ces différentes couches, ce qui provoque la sensation d'une compression presque douloureuse du temps. Cela n'a pas grand-chose à voir avec le poème lui-même : la situation de l'auteur est comme sous-entendue à travers le procédé technique. Mais je n'aurais jamais inventé un tel procédé pour lui-même. Il en va ainsi avec le morceau *Choral*, qui ressemble à un chant d'église, avec ses strophes et ses versets : ce choral est fondé sur un axe symétrique représenté par la note *ré* (c'est le son vital de Hölderlin, comme d'ailleurs de Zimmermann, et c'est l'initiale de Diotima : *D = ré* dans la notation musicale allemande); il intervient uniquement dans la partie « automne », pour le temps de la mort. Les voix sont disposées autour de l'axe du *ré* de façon parfaitement symétrique : les deux voix extrêmes sont en tons entiers, alors que les voix intérieures sont en demi et en quarts de ton; cela crée des harmonies sans tension, certaines voix apparaissant comme des ombres portées.

– *Ce sont à la fois des procédés techniques et symboliques...*

Ce sont, comme je les appelle, des « exercices » ! Je me frotte aux techniques les plus strictes de la composition, surtout à celles de la Renaissance. Ce sont toujours des formes très statiques.

– *Ce caractère statique est-il lié à l'enfermement de Hölderlin dans la tour ?*

A vrai dire, c'est un monde que j'avais besoin de faire résonner. J'ai écrit, durant la période de composition de *Scardanelli*, d'autres pièces plus gestuelles. Mais j'éprouvais alors la nécessité de m'asseoir à ma table et d'écrire ces pièces autour de Hölderlin comme on écrit un journal ; comme un compositeur baroque, par exemple, pouvait composer une double ou une triple fugue sur le coin de la table ! C'était la nécessité d'une concentration extrême sur un matériau très restreint, et peut-être aussi une réaction vis-à-vis de la musique très directe et explosive que j'avais écrite auparavant, celle de *Cardiophonie* ou du *Quatuor à cordes*. J'ai écrit sur les premiers poèmes de Hölderlin deux ans seulement après le *Quatuor...* comme à l'extrême opposé ! Si le *Quatuor à cordes* est perçu comme une pièce négative, destructrice – pour moi c'est très positif de se battre encore contre quelque chose ! – le cycle *Scardanelli* se situe dans l'atmosphère d'une retraite, mais qui n'est pas celle d'une tour d'ivoire !

– *Faut-il l'entendre comme un renoncement ou comme une autre forme de résistance ?*

Comme une forme de résistance ! Comme la volonté de se concentrer sur des choses extrêmement simples, de ne pas effacer ses propres traces derrière la complexité, mais de se confronter à l'évidence, de se mettre dans une position où il est impossible de mentir, dans une situation absolument non théâtrale et dénuée de tout ornement. C'est une attitude aussi vis-à-vis de ce qui nous entoure, de la vie en général.

– *Pourrait-on parler, à votre sujet, d'une quasi-identification à certaines figures romantiques comme Hölderlin et Schumann, à une fascination pour l'expérience de la folie ?*

C'étaient déjà mes « idoles » lorsque j'étais adolescent. Cela n'a pas changé et ne changera plus. Peut-être faudrait-il parler de disposition psychique, ou peut-être est-ce une caractéristique suisse ! Mais ma fascination pour des personnalités comme Schumann ou Hölderlin est aussi un chemin pour mieux me connaître moi-même. Quant à ce qu'on nomme « folie », c'est un jugement porté par les autres ! Je n'ai en fait aucun programme, aucune théorie à dévoiler !

– *Avez-vous été influencé, dans votre approche de Hölderlin, par les travaux de Pierre Bertaux, qui ont notablement modifié le point de vue traditionnel sur le poète ?*

Je connaissais le livre de Bertaux, *Hölderlin und die französische Revolution*, avant de commencer le cycle *Scardanelli*. J'avais, bien sûr, lu beaucoup de livres en allemand sur Hölderlin auparavant ; mais le livre de Bertaux a été une sorte de révélation. Grâce à sa culture bilingue, il a su retrouver les sources et les influences jacobines de Hölderlin – il a, par exemple, comparé les journaux des jacobins avec les premiers hymnes et a trouvé de nombreuses correspondances –, les significations très concrètes liées à

Bordeaux, etc., tandis que les Allemands cherchaient des significations hermétiques et parfois grotesques ! J'aime beaucoup sa manière d'approcher Hölderlin ; en revanche, j'aime moins ses analyses littéraires... Mais je dois parler aussi de l'influence de l'un de mes professeurs à l'école de Langenthal, Bernard Böschenstein, un grand spécialiste de Hölderlin : ses écrits m'ont aussi beaucoup influencé. Il faut encore mentionner l'importance de la nouvelle édition critique.

– *Nous parlions tout à l'heure des « exilés » de la société : la quasi-totalité des poètes que vous avez choisis de « mettre en musique » font partie, me semble-t-il, de cette catégorie : Robert Walser en est un exemple particulièrement frappant. Vous avez, pour votre dernière œuvre, intitulée *Beiseit*, choisi des poèmes de jeunesse de Walser...*

Encore un exclu ! Walser a passé une grande partie de sa vie en asile. Il était d'une extraordinaire fragilité psychique. Les poèmes que j'ai choisis, Walser les a écrits à l'âge de dix-huit ans – nous sommes donc dans une situation inverse de celle de Hölderlin. Ces poèmes ont toutefois le même caractère d'intouchabilité – *noli me tangere* – que ceux de Hölderlin à la fin de sa vie. Il y a toujours, chez Walser, une certaine distance, une mise à l'écart – *Beiseit*. Mais il y a aussi la douceur des poèmes romantiques à la Eichendorff, un caractère paisible, alors que chez Hölderlin le refus et le masque sont omniprésents. Hölderlin était une sorte d'étranger à l'intérieur de la littérature romantique. Mörike, qui avait des rapports avec lui lorsqu'il vivait dans la tour, a détruit plusieurs de ses poèmes en pensant que cela n'avait aucune valeur, que c'était l'expression d'un malade mental. On ne sait d'ailleurs pas si Hölderlin connaissait la poésie de Eichendorff, de Kerner ou de Lenau – certainement pas. Ses idoles étaient Klopstock et, à un certain moment, Schiller. Le cycle *Walser* met en évidence la richesse du geste : c'est une musique extrêmement ouverte, à l'opposé de celle écrite pour *Scardanelli*, quoique, à travers les sonorités de la voix de haute-contre et de l'accordéon, on y retrouve un certain caractère glacé... Mais je crois que la musique de *Beiseit* n'a rien à voir avec celle de *Scardanelli*.

– *Comment avez-vous résolu le problème de l'alliage des timbres assez hétéroclites de la voix de haute-contre, de la clarinette, de l'accordéon et de la contrebasse – une formation qui rappelle d'ailleurs celles de la musique populaire suisse ?*

Une musique que j'ai détestée !... Avant de commencer à écrire l'œuvre, je rêvais de cette sonorité ! Au départ, je voulais écrire trois lieder sur des poèmes de Walser, Leuthold et Mayr – trois fous ! L'ambiance sonore, je l'avais très précisément en tête. A tel point que j'ai écrit certains lieder extrêmement vite, parfois deux par jour.

– *Peut-être est-ce le moment de vous demander justement de quelle manière vous écrivez...*

Il y a évidemment plusieurs façons. Certaines choses jaillissent sans que rien, apparemment du moins, n'ait été préparé ; d'autres sont préparées intérieurement très longtemps, et je les écris en général rapidement. Pour les lieder de Walser, j'ai bien sûr beaucoup travaillé intérieurement, mais cela est venu comme un torrent, j'en ai écrit onze pratiquement d'un seul trait. Le *Quintette*, en revanche, a été plus laborieux ; j'ai dû travailler davantage pour obtenir ce que je voulais ! Pourtant, je trouve que c'est une musique beaucoup plus simple. En général, toutefois, j'écris dans un laps de temps assez bref. Je sais par exemple ce que je vais écrire la semaine prochaine, où j'ai six jours libres consacrés à la composition...

– *Le travail intérieur fournit-il une image très précise de la partition ou seulement une idée globale, des directions?*

Il y a déjà toute la musique! Ce qui n'empêche pas de faire des expérimentations sur des morceaux de papier... Autrefois, sous l'influence de Boulez, je travaillais à partir de grands tableaux, mais je n'en éprouve plus le besoin depuis longtemps. Je suis incapable de remplir un cadre. Pour moi, la composition est comme un voyage dans un territoire inconnu, et je veux rester libre de la décision sans avoir à « traîner » le poids du matériau! Je ne crois pas que la musique soit moins complexe pour autant, au contraire. Elle est en tous les cas moins facilement analysable!

– *Pourrait-on dire qu'une telle démarche suppose, à la base, un style personnel solide, bien défini?*

Non, au contraire, j'ai le besoin quasi obsessionnel d'avoir pour chaque œuvre une nouvelle approche, même si c'est pour atteindre le même centre. Je suis incapable de faire deux fois la même chose : je vais jusqu'au bout de mes possibilités et de mes forces, dans une direction donnée, puis je cherche un autre chemin. L'essentiel est, finalement, de se trouver soi-même (il y a plusieurs façons différentes d'y parvenir!)

– *Vous ne réutilisez donc pas dans une œuvre nouvelle des éléments découverts et exploités dans une création antérieure?*

Très peu. J'essaie plutôt d'oublier ce que j'ai écrit. Naturellement, il existe des références inconscientes, des procédés techniques que l'on emploie plusieurs fois – et puis mes moyens sont tout simplement limités! Je travaille dans le cadre de mes possibilités...

– *Vous répugnez au commentaire sur vos propres œuvres : comment imaginez-vous l'auditeur « idéal » de votre musique?*

Je nourris peut-être l'illusion que l'auditeur de ma musique devrait être complètement ouvert, sans préjugés, et capable d'une écoute très aigüe; il serait en mesure d'écouter ce qui lui est proposé sans critères trop bien établis. Je ne voudrais pas mettre des barrières entre lui et moi, notamment au travers d'un discours explicatif. C'est pourquoi je n'aime pas écrire des textes sur mes créations; c'est pour moi une manière de se cacher. Je considère que la musique entre aussi par la peau; on doit d'abord instaurer une relation quasi inconsciente avec elle avant de mettre en route l'appareil intellectuel. Songez à des compositeurs comme Haydn ou Schubert, qui n'ont pratiquement rien laissé sur leurs œuvres! Cela ne m'empêche pas d'aimer les compositeurs-écrivains comme Schumann ou Debussy...

– *Vous sentez-vous plutôt isolé dans le contexte musical actuel, ou avez-vous le sentiment d'appartenir à un « mouvement » quelconque, à une famille spirituelle?*

J'ai toujours été à l'écart des groupes et des tendances; je dois avouer qu'il y a peu de compositeurs qui me fascinent véritablement aujourd'hui. J'ai entendu il y a quelques

jours, par exemple, une œuvre récente de Lachenmann – *Allegro sostenuto* –, eh bien, cela me suffit pour une année! Il y a là une telle force créatrice que je me sens comblé. Mais c'est sans doute une position injuste. Peut-être suis-je arrivé à un point où je ressens le besoin d'une concentration sur ce qui est pour moi vraiment essentiel...

– *Comment vivez-vous la dissociation – ou la complémentarité – entre la vie d'instrumentiste reconnu, constamment invité par les plus grandes institutions dans le monde, et la vie de compositeur appartenant plutôt à une famille spirituelle d'exclus et de marginaux?*

Un instrumentiste n'est finalement qu'un employé de la société; il ne la représente pas! Il y a d'ailleurs des interprètes, comme Horszowski ou Lipatti, qui furent des moines, des ermites, des exilés de la société; il y en a évidemment beaucoup qui font partie du jet-set! Mais je ne suis pas gêné par cela. J'éprouve le besoin d'aller vers les gens – je n'ai aucune envie de jouer pour moi seulement! Et cela implique d'aller dans la société. Je trouve important de pouvoir toucher quelqu'un par mon jeu, même à travers une pièce qui n'est pas essentielle. En réalité, la double activité de compositeur et d'interprète ne me pose aucun problème!

(Entretien réalisé en novembre 1990 et juin 1991.)



Heinz Holliger en répétition,
à Bâle, juin 1991
(Photo Guy Vivien)

Peter Szendy

HOLLIGER, HÖLDERLIN, CELAN

à propos de deux œuvres chorales de Heinz Holliger

Respiration, ô toi l'invisible poème
Rainer Maria Rilke,
Les Sonnets à Orphée.

« **L'** homme peut-il vivre ailleurs que dans l'air? [...] Aucun autre élément ne peut lui tenir lieu de lieu. Aucun autre élément ne porte avec lui, ou ne se laisse traverser par, lumière et ombre, voix ou silence. Aucun autre élément n'est à ce point l'ouvert même. [...] Aucun autre élément n'est aussi léger, libre, et sur le mode fondamental d'un "il y a" permanent disponible.¹ » C'est pourquoi, « toujours là, il se laisse oublier² » : l'air de rien.

Pourtant, même impensé, l'air est présent avant toute présence, avant toute absence. Et si la musique est faite d'air(s), le silence aussi : (t)air(e)!

*

**

(t)air(e), pour flûte seule, forme la deuxième pièce du grand cycle de Heinz Holliger, dont la composition s'étend sur dix années, de 1975 à 1985 : *Scardanelli-Zyklus*.

Scardanelli était un des noms dont Hölderlin signait ses poèmes des dernières années – ces années de démence passées dans la tour au-dessus du Neckar, chez le menuisier Zimmer, à Tübingen. Hölderlin avait sombré dans la folie – il écrivait lui-même : « Je puis bien dire qu'Apollon m'a frappé. » Pourtant, c'est alors que sa poésie reflète une étrange sérénité. Dans l'écriture, il semblait avoir trouvé la mesure, la distance : cette distance qui permet de ne pas se perdre dans l'immédiat, qui maintient ferme le partage, qui rend possible le jugement (Ur-teil) et la connaissance. Comme le disent les *Fragments de Pindare*, « l'homme, comme être connaissant, doit aussi distinguer des mondes différents, parce que la connaissance n'est possible que par l'opposition ». Comme si, dans les poèmes et les lettres de la folie, il ne restait que la forme : les rimes revenues, la régularité retrouvée des quatrains, sans heurts ni coupures. Ou encore, cette manie de couvrir de titres ses visiteurs – selon le menuisier Zimmer, « un bon moyen de les tenir à distance ».

Comme l'a noté Philippe Jaccottet, il voyait maintenant le monde « de sa fenêtre au-dessus du Neckar, toujours le même dans le cycle des saisons, et sa fenêtre était comme un cadre qui empêchait la dispersion du visible, en même temps que la vitre en arrêta l'invasion³ ». Et le poète ne parle plus que des saisons, de leur défilé immuable : le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver, le Printemps, l'Été...

Ce sont ces poèmes que Heinz Holliger a choisis pour *Die Jahreszeiten* (Les Saisons), œuvre chorale qui ouvre le cycle Scardanelli. On entre n'importe où dans le mouvement circulaire des saisons, du moment que l'on en respecte le sens : *Die Jahreszeiten* commence indifféremment par une des quatre saisons, à condition que l'année soit complète⁴.

Mais Holliger vient à Scardanelli depuis cette seconde moitié de notre siècle dans laquelle l'interrogation de Hölderlin – « Wozu Dichter? » (à quoi bon des poètes?) – est devenue plus lourde : Adorno n'a-t-il pas écrit que « nul poème n'est possible après Auschwitz »? C'est pourquoi Holliger vient à Hölderlin de la même façon que celui qui a su écrire avec Auschwitz, « à hauteur d'horreur⁵ » : Paul Celan.

C'est dans le premier été des *Jahreszeiten* – *Der Sommer (I)* – que cette convergence est la plus apparente. La (trop) belle régularité des vers et de la série dodécaphonique reprise en canon par les voix de femmes est interrompue après environ deux minutes avec ce mot étrange, chuchoté par les voix d'hommes : « Pallaksh! » Mot incompréhensible, prononcé par Hölderlin malade, noté par Christoph Schwab lors d'une de ses visites au poète en 1841. A quel idiolecte obscur est-il emprunté⁶? Mais son sens n'importe guère; au contraire, s'il est cité – par Holliger, par Celan – c'est comme pur idiome, comme charabia. Relisons ce magnifique poème de *La Rose de personne* – Tübingen, janvier⁷ :

...
S'il venait,
venait un homme,
venait un homme au monde, aujourd'hui, avec
la barbe de clarté
des patriarches : il devrait,
s'il parlait de ce
temps, il
devrait
bégayer seulement, bégayer
toutoutoujours
bégayer

(« Pallaksh. Pallaksh. »)

Pour Celan – il était, selon Nelly Sachs, le Hölderlin de notre siècle –, la seule parole qui reste au lointain successeur de Scardanelli est le balbutiement, voire l'absence de parole. Et dans *Der Sommer (I)*, Holliger procède à une fascinante mise en scène de l'aphasie, selon un dérèglement en règle : en canon. « Pallaksh! », ce mot issu d'on ne sait quel sabir, provoque la perte progressive du langage : « Chaque chanteuse omet une note de plus à chaque répétition de la séquence de douze notes qu'elle a choisie et la remplace par une déclamation muette de la syllabe correspondante du texte [...]. Quand toutes les notes du canon se sont éteintes, les chanteuses ralentissent les mouvements de leurs lèvres jusqu'à l'immobilité totale, après environ vingt secondes. »

Que reste-t-il de la poésie ainsi déconstruite ? Holliger a également écrit une œuvre – autre œuvre chorale – sur un poème de *La Rose de personne : Psalm*⁸. C'est dans ce psaume qu'apparaît le motif qui donne son titre au recueil :

La rose de rien, de
personne.

Cette rose évoque celle d'un distique célèbre d'Angelus Silesius :

La rose est sans pourquoi; elle fleurit
parce qu'elle fleurit [...]

Et c'est en s'appuyant sur cette métaphore que Heidegger affirme, dans *Le Principe de raison*, que « l'être, en tant qu'il fonde, n'a pas de fond » : l'étant est présent, éclos sur fond sans fond d'abîme. Alors si la rose a une racine, elle est comme l'être : en (l') air; comme le dit le dernier poème de *La Rose de personne* :

En l'air, là reste ta racine, là,
en l'air.

De la poésie ainsi déconstruite, il reste donc l'essence : le souffle. Lorsque le langage est décomposé, lorsque le compositeur le fait (t)air(e), il ne reste plus qu'un souffle. Comme l'explique Jean-Louis Tristani, « il suffit de soustraire la parole du chant pour obtenir la composante libidinale respiratoire » : le *respir*⁹. Paraît alors dans toute sa pureté ce qui, pour Celan, fait l'instant poétique; il écrit, dans le discours du *Méridien* :

Poésie : peut-être le temps simplement que le souffle tourne. Qui sait si la poésie ne fait tout ce chemin – celui de l'art y compris – le chemin à mettre derrière soi, en vue simplement d'un tournant, ce tournant à la fin de l'inspiration ?

Saisir ce « retour du souffle » (Atemwende), cette brève césure avant la volte-face, entre l'*expir* et l'*inspir*¹⁰, c'est ce que tente de faire Holliger. Comme le flûtiste de (t)air(e), les choristes du premier printemps – *Der Frühling (I)* – se livrent à une véritable étude respiratoire. Voici quelques indications données aux interprètes : « expirer complètement », « continuer à chanter avec les poumons presque vides », « aussi longtemps que possible sans inspirer », « retenir son souffle aussi longtemps que possible »...

En se rapprochant ainsi de Celan, en faisant de la poésie, selon une expression du *Méridien*, « le souffle et la parole coupés », Holliger donne aussi aux poèmes de Scardanelli un éclat singulier. De ces paroles, il fait une « pure parole »; car ce que Hölderlin lui-même, réfléchissant au théâtre antique, nomme ainsi dans les *Remarques sur Œdipe* (« la césure, la pure parole, la suspension antirythmique »), cette césure qui « met en suspens le procès [...] de l'alternance¹¹ » dans la tragédie grecque, est aussi celle qui interrompt cette alternance insigne : celle de l'*inspir* et de l'*expir*. Ce que Philippe Lacoue-Labarthe résume dans cette belle expression : « La poésie est le spasme ou la syncope du langage.¹² »

Le « souffle et la parole coupés » sont en effet tragiques; Hölderlin qualifiait la parole tragique des Grecs de « brutalement meurtrière ». La musique de Holliger l'est parfois également, comme dans *Cardiophonie*, pour hautbois et trois magnétophones. Littérale-

ment submergé par l'amplification de son jeu, mais aussi de ses sanglots et balbutiements, de sa toux, de ses gémissements et des battements de son cœur, le hautboïste tombe à terre, puis finit par fuir la scène.

De fait, la proximité de la mort est une constante de cette musique. Dans *Die Jahreszeiten*, cet être-pour-la-mort, pour reprendre une expression de Heidegger, se manifeste par l'extrême raréfaction – Holliger lui-même parle d'« engourdissement » (Starrheit). Le souffle y devient parfois « cristal de souffle » – *Atemkristall*, tel est le titre d'un recueil de Celan. Hans-Georg Gadamer, commentant Celan, écrit que le « cristal de souffle » n'est rien d'autre que « la composition pure en laquelle se transforme le néant silencieux de l'haleine exhalée, et dont la géométrie est d'une structure des plus rigoureuses¹³ ». L'inspiration musicale se cristallise, se solidifie en formes géométriques régulières. *Der Herbst (III)* s'ouvre par un grand unisson sur ré, note qui traverse la pièce comme un miroir horizontal : elle délimite deux espaces sonores qui se reflètent. Son cristallin aussi que celui de l'accord parfait des trois verres de cristal¹⁴ dans *Der Winter (III)* : instants gelés en éternité, « sans expression », « comme à travers une vitre¹⁵ ».

Mais l'être-pour-la-mort, s'il permet de prendre la mesure de l'extrême singularité de l'être-là, donne aussi celle d'un temps qui n'est pas le temps public – et, selon la terminologie heideggerienne, « vulgaire ». Car le temps public – « inauthentique » – pose problème : en témoignent les datations aberrantes qui ponctuent les poèmes des saisons. Et, à la fin de chaque pièce, une voix grave du chœur ne manque pas de rappeler la date et la signature :

« le 3 mars 1648 » (*Der Frühling (I)*)
« le 24 mai 1758 » (*Der Frühling (II)*)
« le 24 janvier 1743 » (*Der Winter (I)*)
« avec humilité, Scardanelli »

(Hölderlin est né en 1770)

Dans *Der Herbst (I)*, la voix commente chaque vers d'une date différente¹⁶. Dans *Der Sommer (I)*, ce sont quatre voix qui donnent quatre dates différentes, simultanément.

Le temps – musical – des *Jahreszeiten* est donc parfois donné à chaque choriste par lui-même : dans *Der Sommer (I)*, « chaque chanteuse règle son tempo (indépendamment des autres) selon son pouls (prendre le pouls au poignet) »; « les irrégularités du pouls doivent être suivies exactement ». Le cœur est ainsi la mesure du temps qui s'écoule pour chacun. Et c'est encore un poème de *La Rose de personne – Anabase* – qui associe ce cœur-horloge au souffle, par un effet d'écho :

beaux comme secondes, bondissants,
les reflets du souffle – : sons
de la cloche lumineuse (dum –,
dun –, un –,
unde suspirat
cor)

Ce cœur, dont la systole/diastole est comme le miroir du respir, donne à chacun son temps : celui que l'on ne partage avec personne, celui de l'anticipation résolue de la mort.

Pourtant, des créations comme *Psalm* ou *Die Jahreszeiten* n'excluent pas de chanter l'avant-dernier instant *ensemble*. Et si, chez Celan, l'Interlocuteur reste le plus souvent un espoir distant, il est possible pour Holliger de respirer ensemble. *Anabase* dit ce mot, rare sous la plume de Celan,

Le mot-tente qui se libère : ensemble	[Das frei- werdende Zeltwort : Mitsammen]
---	---

Ensemble, c'est-à-dire aussi, pour le musicien, *en chœur* : *Psalm* et *Die Jahreszeiten* sont des compositions chorales. Il est donc possible d'accorder les battements du cœur : dans les trois étés – *Der Sommer (I, II et III)* – le pouls de chacun inscrit sa pulsation dans la forme du canon, ambivalente entre la séparation et l'imitation.

*
**

Dans la tragédie de Hölderlin, s'adressant à son jeune ami Pausanias¹⁷, Empédocle dit :

L'Ether me baignait de son *souffle* comme toi
(...)
et par magie allaient dans son *abîme*
mes énigmes se résoudre

Mais aujourd'hui, la fusion heureuse dans le « Tranquille Ether », ce « Grand Réconciliateur » dont rêve encore Empédocle, est impossible. Comme Hölderlin lui-même l'a écrit plus tard dans ses *Fragments de Pindare* :

L'immédiat, pris en toute rigueur, est pour les mortels impossible,
comme pour les immortels; le Dieu doit distinguer des mondes
différents, conformément à sa nature, parce que la bonté céleste, de par
elle-même, doit être sainte, non mêlée.

Car, pour le poète, le divin n'est plus désormais « le lieu absolu de la suppression de toutes les différenciations¹⁸ »; il faut maintenant :

Garder Dieu dans sa *distincte*
pureté (...).

La nécessité de distinguer la sphère des dieux de celle des hommes fait apparaître entre elles « le vide de l'entre-deux comme la dimension du sacré ». Et si, comme l'écrit Heidegger, « le poète nomme le sacré », ne faut-il pas alors, pour dire cet entre-deux, suspendre l'alternance infinie du respir, dans la brève césure du souffle coupé, retenu? Ne faut-il pas ce (t)air(e) pour le dire?

On est pourtant au plus loin de Cage. Ce (t)air(e) ne signifie pas garder le silence pendant 4'33. Taire, c'est ici se situer dans cet insigne entre-deux, entre l'*inspir* et l'*expir*, à la limite, *Ad marginem* – tel est le titre d'une œuvre pour orchestre de chambre et bande de Holliger. Car ce silence n'est jamais acquis, objet de contemplation, mais il est toujours à faire : à (t)air(e).

1. Luce Irigaray, *L'Oubli de l'air*, éditions de Minuit, 1983, p. 15.
2. *Ibid.*, p. 15.
3. *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1970, p. 158.
4. Plusieurs années peuvent figurer au programme d'un même concert, si elles sont séparées par d'autres œuvres.
5. Martine Broda, *Dans la main de personne, essai sur Paul Celan*, éditions du Cerf, 1986, p. 91.
6. Plusieurs interprétations en ont été proposées : selon Pierre Bertaux, il s'agirait d'une déformation souabaisante du grec *Pallax*; André Du Bouchet songe à l'hébreu...
7. Paul Celan, *La Rose de personne*, traduit par Martine Broda, Le Nouveau Commerce, 1979.
8. *Psalm* est dédié à la mémoire de Paul Celan, Nelly Sachs et Bernd Alois Zimmermann.
9. Jean-Louis Tristani, *Le Stade du respir*, éditions de Minuit, 1978, p. 54.
10. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, traduit par E. Poulain, Actes Sud, 1987, p. 22 : « Car c'est avant tout cela le "retournement du souffle", l'expérience sensible de l'instant inaudible et immobile qui se glisse entre l'inspiration et l'expiration. »
11. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Césure du spéculatif* (postface à la traduction de la traduction, par Hölderlin, de l'*Antigone* de Sophocle), Christian Bourgois, 1978, p. 222.
12. *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986, p. 74.
13. *Op. cit.*, p. 114.
14. Situés derrière la scène, éventuellement enregistrés sur bande.
15. Heinz Holliger, *Conversation avec Peter Niklas Wilson*, Neue Zeitschrift für Musik, mai 1989.
16. La date et la signature sont « récitées de façon indifférente et automatique », comme une « horloge parlante détraquée ».
17. Hölderlin, *La Mort d'Empédocle* (première version), acte I, scène 4.
18. Beda Allemann, *Hölderlin et Heidegger*, traduit de l'allemand par François Fédier, PUF, 1987, p. 172.

Heinz Holliger

Commentaire sur SCARDANELLI-ZYKLUS

Au lycée, déjà, je m'étais proposé de mettre en musique les derniers poèmes de Hölderlin. Mais cette mise en musique entamée avec un élan juvénile avait rapidement tourné court.

Plus on se rapproche de ces strophes qui, avec leur extrême simplicité apparente, ressemblent presque à des chansons (elles comportent des iambes à cinq et six pieds, et les rimes féminines n'ont de pureté que par l'orthographe), plus elles dévoilent l'interdiction qu'elles recèlent : « Noli me tangere. »

Une paroi de verre semble séparer l'observateur de la nature idyllique, au repos, ainsi que des êtres humains qui s'y déplacent. Rien du « bruissement de l'air doux » ne la traverse pour atteindre l'espace acoustiquement mort. L'« éclat de la nature » devient un rayon éblouissant et douloureux qui heurte la paroi, laquelle agit comme un verre ardent. L'« homme qui contemple paisiblement » est un exclu (un expulsé?). Pour lui, le « calme de la nature » devient la rigidité cadavérique de la nature, le silence, un silence de mort : une scène idyllique figée et contrainte au mutisme – une véritable « nature morte ».

Ces poèmes sobres, dont la paix respire un tel équilibre, ces poèmes contemplatifs, que Hölderlin rédigeait toujours « à la demande » de ses visiteurs « contre une pipe de tabac », sont en réalité des masques verbaux derrière lesquels le poète, « battu par Apollon », profondément atteint, tente de s'abriter. Il demeure caché, avec une telle opiniâtreté qu'il se débarrasse aussi de son propre nom et donne à ses poèmes des millésimes qui placent le lecteur dans une complète confusion. La datation de ces poèmes, écrits entre 1833 et 1843, va du « 3 mars 1648 » au « 9 mars 1840 » ! Ils sont le plus souvent signés du nom de Scardanelli, qui était avec Buonarrotte et Rosetti l'un des pseudonymes derrière lesquels Hölderlin cherchait à se cacher.

Bien des années après avoir abandonné définitivement mon projet de composition, je fus de nouveau saisi, même si ce fut de manière inconsciente, par la force d'attraction des poèmes de Scardanelli.

Avec mon *Psaume*, le *Quatuor à cordes* et, surtout avec *Atembogen* pour orchestre, je me suis rapproché d'une musique dont la forme sonore apparente n'avait à mes yeux qu'une importance secondaire face à la nécessité de rendre sensibles et même visibles les conditions physiques extrêmes dans lesquelles étaient nées ces sonorités.

Durant l'été de 1975, je travaillais à une œuvre pour cordes, exclusivement composée d'harmoniques naturelles. Les intervalles non tempérés et les sonorités dépourvues de fondamentale y créaient une harmonie totalement dépourvue de tension, pratiquement gelée, et une expressivité figée.

Sans avoir auparavant le moins du monde songé à une création chorale ou aux poèmes de Hölderlin, ce travail m'a mené à l'univers de Scardanelli. L'œuvre pour cordes est restée en l'état. J'ai composé, à intervalles réguliers, les premiers chants du Printemps, de l'Été et de l'Automne. Deux chants de l'Hiver ont été écrits à la fin de l'année 1975.

(Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni.)

GUIDE POUR L'ÉCOUTE

SCARDANELLI-ZYKLUS comprend :

Die Jahreszeiten (Les Saisons), trois fois quatre chants pour chœur a cappella (1975-1977-1978);

Übungen zu Scardanelli (Études pour Scardanelli) pour petit orchestre (1975-1985), commentaires, miroirs, répliques et notes en marge des *Jahreszeiten*;

(1) *air(e)* pour flûte seule (1978-1983);

ainsi que des parties de

Turm-Musik, pour flûte seule, petit orchestre et bande (1984).

La suite des différentes pièces correspond à l'ordre choisi par Heinz Holliger pour le concert de Stuttgart en 1989. Elle est susceptible d'être modifiée lors de la création à Paris.

Frühling II (Le Printemps II)

Mouvement presque entièrement symétrique en miroir, homophone et découpé de façon syllabique.

Sommerkanon IV (Canon de l'été IV)

Pour petit orchestre (mouvement vocal à l'origine). Triple présentation d'un canon à trois voix : en tons entiers, en demi-tons, en quarts de ton. Presque la compression de la même musique.

Sommer II (L'Été II)

Triple canon pour trois fois trois voix (en contrepoint triple) :

- 1) en demi-tons (*senza espressione*),
- 2) en quarts de ton (*poco espressivo*),
- 3) en huitièmes de ton (*molto espressivo*).

Une même musique est « menée par la voie étroite » (« durch die Enge geführt »), presque au sens de Celan.

Bruchstücke (Fragments)

Pour flûte seule et petit orchestre (extrait de *Turm-Musik*).

Herbst III (L'Automne III)

Composé de douze parties; quant au style et au phrasé, ils sont largement déployés en éventail au-dessus et au-dessous de la note vitale de Hölderlin et de B. A. Zimmermann : *ré*.

Choral

Pour quatre instruments et huit voix de femmes. Mouvement homophone, respectivement à quatre et huit voix au-dessus et au-dessous de *ré*, où les intervalles des voix extérieures sont diminués de moitié dans les voix intérieures : tons, demi-tons, quarts de ton, huitièmes de ton.

Glocken-Alphabet (Alphabet de cloches)

Pour flûte seule et petit orchestre (extrait de *Turm-Musik*). Des « tempelglocks » japonais « récitent » dans un alphabet de hauteurs et de durées une inscription de Hölderlin dans un album (citation de Klopstock) : « Elle nous effraie notre protectrice, la mort, doucement elle vient dans les nuages du sommeil. » (« Es erschreckt uns unser Retter, der Tod, ... »)

Winter III (L'Hiver III)

Canon-miroir à quatre voix sur un accord d'harmoniques de *do*. Chaque voix du canon se compose d'accords parfaits majeurs, en position serrée.

*

**

Schaukelrad (La Roue à aubes)

Pour petit orchestre avec quatre voix de femmes. Deux accords de six sons tournant sur eux-mêmes. Dans la seconde section (rythme rétrograde), extinction progressive des notes formant les accords.

Sommer III (L'Été III)

Trois présentations d'un canon pour sept voix de femmes :

staccato en demi-tons, non staccato en quarts de ton, tenuto en huitièmes de ton. Chaque chanteuse chante dans le tempo donné par son pouls.

Herbst II (L'Automne II)

Accords de douze sons tournant sur eux-mêmes au-dessus et au-dessous de *ré*, comme dans *Schaukelrad*. Dans les tempos « hölderliniens » de 37 et 73 (Hölderlin a vécu 37 ans dans la tour. Il est mort à l'âge de 73 ans).

Choral

Version alternative.

Eisblumen (Fleurs de givre)

Pour sept cordes; nouvelle version de la pièce pour flageolet de 1975. Comme *Winter I*, sur le choral de Bach « Komm, o Tod, du Schlafes Bruder » (« Viens, ô trépas, toi le frère du sommeil »).

Winter I (L'Hiver I)

Négatif sonore du célèbre choral « Komm, o Tod, du Schlafes Bruder ». Les notes de l'original deviennent des silences : des trous sonores remplis par les syllabes parlées du poème de Scardanelli.

Engführung (Strette)

Pour petit orchestre avec six voix de femmes. L'équivalent de *Sommer II* à quinze, neuf et trois voix.

Frühling I (Le Printemps I)

Construit exclusivement sur des accords parfaits en position fondamentale. Chant *espressivo* avec les poumons presque vides, accords jubilatoires – à chanter en inspirant. Déclamation bouche fermée, chant avec la gorge serrée.

*

**

Frühling III (Le Printemps III)

Homophone, symétrique en miroir comme *Frühling II*, avec des harmonies détendues.

Sommer I (L'Été I)

Canon pour six ou huit chanteuses. Chacune chante dans le tempo donné par son pouls un des cinq poèmes de l'Été au choix. Peu à peu, de plus en plus de notes sont effacées. Ne restent que des mouvements muets des lèvres.

Der ferne Klang (Le Son lointain)

Pour petit orchestre et bande, version instrumentale de *Winter III*.
« Ich friere und starre in den Winter, der mich umgibt
so eisern mein Himmel ist, so steinern bin ich »
(« Je suis gelé, le regard perdu dans l'hiver qui m'entoure
tant mon ciel est de fer, tant je suis de pierre »)
(Hölderlin à Schiller, 4.9.1795)

(t)air(e)

Pour flûte seule. Taire, ne rien dire; air, chant, aria, souffle; te, toi; flûte : l'instrument de Hölderlin. Presque une liaison avec mon opéra d'après Beckett, *Come and Go*, avec *Atembogen*, avec *Psalm*.

Ad marginem

Titre d'un tableau de Paul Klee. Pour petit orchestre et bande. Sur la bande, des fréquences marginales dans l'extrême-aigu et l'extrême-grave de l'aire auditive. En parlant d'une position médiane (*fa dièse*), les sept voix principales (les cordes) tendent vers les zones limites les plus aiguës et les plus graves, sans jamais les atteindre, et s'éteignent, avant que les fréquences marginales ne disparaissent également au-delà du seuil d'audibilité.

Herbst I (Automne I)

Quatre groupes avec, à chaque fois une voix de soprano, d'alto, de ténor et de basse. Accords construits exclusivement sur les harmoniques des notes-pédales, avec un chant diphonique, et renforcées par un instrument. Les fins de vers sont ponctuées, comme par une « horloge parlante » détraquée, avec les datations de Hölderlin qui annulent tout sentiment du temps.

Winter II (L'Hiver II)

Choral à quatre voix, sujet d'un canon à quatre voix all'unisono, en augmentation et diminution, chant diphonique.

Der Winter (II)

Immer „Strohbaß-Register“, sempre *ppp* (auch im Sopran, Alt und Tenor).
Always „dummy bass-register“, sempre *ppp* (in soprano, alto and tenor as well)
[ca. 48]

Musical score for 'Der Winter (II)' featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score includes lyrics in German and French, such as '1. Das auf-he blau- nur, Pfa- Er- Na-' and '1. ist -ner-zet Him- wie ge- -net als die -hen, die Ei-'. It also includes performance instructions like '4x rep.' and '3x (4) ppp, „Strohbaß“'.

Heinz Holliger, *Die Jahreszeiten, Scardanelli Zyklus*, extrait
Editions B. Schott's Söhne, Mayence

DIE JAHRSESZEITEN

DER FRÜHLING (I)

Es kommt der neue Tag aus fernen Höhn herunter,
Der Morgen, der erwacht ist aus den Dämmerungen,
Er lacht die Menschheit an geschmückt und munter,
Von Freuden ist die Menschheit sanft durchdrungen.

Ein neues Leben will der Zukunft sich enthüllen,
Mit Blüthen scheint, dem Zeichen froher Tage,
Das grosse Thal, die Erde sich zu füllen
Entfernt dagegen ist zur Frühlingszeit die Klage.

den 3ten März 1648

Mit Untertänigkeit
Scardanelli

DER FRÜHLING (II)

Wenn aus der Tiefe kommt der Frühling in das Leben,
Es wundert sich der Mensch, und neue Worte streben
Aus Geistigkeit, die Freude kehret wieder
Und festlich machen sich Gesang und Lieder.

Das Leben findet sich aus Harmonie der Zeiten,
Dass immerdar den Sinn Natur und Geist geleiten,
Und die Vollkommenheit ist Eines in dem Geiste,
So findet vieles sich, und aus Natur das meiste.

d.24 Mai 1758

Mit Untertänigkeit
Scardanelli



Portrait de Friedrich Hölderlin
par Franz Karl Hiemer, 1792
(Reproduction DR)

LES SAISONS

LE PRINTEMPS (I)

Le jour nouveau descend des collines lointaines,
Le matin, qui s'est éveillé des crépuscules,
Rit aux humains, paré de sa fraîcheur allègre;
Le cœur de l'homme est traversé de douce joie.

Une nouvelle vie au Futur se dévoile,
On dirait que la grande vallée et la terre
Se remplissent de fleurs, signe de jours heureux.
Mais au temps printanier, toute plainte est bannie.

Le 3 mars 1648.

Avec humilité,
Scardanelli

LE PRINTEMPS (II)

Quand d'en bas le printemps vient à la vie,
L'homme s'étonne, des mots nouveaux s'efforcent
En spiritualité, la joie est de retour,
Chant et chansons à cette fête se conforment.

La vie se fait de l'harmonie des temps,
Car esprit et nature toujours escortent le sens,
Et la perfection est une dans l'esprit,
Beaucoup se fait ainsi, et de nature presque tout.

Le 24 mai 1758.

Avec humilité,
Scardanelli

DER FRÜHLING (III)

Wenn neu das Licht der Erde sich gezeigt,
Von Frühlingsregen glänzt das grüne Thal und munter
Der Blüten Weiss am hellen Strom hinunter,
Nachdem ein heitrer Tag zu Menschen sich geneiget.

Die Sichtbarkeit gewinnt von hellen Unterschieden,
Der Frühlingshimmel weilt mit seinem Frieden,
Dass ungestört der Mensch des Jahres Reiz betrachtet,
Und auf Vollkommenheit des Lebens achtet.

d.15 März 1842

Mit Untertänigkeit
Scardanelli

DER SOMMER (I)

In Thale rinnt der Bach, die Berg an hoher Seite,
Sie grünen weit umher an dieses Thales Breite,
Und Bäume mit dem Laube stehn gebreitet,
Dass fast verborgen dort der Bach hinunter gleitet.

So glänzt darob des schönen Sommers Sonne,
Dass fast zu eilen scheint des hellen Tages Wonne,
Der Abend mit der Frische kommt zu Ende,
Und trachtet, wie er das dem Menschen noch vollende.

d.24 Mai 1758

Mit Untertänigkeit
Scardanelli

Die Tage gehn vorbei mit sanfter Lüfte Rauschen,
Wenn mit der Wolke sie der Felder Pracht vertauschen,
Des Thales Ende trifft der Berge Dämmerungen,
Dort, wo des Stromes Wellen sich hinabgeschlungen.

Der Wälder Schatten sieht umhergebreitet,
Wo auch der Bach entfernt hinuntergleitet,
Und sichtbar ist der Ferne Bild in Stunden,
Wenn sich der Mensch zu diesem Sinn gefunden.

d.24 Mai 1758

Scardanelli

LE PRINTEMPS (III)

Quand de nouveau la lumière à la terre se présente
De la pluie du printemps brille la verte vallée et, fringant,
Le blanc des fleurs le long du torrent lumineux
Après une journée heureuse vers les hommes s'incline.

La visibilité gagne de claires différences.
Le ciel de printemps s'attarde, paisible
Si bien que l'homme contemple, tranquillement, le charme de la saison
Et prend garde à la perfection de la vie.

Le 15 mars 1842.

Avec humilité,
Scardanelli

L'ETE (I)

Dans la vallée le ruisseau coule, les montagnes à son haut côté,
Sur toute l'étendue de la vallée elles verdoient,
Et des arbres avec leur feuillage tant s'éploient
Que le ruisseau s'éloigne là presque caché.

La-dessus brille le soleil du bel été,
Le plaisir du jour clair semble presque se hâter,
Le soir va s'achever dans la fraîcheur
Et pour l'homme voudrait parachever encore.

Le 24 mai 1758.

Avec humilité,
Scardanelli

* Le torrent court dans la vallée, au flanc profond de la montagne
Ils verdissent loin autour du bruissement de cette vallée
Quand, avec le nuage, ils se confondent avec l'éclat des prés
La fin de la vallée touche les pénombres des montagnes,
Là où se précipitent les ondes du courant.

Des forêts l'ombre voit s'étendre alentour
Là où le torrent, lui aussi, se laisse glisser au loin
Et cette image lointaine est visible durant les heures
Où l'homme a su se trouver face à cet esprit.

Le 24 mai 1758.

Scardanelli

Noch ist die Zeit des Jahrs zu sehn, und die Gefilde
Des Sommers stehn in ihrem Glanz, in ihrer Milde;
Des Feldes Grün ist prächtig ausgebreitet,
Allwo der Bach hinab in Wellen gleitet.

So zieht der Tag hinaus durch Berg und Thale,
Mit seiner Unaufhaltsamkeit und seinem Strahle,
Und Wolken ziehn in Ruh, in hohen Räumen,
Es scheint das Jahr mit Herrlichkeit zu säumen.

d.9ten März 1940

Mit Untertänigkeit
Scardanelli

Wenn dann vorbei des Frühlings Blüthe schwindet,
So ist der Sommer da, der um das Jahr sich windet,
Und wie der Bach das Thal hinuntergleitet,
So ist der Berge Pracht darum verbreitet.

Dass sich das Feld mit Pracht am meisten zeigt,
Ist, wie der Tag, der sich zum Abend neiget;
Wie so das Jahr verweilt, so sind des Sommers Stunden
Und Bilder der Natur dem Menschen oft verschwunden.

d.24 Mai 1778

Scardanelli

DER SOMMER (I/II/III)

Das Erndtefeld erscheint, auf Höhen schimmert
Der hellen Wolken Pracht, indess am weiten Himmel
In stiller Nacht die Zahl der Sterne flimmert,
Gross ist und weit von Wolken das Gewimmel.

Die Pfade gehn entfernter hin, der Menschen Leben,
Es zeigt sich auf Meeren unverborgen,
Der Sonne Tag ist zu der Menschen Streben
Ein hohes Bild, und golden glänzt der Morgen.

Mit neuen Farben geschmückt der Gärten Breite,
Der Mensch verwundert sich, dass sein Bemühen gelingt,
Was er mit Tugend schafft, und was er hoch vollbringet,
Er steht mit der Vergangenheit in prächtigem Geleite.

La saison s'offre encore aux regards, les campagnes
D'été sont là dans leur éclat, dans leur douceur.
Le vert des prés au loin s'étale avec splendeur
Partout où le ruisseau précipite ses vagues.

Ainsi s'en va le jour par les monts, les vallées,
Avec sa force irrésistible, rayonnante;
Des nuages voguent en paix, très haut. L'année
S'attarde, comme prise à sa magnificence.

Le 9 mars 1940.

Avec humilité,
Scardanelli

Puis, quand les fleurs du printemps disparaissent,
Voici l'été qui s'enroule à l'année.
Et comme le ruisseau glisse au vallon et coule,
La montagne étale sa splendeur alentour.

Avec plus de splendeur si se montre le champ,
C'est comme le jour qui penche vers le soir;
Qu'ainsi l'année s'attarde, et souvent les heures d'été,
Les tableaux de nature ont disparu pour l'homme.

Le 24 mai 1778.

Scardanelli

L'ETE (I/II/III)

Paraît le champ, prêt aux moissons, il brille un faste
De clair nuage sur les hauteurs, tandis qu'au ciel vaste
Clignote, calme nuit, le nombre des étoiles,
Grande est leur foule et loin de tout nuage.

Les sentiers de plus en plus s'écartent, la vie des hommes
Se montre à découvert sur les mers,
Le soleil prête à l'effort des hommes son jour,
Très haute image, et l'or du matin luit.

Les jardins parent de couleurs neuves l'espace,
L'homme s'émerveille que fructifie sa peine,
Ce qu'il crée par sa valeur, ce qu'il élève est parfait,
Tout se joint au passé en escorte superbe.

DER HERBST (I/II)

Das Glänzen der Natur ist höheres Erscheinen,	den 3 März 1648
Wo sich der Tag mit vielen Freuden endet,	den 24 April 1839
Es ist das Jahr, das sich mit Pracht vollendet,	den 24 Mai 1778
Wo Früchte sich mit frohem Glanz vereinen.	den 25 Dezember 1841
Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmst,	den 9 Mai 1940
Der Schall durchs offene Feld, die Sonne wärmst,	den 15 März 1842
Den Tag des Herbstes mild, die Felder stehen	den 15 November 1759
Als eine Aussicht weit, die Lüfte wehen.	den 24 Mai 1758
Die Zweig und Äste durch mit frohem Rauschen,	den 24 Mai 1748
Wenn schon mit Leere sich die Felder dann vertauschen	den 28 Juli 1842
Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet,	den 24 April 1849
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet	den 24 Januar 1676

*Dero untertänigster
Scardanelli*

DER HERBST (III)

Die Sagen, die der Erde sich entfernen,
vom Geiste, der gewesen ist und wiederkehret,
Sie kehren zu der Menschheit sich, und vieles lernen
Wir aus der Zeit, die eilends sich verzehret.

Die Bilder der Vergangenheit sind nicht verlassen
Von der Natur, als wie die Tag' verblassen.
Im hohen Sommer kehrt der Herbst zur Erde nieder,
Der Geist der Schauer findet sich am Himmel wieder,

In kurzer Zeit hat vieles sich geendet.
Der Landmann, der am Pfluge sich gezeiget,
Er siehet wie das Jahr sich frohem Ende neiget.
In solchen Bildern ist des Menschen Tag vollendet.

Der Erde Rund mit Felsen ausgezieret
Ist wie die Wolke nicht, die abends sich verlieret.
Es zeigt sich mit einem goldnen Tage,
Und die Vollkommenheit ist ohne Klage.

* L'AUTOMNE (I/II)

(Montage de Heinz Holliger)

<i>L'éclat de la nature est une plus haute apparition,</i>	<i>le 3 mars 1648</i>
<i>Là où le jour s'achève par beaucoup de joies,</i>	<i>le 24 avril 1839</i>
<i>C'est l'année qui se parfait, somptueuse</i>	<i>le 24 mai 1778</i>
<i>Où les fruits se conjuguent en un joyeux éclat</i>	<i>le 25 décembre 1841</i>
<i>La terre est tellement ornée, parfois</i>	<i>le 9 mai 1940</i>
<i>Le son passe à travers champs, le soleil réchauffe</i>	<i>le 15 mars 1842</i>
<i>Doucement la journée d'automne, les champs s'élèvent</i>	<i>le 15 novembre 1759</i>
<i>Au loin, dessinent une perspective, les vents soufflent</i>	<i>le 24 mai 1758</i>
<i>A travers les branches et les troncs, avec un bruit joyeux</i>	<i>le 24 mai 1748</i>
<i>Quand les champs se confondent déjà avec le vide</i>	<i>le 28 juillet 1842</i>
<i>Tout l'esprit de cette image lumineuse vit</i>	<i>le 24 avril 1849</i>
<i>Comme une image entourée d'un halo de splendeur dorée.</i>	<i>le 24 janvier 1676</i>

*Le très obéissant
Scardanelli*

L'AUTOMNE (III)

Ces légendes qui s'éloignent de notre terre
De l'Esprit qui fut et qui s'en revient,
Elles se tournent vers les hommes, et le temps
Si vite consumé nous apprend mainte chose.

La Nature garde en mémoire les images
Du passé mort, et quand pâlisent les journées
D'arrière-été, l'automne alors descend sur terre
Et l'esprit des Voyants hante à nouveau le ciel.

En peu de temps beaucoup de choses ont pris fin.
Le paysan qu'on aperçoit à la charrue
Vers sa joyeuse fin voit se pencher l'année;
Le jour humain s'achève en de telles images.

L'orbe des terres et ses roches en décor
N'est pas comme la nue, au soir, qui va s'éteindre :
Le voici qui paraît dans l'éclat d'un jour d'or,
Et la perfection règne sans une plainte.

DER WINTER (I/II)

Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet
Der blaue Himmel nur und wie die Pfade gehen,
Erscheinet die Natur als Einerlei, das Wehen
Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzet.

Der Erde Stund ist sichtbar von dem Himmel
Den ganzen Tag, in heller Nacht umgeben,
Wenn hoch erscheint von Sternen das Gewimmel,
Und geistiger das weit gedehnte Leben.

den 24. Januar 1743

Mit Untertänigkeit
Scardanelli

DER WINTER (III)

Wenn bleicher Schnee verschönert die Gefilde,
Und hoher Glanz auf weiter Ebne blinkt
So reizt der Sommer fern, und milde
Naht sich der Frühling oft, indess die Stunde sinkt.

Die prächtige Erscheinung ist, die Luft ist feiner
Der Wald ist hell, es geht der Menschen keiner
Auf Strassen, die zu sehr entlegen sind, die Stille machet
Erhabenheit, wie dennoch alles lachet.

Der Frühling scheint nicht mit der Blüten Schimmer
Dem Menschen so gefallend, aber Sterne
Sind an dem Himmel hell, man siehet sie gerne,
Den Himmel fern, der ändert fast sich nimmer.

Die Ströme sind, wie Ebenen, die Gebilde
Sind auch zerstreut, erscheinender die Milde
Des Lebens dauert fort, der Städte Breite
Erscheint besonders gut auf ungemessner Weite.

d. 25 Dezember 1841

Dero untertänigster
Scardanelli

L'HIVER (I/II)

Les champs sont nus, au loin d'une hauteur ne brille
Que le ciel bleu, et comme vont les sentiers
Apparaît la nature, monotone, les souffles
Sont frais, et la nature de clarté seule couronnée.

Du ciel, l'heure de la terre est visible
Tout le jour, environnée de nuit claire
Quand paraît la foule des étoiles très haut,
Et la vie déployée s'imprégnant de l'Esprit.

Le 24 janvier 1743.

Avec humilité,
Scardanelli

L'HIVER (III)

Lorsque la blanche neige embellit les prairies,
Qu'une haute clarté luit sur les vastes plaines,
L'été lointain nous charme, et doucement
Le printemps vient à nous tandis que l'heure fuit.

Le spectacle est magnifique, l'air est meilleur,
Le bois est clair et nul homme ne passe
Aux chemins qui sont trop écartés. Le silence fait naître
La majesté, – pourtant tout garde un air riant.

Le printemps n'est pas là pour enchanter les hommes
Avec l'éclat des fleurs, mais les étoiles
Sont claires dans le ciel; on regarde avec joie
Le ciel au loin qui ne change presque jamais.

Les fleuves sont pareils aux plaines, les images
Sont, quoique éparses, plus distinctes, la douceur
De la vie se prolonge et la grandeur des villes
Ressort très nettement sur l'immense étendue.

Le 25 décembre 1841.

Votre très humble serviteur
Scardanelli

In Hölderlin, Œuvres

Bibliothèque de la Pléiade (1967)

Traductions de l'allemand de Gustave Roud, Robert Rovini, Philippe Jaccottet.

Poèmes marqués d'une astérisque traduits par Olivier Mannoni.

Heinz Holliger

Commentaire sur GLÜHENDE RÄTSEL

Le cycle *Glühende Rätsel* (Enigmes en feu), d'après des poèmes de Nelly Sachs, a été créé aux Journées musicales de Donaueschingen 1964, avec Jeanne Deroubaix (alto) et l'ensemble du Domaine musical, sous la direction de Pierre Boulez. L'œuvre [pour voix alto, flûte, alto, clarinette basse (clarinette contrebasse), cymbalum, harpe, célesta et percussions], commandée par le Südwestfunk, est dédiée à Nelly Sachs. Nelly Sachs (1891-1970) est l'un des plus importants poètes de langue allemande. Poursuivie par les nazis, elle trouva refuge à Stockholm. Elle reçut, en 1969, le prix Nobel.

Après avoir longtemps travaillé à une création scénique sur un de ses textes, *Der magische Tänzer* (pour chœur et plusieurs groupes d'orchestres), j'ai voulu condenser et cristalliser les expériences faites pendant ce travail. En même temps, j'ai essayé de différencier mon langage du point de vue de la forme, de l'expression et de la couleur.

Glühende Rätsel est une œuvre en cinq parties. De I à III, les éléments structurés, très clairement différenciés les uns des autres, sont exposés. IV reprend les types de structures des deux mouvements précédents (en inversant leur ordre). En même temps, l'écriture des durées évolue vers l'indéterminisme et laisse aux interprètes une plus grande souplesse de distribution. La partie V, elle-même subdivisée en cinq périodes, synthétise et développe toutes les parties précédentes.

La thématique intérieure de *Glühende Rätsel* ressemble à celle de mes premières compositions de musique de chambre, par exemple *Erde und Himmel et Elis*; mais, par rapport à ces créations, *Glühende Rätsel* montre une plus grande flexibilité dans le traitement du matériau musical et une différenciation plus accentuée des domaines sonores et formels. En composant cette œuvre, j'ai privilégié les effets par strates multiples entre la parole et le son, et leurs influences réciproques. Cela m'a amené à des solutions nouvelles pour ma composition.

POEMES DE NELLY SACHS

GLÜHENDE RÄTSEL

ENIGMES EN FEU

I

DIESE NACHT

ging ich eine dunkle Nebenstraße
um die Ecke
Da legte sich mein Schatten
in meinen Arm
Dieses ermüdete Kleidungsstück
wollte getragen werden
und die Farbe Nichts sprach mich an :
Du bist jenseits!

CETTE NUIT-LÀ

je tournais au coin d'une obscure
rue voisine
quand s'appuya mon ombre
à mon bras
Ce vêtement fatigué
voulait être porté
et la couleur Néant me dit :
tu es de l'autre côté!

II

Einsamkeit lautlos samtener Acker
aus Stiefmutterveilchen
verlassen von rot und blau
violett die gehende Farbe
dein Weinen erschafft sie
aus dem zarten Erschrecken deiner Augen –

Solitude silencieux champ de velours
tissé de violettes orphelines
abandonné du rouge et du bleu
violet couleur qui pâlit
tes pleurs l'ont formée
du tendre effroi de tes yeux –

III

Im verhexten Wald
mit der abgeschälten Rinde des Daseins
wo Fußspuren bluten
glühende Rätsel äugen sich an
fangen Mitteilungen auf
aus Grabkammern –

Dans la forêt ensorcelée
à l'écorce arrachée de l'existence
où des traces de pas saignent
des énigmes en feu s'épient
captent des communications
venues des chambres mortuaires –

Hinter ihnen
das zweite Gesicht erscheint
Der Geheimbund ist geschlossen –

Derrière elles
se montre la double vue
l'alliance secrète est conclue –

IV

Ausgeweitet die Zeit
auf deines Angesichtes Bernstein
Das Nachtgewitter zieht flammend heran
aber der Regenbogen
spannt schon seine Farben ein
in den hintergründigen Streifen aus Trost –

Eventré le temps
sur l'ambre de ta face
L'orage nocturne avance en flammes
mais déjà l'arc-en-ciel
bande ses couleurs
sur l'arrière-plan strié de consolation –

V

Meine geliebten Toten
ein Haar aus Dunkelheit
heißt schon Ferne
wächst leise durch offene Zeit
Ich sterbe geheimes Maß füllend
in die Minute
die sich knospend reckt
aber hinterrücks haben sie die Feuerzungen
der Erde aufgepflanzt –
Eine Rebe die ihren Wein der Flamme übergibt
sinke ich rückwärts –

Mes morts bien-aimés
une chevelure d'obscurité
autre nom du lointain
pousse doucement dans le temps
ouvert
comblant une mesure secrète
j'entre mourant dans la minute
qui se dresse en bourgeonnant
mais par derrière ils ont planté
de langues de feu la terre –
Vigne qui donne son vin à la flamme
je sombre à l'envers –

Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965.

Edition Berlin, 1990, pour la traduction par Martine Broda.



Nelly Sachs, 1966
(Photo Dpa Bild)

John E. Jackson

HOLLIGER ET BECKETT

De *Words and Music* (1961) à *Ghost Trio* (1975) ou à *Rockaby* (1981), plusieurs textes écrits par Beckett pour le théâtre portent dans leur titre une indication musicale. A vrai dire, la musique n'avait pas attendu aussi tard pour faire son entrée dans ce théâtre, puisqu'en 1956 déjà Schubert avait fait son apparition dans *All That Fall*, sous la forme d'une citation de « La Jeune-Fille et la mort ». Signe de l'inclination de l'auteur pour un art qu'il sentait peut-être plus évident que le sien, la présence de la musique dénote sans doute aussi la fascination de Beckett pour une rigueur de composition et d'architecture qui hante littéralement les indications de régie et les didascalies de son théâtre tardif. A mesure que s'amenuise la part laissée à la parole proprement dite, s'accroît celle dévolue à un jeu d'indications et de prescriptions qui a la sévérité de ce qu'on pourrait imaginer être un rituel grégorien. Qu'un compositeur comme Heinz Holliger ait éprouvé le désir de mettre à son tour en musique deux des pièces les plus elliptiques et les plus énigmatiques de ce théâtre peut se comprendre réciproquement comme l'aveu de la fascination d'un musicien retrouvant dans une œuvre écrite l'équivalent littéraire d'une partition moderne, dénuée, plus que toute autre, de la moindre concession.

Come and Go (1966) comme *What Where* (1984) sont fondés sur un jeu de permutations, lui-même articulé sur une distribution composée de personnages presque interchangeables : trois dans la première pièce, nommés chacun par un monosyllabe – Flo, Vi et Ru –, quatre dans la seconde – Bam, Bem, Bim, Bom –, auxquels vient s'ajouter la Voix de Bam, abrégée V (ce qui donne aussi le chiffre romain pour cinq). Beckett lui-même signale que, à part la différence de couleur de leurs manteaux, les trois personnages de *Come and Go* doivent se ressembler autant que possible, indication reprise pour les quatre figurants en tête de *What Where*. Cette insistance phonique autant que scénographique sur la quasi-identité des figures se redouble sur le plan des pièces proprement dites, qui s'appuient pour une large part sur une structure répétitive dont Beckett a, du reste, réglé avec précision l'agencement : Flo, Vi et Ru sortent chacune à leur tour, permettant aux deux figures restées seules de poser à son propos une question semblable. Bim, Bam et Bem ont, eux, à répondre à la même injonction et au même questionnement de Bom au sujet d'un de leurs comparses, et cela en respectant un jeu de scène où l'indication numérique des points cardinaux a remplacé toute désignation moins abstraite. Cette régularité quasi symétrique a pour contrepartie des variations verbales qui en rompent la monotonie. Par exemple, tant la forme de la question que Flo pose à Ru au sujet de Vi, Ru à Vi au sujet de Flo et Vi à Flo au sujet de Ru que les réponses qui sont chaque fois données changent, tout en maintenant un étroit parallélisme. En outre, Beckett, dans les indications de régie, note que les trois « Oh! » qui ponctuent la communication du secret murmuré à l'oreille constituent « trois sons très différents ». De même, dans *What Where*, la formule litannique initiale – « We are the last five. / In the present as were we still. / It is spring. / Time passes. / First without words. / I switch on. »¹ – qui ne revient pas moins de huit fois en six pages, n'est toutefois jamais reprise sans légères variations.

L'objet de l'aveu qu'on cherche à extorquer change lui aussi de cas en cas. De là à faire de ces « dramatiques » le correspondant littéraire du « thème et variations » musical, il n'y a qu'un pas qu'on franchira d'autant plus volontiers que la référence musicale, comme on l'a dit, est explicite jusque dans le titre de certains d'entre eux.

Il s'en faut toutefois que cet aspect de combinatoire à trois ou à cinq éléments suffise à rendre compte de la force scénique de ces deux pièces ou du pouvoir de fascination qu'elles ont exercé sur Holliger. L'extrême économie des moyens mis en œuvre autant que la simplicité du dispositif requis ont, certes, pu sembler propices au projet d'un « opéra de chambre », où la précision et la rigueur supplantaient avantageusement la luxuriance d'une forme trop complexe ou, au contraire, trop éclatée. Mais ce serait sans doute oublier ce qui est peut-être le cœur de ces deux textes. Tant dans *Come and Go* que dans *What Where*, l'essentiel de l'effet dramatique est obtenu par la contradiction mise en scène entre la situation énonciative – dont le caractère répétitif ne fait qu'accentuer la transparence – et l'occultation de l'énoncé : le spectateur n'apprend pas plus ce que Flo, Vi et Ru se sont chuchoté à l'oreille, provoquant chaque fois un « Oh! » étonné, indigné ou affligé, que ce que Bim, Bom ou Bem sont censés avoir avoué. Autant le dispositif de la communication est visible, autant son contenu reste secret. Cette contradiction, rien ne nous empêche de l'interpréter comme une sorte de métaphore de la situation du créateur selon Beckett : la parole dérobée devenant dès lors beaucoup moins une information dissimulée que l'image de la parole inaccessible – parole d'échange ou d'évidence –, que le but de la littérature contemporaine serait de poursuivre en vain. De même que, dans la pièce qui rendit jadis Beckett célèbre, Godot gardait à la fois son énigme et son pouvoir de fascination, de même ici la parole non dite (ou impossible à dire) fonde-t-elle une sorte d'espace utopique dont le silence préserve l'intégrité, mais dont la privation indique en même temps le caractère inaccessible. A partir de là, pourquoi ne pas imaginer que Holliger ait lu ces deux pièces comme une sorte de figuration réflexive de la situation du compositeur contemporain, lui aussi fasciné par la privation d'une évidence communicative (musicale) reconnue au cœur de sa propre musique? Les figures de Beckett serviraient ainsi de figures réflexives, en abîme, au dispositif musical et scénique contemporain.

Une telle hypothèse pourrait sans doute s'étayer, si on le voulait, sur une analyse comparée des structures dialogiques propres au théâtre de Beckett, où, notamment, les deux principes de base de la conversation, selon Grice – le principe de coopération et le principe de pertinence –, sont si souvent battus en brèche avec les structures de symétrie ou de dissonances harmoniques ou tonales propres à la musique de Holliger comme à celle de ses contemporains. Cette hypothèse risquerait toutefois de nous mener sur une fausse piste si elle devait faire subsister en notre esprit l'idée que l'espace utopique réservé dont nous avons parlé ait quoi que ce soit en commun avec ce qu'un Rimbaud, par exemple, pouvait encore imaginer sous ce titre lorsqu'il regrettait, à la fin de « Conte », dans les *Illuminations*, cette « musique savante » qui, dit-il, « manque à notre désir ». La parole manquante, qui réduit les figures de Beckett à n'être si souvent que les porte-parole du néant, n'est pas une parole de la plénitude ou de l'harmonie. Elle est une parole de l'aliénation, comme on peut le comprendre à lire cette autre pièce, que Holliger a également adaptée, et qui est comme une figuration symétrique inverse de ce que nous avons décrit. Dans *Not I* (Pas moi), 1973, Beckett a représenté au contraire la survenue bouleversante du langage chez une créature restée quasi muette pendant les soixante-dix premières années de sa vie et qui, paradoxe cruel, se nomme Bouche.

Un langage, toutefois, qui, loin de rendre la figure à elle-même dans l'aisance d'une communication retrouvée, la divise d'avec soi au point que ce monologue s'intitule justement *Pas moi*. Parole de la non-identité, parole de l'aliénation – qu'une telle parole puisse en même temps être envisagée comme la vérité du langage signe à quelle profondeur se situe le tragique contemporain.

1. Nous ne sommes plus que cinq. / Au présent comme si nous y étions. / C'est le printemps. / Le temps passe. / D'abord muet. / J'allume.

Come and Go, sur un texte de Samuel Beckett.
Commande de l'Opéra de Hambourg. Création le 16 février 1976 à Hambourg.
Direction Heinz Holliger; mise en scène, Erich Holliger.
Neuf voix, trois flûtes (flûtes basse et alto), trois clarinettes en si bémol (clarinette basse et clarinette contrebasse en si bémol), trois altos.
Durée : 35 minutes.

What Where, sur un texte de Samuel Beckett.
Dédié à Elliott Carter pour son 80^e anniversaire.
Commande de l'Opéra de Francfort. Création le 19 mai 1989 à Francfort.
Direction, Ingo Metzmacher; mise en scène, Peter Mussbach.
Un baryton, trois barytons-basses, quatre trombones, deux percussionnistes.
Durée : 35 minutes.

The image shows a page of a musical score for Heinz Holliger's 'What Where'. It features four vocal staves (Bim, Bom, Bem, and another Bim) and several instrumental staves. The vocal parts are written in a complex, rhythmic style with many slurs and dynamic markings. The instrumental parts include flute, clarinet, and percussion. The score is annotated with various performance instructions and dynamics. The page number 129 is visible in the bottom right corner.

Heinz Holliger, *What Where*, extrait
Editions B. Schott's Söhne, Mayence

Heinz Holliger

Commentaire sur
**LE QUINTETTE POUR PIANO
ET INSTRUMENTS A VENT**

C'est une pièce assez rare dans ma production, car elle ne vient pas d'une nécessité intérieure, mais d'une circonstance extérieure. J'ai écrit ce quintette pour notre ensemble, afin de compléter un programme fondé sur les quintettes similaires de Mozart et de Beethoven. Ce n'est pas une formation qui m'est très proche – je n'ai d'ailleurs pratiquement rien écrit pour le piano depuis *Elis*, si ce n'est les *Vier Lieder ohne Worte* pour violon et piano. Peut-être, à cause de ces données de départ, la pièce est-elle très différente de mes autres compositions. J'ai voulu éviter, comme dans le *Quatuor à cordes*, qu'elle soit un dialogue entre gens bien éduqués. C'est en fait un duo, une bataille entre un bloc d'instruments qui forme une unité (les quatre instruments à vent) et le piano, traité d'une façon très directe, presque agressive. C'est aussi un essai sur leurs influences mutuelles : cela commence avec des éruptions des vents, des fragments *fortissimo*, alors que le piano a le rôle d'une caisse de résonance ; petit à petit, ces résonances deviennent des sonorités qui croissent et tendent vers le son normal de l'instrument ; parallèlement, la sonorité « pure » des autres vents est de plus en plus détruite, jusqu'au bruit, jusqu'au souffle. C'est alors que le piano devient réellement soliste, comme dans un concerto. Les vents jouent une musique complètement différente, comme s'ils étaient derrière la scène, et commence progressivement un rapprochement entre les deux groupes. Ils se retrouvent, une seule fois, dans un cri qui résonne dans le piano. Il y a donc croisement de deux musiques antagonistes, mais il n'y a jamais véritablement rencontre entre elles.

Le quintette est dédié à Sándor Veress.

La création a eu lieu le 25 mars 1990, au Musikverein de Vienne, avec András Schiff, Heinz Holliger, Elmar Schmid, Klaus Thunemann et Radovan Vlatkovic.

Heinz Holliger

Commentaire sur
ELIS, TROIS NOCTURNES

Elis, trois nocturnes pour piano, a été composé en 1961. Jürg Wyttenbach a créé ces nocturnes en janvier 1962, à Bâle. Bien que les trois morceaux (sur des poèmes de Georg Trakl) soient d'un bout à l'autre le fruit des qualités sonores spécifiques du piano, j'ai tenté en 1963 (pratiquement en guise de travail préliminaire à mon projet scénique *Der magische Tänzer*, 1963-1965) de transposer pour l'orchestre cette musique d'*Elis*. Outre l'organisation aussi nuancée que possible des tonalités, ce qui me paraissait particulièrement important dans ce travail, et notamment dans la version pour piano, c'était de parvenir à donner un caractère très essentiel à l'écho produit par la pédale. La version pour orchestre a été créée en 1964, par Pierre Boulez, avec l'Orchestre de la radio de Stockholm.

J'ai placé, en guise d'exergue à ces trois morceaux, les vers suivants, extraits de *Elis*, poèmes de Georg Trakl :

- I Elis, quand le merle appelle dans la noire forêt,
C'est là ton déclin. (In « A l'enfant Elis »)
- II Des colombes bleues
Boivent, la nuit, la sueur glacée
Qui coule du front cristallin d'Elis. (In « Elis II »)
- III Une barque d'or,
Ton cœur se balance, Elis, au ciel solitaire.
(In « Elis I »)

(Poèmes traduits par M. Petit et J.-C. Schneider, Editions Gallimard.)

LA MUSIQUE TOUTES LES MUSIQUES

MADERNA

HOLLIGER

sacem 

Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique

ŒUVRES

CLAUDIO AMBROSINI
LUCIANO BERIO
ALBAN BERG
ANTON WEBERN
PHILIPPE FENELON
HELMUT LACHENMANN
LUIGI NONO
MARCO STROPPA
IANNIS XENAKIS

Claudio Ambrosini

CLAUDIO AMBROSINI VENEZIANO

pour piano et orchestre

Renversant le titre d'un écrit de Boulez (« *Par volonté et par hasard* »), je dirais que je suis vénitien, par hasard, mais que, maintenant, je le suis aussi par volonté.

Venise n'est pas le centre du monde. Le titre convient mieux à Paris. Mais Venise l'a été; et, dans les siècles passés, pendant ses mille ans et plus de vie républicaine, elle a représenté un des « lieux » absolus de la recherche et de l'expérimentation artistiques : c'est précisément à Venise que sont nés des effets instrumentaux comme le *pizzicato* et le *tremolo* des cordes (Monteverdi). Depuis la Renaissance, on expérimentait à Venise d'étranges jeux de sonorités, qu'on appelait « *spatialisations* », entre des voix, des instruments à vent et à cordes, éloignés, séparés les uns des autres. Et cette autre technique, qui consistait à utiliser des chœurs « *brisés* » ou les deux orgues opposés de San Marco, n'est-elle pas le premier exemple connu de stéréophonie? Mieux encore, Vivaldi en arriva même à avoir quatre groupes de chantres, de voix et d'instruments : une véritable quadriphonie.

Cet esprit n'est pas mort. Il s'est interrompu momentanément au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, lorsque Venise a été occupée, mais il est heureusement réapparu au XX^e siècle et on le retrouve chez Malipiero, chez Maderna, chez Nono. La musique vénitienne est parcourue par un même fil, qui traverse les époques et rassemble entre eux des novateurs comme Monteverdi et Maderna, comme Gabrieli et Nono.

Venise aujourd'hui est mal gouvernée et semble morte. Maderna et Nono sont morts. Mais c'est pour ce passé qui vit et se projette dans notre futur qu'il faut rester à Venise et apprendre à accepter la responsabilité de continuer ces recherches. Et pour ceux qui cherchent à composer le futur, présent et passé ne sont que des voix en polyphonie.

La Renaissance, la contemporanéité. Dès mon adolescence, tout cela a représenté pour moi un pôle d'attraction instinctif : lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la musique, immédiatement, et simultanément, j'ai été captivé par les instruments anciens, comme le luth, et par la musique contemporaine. Une de mes premières compositions était pour cromornes, flûtes à bec et sons électroniques.

C'est précisément parce que je suivais avec une extrême curiosité les concerts de musique contemporaine qu'un soir – je devais avoir seize ans – je suis allé à un concert de la Biennale de Venise. On y présentait la création mondiale de *Aulodia per Lothar* pour hautbois et guitare, de Bruno Maderna. Je fus à tel point fasciné, hypnotisé presque, que Maderna lui-même vint m'offrir après le concert la partition de l'œuvre que je garde

encore. C'est donc pour moi une expérience enthousiasmante que d'être aujourd'hui près de lui, dans le même concert.

Veneziano, pour piano et orchestre, a été composé en 1985 (à Venise, mais aussi à Rome, lorsque j'étais pensionnaire de la villa Médicis). C'est un travail très contraignant, qui impose au soliste et aux instrumentistes de l'orchestre d'apprendre les nouvelles techniques que j'ai développées au cours de ces années. C'est une enquête sur un nouveau type de « son vénitien », sur l'idée de tension qui fait de l'énergie une forme. Une forme à l'aspect presque classicisant, mais construite sur des bases liquides, comme une vision.

Veneziano est dédié au peintre Enzo Cucchi.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Peter Szendy

LUCIANO BERIO QUARTETTO PER ARCHI

Ce premier quatuor à cordes de Berio est dédié à Bruno Maderna, en réponse (musicale) au *Quartetto per archi in due tempi* de celui-ci.

Composée en 1956, cette pièce s'inscrit dans la lignée des œuvres sérielles dont la rigueur s'étend à l'ensemble des paramètres du son – ici les hauteurs, les durées, les intensités. Une grille aussi stricte n'a pourtant aucun effet coercitif sur l'invention; bien au contraire, elle semble stimuler chez Berio un réel plaisir combinatoire. Et pour lui, si le sérialisme est bien un jeu, il est aussi une démarche heuristique : le poétique mène à la découverte et non pas à la fidélité aux procédures devenues loi.

De fait, les séquences de séries permutées et transposées apparaissent comme des perturbations d'un matériau d'origine ordonné : l'échelle initiale de valeurs rythmiques – à laquelle est associée une seule indication dynamique – est peu à peu désagrégée, confondue et mêlée à ses dérivés différenciés, afin de former des structures qui n'y sont plus référées. Un travail compositionnel en quelque sorte centrifuge. Car pour Berio, la référence organique à une cellule de base empêche le pluralisme et la prolifération; il se dit plutôt préoccupé par le chemin inverse de celui des Viennois : c'est-à-dire l'expérimentation avec une multitude de choses, la recherche d'une différenciation illimitée. Et bien que le retour de certaines figures soit nettement perceptible – l'unisson en *pizzicati*, l'*ostinato* sur un intervalle ou une double corde –, c'est seulement dans les configurations toujours nouvelles que ce retour trouve son sens.

Peter Szendy

ALBAN BERG 3 PIÈCES POUR ORCHESTRE, OP. 6

ANTON WEBERN 6 PIÈCES POUR ORCHESTRE, OP. 6 version 1928

Opus 6 : un même numéro de catalogue pour deux œuvres, comme un point où se croisent deux trajectoires divergentes.

Les *Six Pièces pour orchestre* de Webern furent composées en 1909 et remaniées, quant à leur orchestration, en 1928; les *Trois Pièces pour orchestre* de Berg sont de 1913-1914. Les deux partitions requièrent un effectif imposant, celui du grand orchestre hérité de Wagner et de Mahler; bien que Webern ait supprimé de nombreux redoublements dans la version de 1928, l'appareil mis en œuvre reste considérable, surtout en regard de la durée des mouvements.

Alors que Webern tend de plus en plus vers une condensation du matériau et de l'expression, l'opus 6 de Berg apparaît comme une médiation entre les miniatures précédentes et l'opéra à venir. L'idée de composer ces trois « *pièces de caractère* » vient de Schoenberg, qui reprochait à Berg d'abuser des formes brèves. Webern semble, lui aussi, avoir craint une critique semblable, puisqu'il accompagnait l'envoi de son opus 11 d'une véritable lettre d'excuses : « *Je te demande de ne pas prendre mal le fait que cela soit de nouveau devenu si court!* »

En tête des partitions des deux opus 6, une dédicace semblable : « *A mon maître et ami* » – à Arnold Schoenberg.

La première des *Trois Pièces de Berg – Präludium* (Prélude) – est comme l'amplification gigantesque du devenir d'un son, de la naissance à la mort : du silence émerge imperceptiblement le bruit de la percussion, qui devient figure (rythme), puis fond sonore, afin de laisser paraître la première note véritablement mélodique : le *la bémol* du basson – « *betont* » – accentué, presque comme une syllabe initiale. Contrairement à celle des aphorismes des opus 4 et 5, l'écriture de l'opus 6 est en grande partie thématique : le *la bémol* est articulé dans le suraigu par le trombone avant d'être intégré au thème des cordes, approché par esquisses, racontant l'histoire de sa propre genèse. Le mouvement s'achève par la déconstruction du matériau, pour revenir de façon symétrique – rétrograde – au silence originel.

Ce principe de récurrence, cher à Berg, est également sensible dans la forme de la seconde pièce – *Reigen* (Rondes). Le tempo de « *valse lente* » – cette valse viennoise pervertie,

conduite *ad absurdum*, avec d'étranges flottements – est amené par des mesures binaires, la transition vers les immuables trois-temps se faisant par un chevauchement des deux phrasés. Le retour à une battue lente à quatre temps est réalisé par une modulation métrique remarquable : Berg était, selon Adorno, le « maître de la transition infime ».

La Marche finale est dans l'esprit de Mahler, tant par les motifs que par l'hypertrophie destructrice. Le marteau, devenu chez Mahler l'instrument du destin, entre en action au point culminant du mouvement, avant d'asséner le coup final. Et le motif de fanfare confié aux hautbois, « imitant la trompette » avec une certaine ironie, n'est pas sans évoquer la Marche funèbre qui ouvre la Cinquième Symphonie.

Berg et Webern partageaient cette admiration pour Mahler, dont ils déchiffraient les partitions ensemble à quatre mains au piano. Moments que Berg évoque avec bonheur : « chaque jour nous passions de nombreuses heures enthousiastes à jouer toutes les symphonies de Mahler. » Et peut-être Webern s'est-il souvenu de cette même marche en intitulant la quatrième de ses *Six Pièces : Marcia funebre*. Mais ce titre, supprimé par la suite, rappelle surtout que Webern, dans les œuvres de cette période présérielle et expressionniste, voyait sa musique comme une transfiguration du vécu ; il écrit à Berg à ce sujet : « () comment en viens-tu à composer ? Pour moi, il en est ainsi : un événement me hante jusqu'à ce qu'il devienne musique ; avec une relation très précise à cet événement. Souvent, jusque dans le détail. () A l'exception des pièces pour violon et de quelques-unes de mes dernières pièces pour orchestre [opus 10], toutes mes compositions, depuis la *Passacaglia*, se rapportent à la mort de ma mère », survenue le 7 septembre 1906. Les dernières mesures de la Marche funèbre laissent éclater un désespoir d'une telle violence que l'orchestre se tait, muet devant l'intensité paroxystique de la percussion.

Dans un texte prévu pour accompagner un concert à Dortmund, en 1933, Webern a été jusqu'à pourvoir chaque pièce d'une interprétation programmatique : « La première exprime l'attente d'un malheur ; la seconde, la certitude de son accomplissement ; la troisième le plus doux des contrastes ; (...) la cinquième et la sixième sont un épilogue : souvenir et résignation. » Pourtant, l'œuvre de Webern n'a plus rien de narratif ; la répétition et les liens thématiques en sont totalement et volontairement bannis, « par souci d'une expression perpétuellement modifiée ». Peut-être s'agissait-il simplement pour le compositeur de faciliter l'accès à sa musique, dont la réception semble avoir été longtemps difficile : l'expérience vécue est ici sublimée, condensée et déplacée – comme dans le travail du rêve. (La création des *Six Pièces*, le 31 mars 1913 à Vienne, sous la direction de Schoenberg, provoqua en effet un scandale mémorable ; et Webern, pensant à ses premières œuvres, écrivait encore, en 1930 : « Vous voyez, tout cela est déjà vieux de trois décennies : et je dois toujours m'inquiéter ! Comme s'il s'agissait de premières. »)

Dans ses conférences tenues en 1932 et 1933, Webern se réfère souvent aux écrits de Goethe, et particulièrement à sa *Théorie des couleurs*. Et les *Six Pièces* sont déjà une étude de couleurs. Les événements sonores fragmentés sont distribués entre les groupes instrumentaux, selon le principe de la *Klangfarbenmelodie*, cette « mélodie de timbres » suggérée par Schoenberg dans son *Traité d'harmonie* et expérimentée dans la troisième de ses *Pièces pour orchestre*, opus 16. Les motifs se voient assigner un parcours variable dans l'espace des timbres ; le grand orchestre romantique est le plus souvent éclaté en parties de solistes, s'amenuisant jusqu'à la limite de la note isolée, entourée de silence.

Philippe Fénelon

PHILIPPE FÉNELON QUATUOR A CORDES N° 3

Commande du Festival d'Automne à Paris,
à l'occasion de la vingtième édition, 1991.

L'hommage réciproque de Maderna et de Berio avait suscité l'écriture d'une pièce pour violoncelle seul, *Dédicace* (1982), suivie de celle d'un quatuor à cordes, *Per archi* (1983). Dans ces pièces, qui utilisent d'une façon très libre les matériaux des quatuors des deux compositeurs, j'avais essayé de créer une rupture avec la rigidité sérielle, typique des œuvres du milieu des années 50, en faisant alterner des structures rigoureusement écrites avec des grandes parenthèses aléatoires.

(...)

Le Quatuor à cordes n° 3 est une réécriture de *Per archi* (œuvre que je ne voulais pas laisser dans son premier « état »), et sa réorganisation est totale. De ce fait, les données des œuvres de Maderna et de Berio sont encore plus bouleversées, mais cette distance qui sépare des esthétiques si différentes laisse supposer, malgré tout, une certaine filiation dans ces trois quatuors. Il persiste, même fragmentairement, un travail important sur la mémoire, et cette « déviation provoquée » rend ainsi les compositeurs complices d'une histoire.

(...)

Philippe Fénelon, lettre à M. B., Barcelone, mai 1991.

Helmut Lachenmann

HELMUT LACHENMANN MOUVEMENT – VOR DER ERSTARRUNG¹

pour ensemble de chambre

Composé en 1982-1984 pour l'Ensemble InterContemporain. Une musique de mouvements sans vie, presque d'ultimes convulsions, dont la pseudo-activité – des débris de rythmes vidés (pointés et en triolets, mécaniques) – indique déjà cet engourdissement, intérieur avant d'être extérieur. (L'imagination abandonne toutes les utopies expressives devant la menace ressentie, et, s'agitant tel un insecte sur le dos, entretient des mécanismes tournant à vide; elle en reconnaît l'anatomie ainsi que l'inutilité, et, dans une telle reconnaissance, cherche de nouveaux départs.)

Les phases de l'œuvre mises en scène – la « machine-archet », les « points d'orgue vibrants », les « champs tremblants », les « frénésies stoppées », le « Lieber Augustin » tambouriné et les autres variantes situationnelles individualisées qui en sont issues – s'orientent toutes sur les processus mécaniques extérieurs qui y sont liés, et font prendre conscience de la matérialité vide des ressources évoquées (y compris de celles qui sont abstraites, par exemple intervalliques); leur matérialité apparaît comme un contrepoint à leur expressivité familière, désormais sans contenu.

Cette musique comprend la vie en tant qu'action de composition et de décomposition. Une telle décomposition n'est pas mise en scène en tant qu'événement naturel, à la manière d'un processus; elle n'est pas du tout célébrée, mais esquissée de multiples façons par la fracture structurelle des ressources sonores (par la modification « mélodique » du coefficient de distorsion dans le cas de figures frappées, par le contrôle des techniques d'assourdissement, etc.). Malgré la tentation, il devint ainsi possible, dans le domaine même des ressources familières du langage, en les rendant insolites et en les desséchant, de composer à nouveau avec des sonorités « intactes » et de ne pas en rester à une telle fuite vers l'exotisme de l'étrange; en incluant à nouveau une sonorité restée familière, il doit s'avérer qu'il ne s'agit pas d'une simple fracture externe du sonore, mais d'une rupture et d'un éveil de la pratique perceptive en nous-même.

(Traduit de l'allemand par Peter Szendy.)

1. Mouvement – avant l'engourdissement

Paolo Petazzi

LUIGI NONO LA LONTANANZA NOSTALGICA UTOPICA FUTURA

Madrigal à plusieurs « camminantes »

Cette œuvre pour « violon solo et bande huit pistes » fut composée en 1988 et présentée pour la première fois à Berlin, au cours des Berliner Festwochen, le 3 septembre 1988, dans la petite salle de la Philharmonie. Un mois plus tard, le 2 octobre 1988, elle était à nouveau proposée à la Scala, toujours avec Gidon Kremer. Elle fut revue ultérieurement, puisque l'édition publiée (avec une dédicace « à Salvatore Sciarrino, « camminante » exemplaire ») comporte un titre légèrement modifié et une date postérieure : « 31 janvier 1989, Berlin ». La partition du violon jouée live est placée sur des pupitres différents, entre lesquels l'interprète doit se déplacer suivant un parcours non linéaire, donnant un peu l'impression de chercher : cette image du Promeneur, qui décide peu à peu de son chemin au travers d'une constante recherche, sans suivre de routes sûres et préétablies, revient avec insistance et régularité dans les titres des dernières œuvres de Nono. L'image d'un chemin non rectiligne est suggérée également par la façon dont a été imprimé le texte de présentation de Nono, lors de l'interprétation à la Scala (voir ci-après).

La version milanaise de *La Lontananza nostalgica futura* fut différente de la première berlinoise. L'espace offert par la Scala était différent, différent fut le message transmis par Nono sur les huit pistes enregistrées. Celles-ci créent une polyphonie de huit parcours, et non pas de huit voix au sens traditionnel, à laquelle s'ajoute le parcours d'un soliste qui joue en direct. A ce propos, il me semble utile de citer un fragment d'une longue interview accordée par Nono à l'*Unità* (4 octobre 1988) : *Kremer a passé trois jours au studio de Freiburg, il a enregistré pendant plus de cinq heures; puis, avec Rudi Strauss, j'ai fait un choix et une analyse des différentes qualités de sons de Kremer, jusqu'à ce que j'arrive par soustraction à une composition sur huit pistes. Ces huit chemins sont parfaitement autonomes les uns par rapport aux autres, je les ai composés de façon à faire percevoir des tempos et des qualités différenciés; je ne cherchais pas l'unité mais une multipolarité d'éléments. A Berlin, j'avais été très déçu, parce que, dans le mixage, je me suis laissé aller à une forme de violon solo avec accompagnement. Aujourd'hui, en revanche, les différents chemins se croisent, s'éloignent, se perdent, reviennent, disparaissent, se superposent et disparaissent à nouveau.*

L'éloignement nostalgico-utopique
✓ m'est ami et désespérant
dans une constante inquiétude.

Les qualités rares des sons
inventés par Gidon font
vibrer les divers espaces
de la Kleine Philharmonie

↘
Comme les espaces articulés
de la Kleine Philharmonie
offrent d'autres espaces
pour les sons originaux
de Gidon :
lointains - proches -
rencontres - heurts - silences -
intérieurs - extérieurs -
conflits superposés.

comme les Flamands *immagnifiques*



et Gidon s'abandonne aux divers
espaces avec une autre écriture -
invention.

Et il les abandonne.

↗ Les bandes magnétiques comme des voix
de madrigaux s'unissent
au violon soliste et à la live
électronique. Voix de tant de
« Camminantes ».

Aucune élaboration ou transformation :
les sons de Gidon sont originaux.
Trois jours d'enregistrement pur au
Studio expérimental SWF de Freiburg.

↘
Ecoutes infinies - tentatives
de choix par affinités
électives - divers sentiments
↖ composent voix par voix

L'association des adjectifs « nostalgique-futur » évoque une conception complexe, non conventionnelle et non univoque du temps :

« Futura ne doit pas être compris au sens prophétique, mais dans le présent. En vivant chaque instant du présent, on découvre et on établit de nouveaux rapports avec hier, avant-hier et avec tout le passé. L'éloignement, qui se fait toujours plus lointain en ce qui concerne le passé (et il peut s'agir, dans cette œuvre, d'un souvenir de Schumann, de Verdi, de Brahms ou même de Schnittke), et en même temps la présence contemporaine, avec, par exemple, la qualité du son de Gidon Kremer, qui est constamment mobile, extrêmement aérien et immatériel. Chez lui, on dirait que le son cesse d'avoir une réalité physique et qu'il n'est plus que qualité pure. Il est toujours plus important pour moi de me situer au-delà des schémas scolastiques, dogmatiques, rigidement classés, hors de l'unicité et de l'univocité. Essayer d'ouvrir, pas seulement à aujourd'hui, pas seulement à la nouvelle technologie, mais redécouvrir de façon originale des aspects du passé. La conception du temps et celle de l'espace changent. Des temps différents peuvent établir entre eux des relations toujours nouvelles. Les pensées qui se superposent vivent simultanément, même si, malheureusement, on ne peut que les exprimer une par une. »

Il ne semble pas que d'autres interprétations avec Kremer et sous la direction de l'auteur aient suivi les deux concerts de l'automne 1988 (celui de Milan étant incontestablement considérée comme la référence absolue). La *Lontananza* appartient à la dernière phase de la recherche de Nono, à une pensée musicale tournée vers une intériorisation angoissée, vers une progression complexe par fragments, vers une anxieuse, une constante interrogation, vers des enchantements suspendus, une tension visionnaire creusée dans une dimension toujours plus essentielle. A l'intérieur de cette recherche, l'écriture apparaît comme totalement différente.

La partition solo présente une écriture dénuée de tout effet, qui se situe aux antipodes de la virtuosité spectaculaire pour mieux explorer les composantes essentielles du son, au seuil du silence, se concentrant sur un répertoire de gestes limité et sur l'infinie variété des timbres, de l'intensité, des intonations. Nono demande à l'interprète un rigoureux contrôle analytique du son, souvent à la limite du perceptible, avec de fréquents sons « flûtés », une grande variété de coups d'archet et, dans certains cas, une intonation mouvante, changeant par micro-intervalles (inférieurs à un seizième de ton). Entre les moments d'extrême mobilité et les lenteurs contemplatives, se fait jour une déchirante tension vers le chant, une aspiration qui se manifeste par, entre autres, des indications telles que « tout chanté *dolcissimo* », « comme des souvenirs », « comme des rêves », « comme des échos » (section du second pupitre). Pendant près de quarante-cinq minutes, le morceau se maintient sur le fil d'une tension inventive, d'une inquiétude qui connaît des enchantements suspendus, des silences mystérieux, des solitudes désolées.



(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud.)

Marco Stroppa

MARCO STROPPA SPIRALI

pour quatuor à cordes projeté dans l'espace

L'« espace », qu'entendons-nous par ce mot? S'agit-il d'une dimension unique, ou plutôt d'une multitude de dimensions entassées? Sans entrer dans une analyse scientifique et sans prendre en considération les paramètres caractérisant l'acoustique des salles, il faut néanmoins distinguer trois composantes primaires de l'espace, toutes musicalement exploitables :

a) la localisation, qui est la perception du placement d'une source par rapport à un auditeur situé au centre d'une sphère idéale de rayon constant. Cependant, lors d'une diffusion frontale – la situation la plus courante lors de concerts traditionnels –, ce placement se réduit à la position de la source sur un « parcours » allant de gauche à droite de la scène ;
b) la profondeur, qui est la perception d'une distance, c'est-à-dire de l'éloignement d'une même source sonore par rapport à l'auditeur. Avec une localisation constante, différentes profondeurs créeront donc différentes positions plus ou moins rapprochées de l'auditeur ;
c) l'image, qui est liée à la nature de la source, à la façon qu'elle a de diffuser le son autour d'elle. Ainsi trouvons-nous des sources omni, pluri, ou monodirectionnelles, des sources ponctuelles, discrètes, étendues, diffuses, etc.

Allier l'espace à l'écriture signifie instaurer un lien indissoluble entre les matériaux réalisés dans la partition, leur interprétation et leur propulsion dans l'espace. Tout doit se passer pendant le jeu, je dirais même « dans » le jeu, sans la moindre intervention active de l'extérieur. C'est précisément le contraire du cas où l'on fait passer par une ligne de retards un son instrumental unique, plus ou moins déformé, et que l'on envoie « se promener » à travers un réseau d'enceintes par un mécanisme ignorant du contenu du son lui-même ainsi que du contexte musical dans lequel ce son a été prélevé.

De plus, je cherchais également à « dynamiter » l'habitude traditionnelle d'écoute frontale – où « ce qui compte » se passe toujours devant nous – afin de projeter l'auditeur à l'intérieur même du lieu de production du son, de façon à l'en entourer totalement. Vieil espoir, assurément, mais qui s'est révélé bien plus ardu à mettre en pratique avec des instruments que je n'avais pu imaginer.

Ma première expérience dans ce domaine est *Spirali pour quatuor à cordes projeté dans l'espace*, (1987-1988). Le quatuor est disposé sur scène en demi-cercle élargi, suivant l'ordre symétrique premier violon, alto, violoncelle et deuxième violon. Chaque instrument, capté par un microphone, est toujours affecté à la même configuration de haut-parleurs pendant toute la durée de l'œuvre (figure 1 : exemple de projection spatiale du son). Le quatuor se trouve donc projeté sur un espace fixe entourant le public.

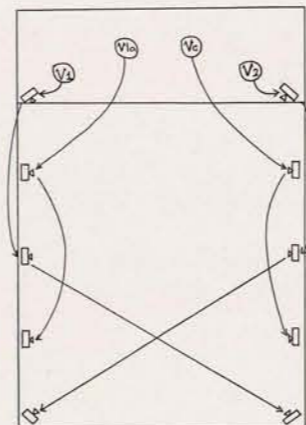


Figure 1

Le placement des enceintes ainsi que leur affectation ne sont pas précisés de façon absolue dans la partition. Ces décisions constituent, en effet, une véritable « saisie » de l'espace disponible – dans le contexte des caractéristiques acoustiques d'une salle – saisie qui vise à générer un potentiel spatial virtuel constituant une des configurations possibles. La seule remarque notée en partition stipule d'éviter toute diffusion excessivement ponctuelle et de toujours avoir pour cible la création d'une « boule » sonore pulsante lors de la représentation.

Jusque-là, toutefois, cet espace reconstitué n'est point dynamique : un son joué, par exemple, par le premier violon se trouve toujours projeté aux mêmes endroits. Jamais, dans *Spirali*, un son ne bouge, physiquement ou... électro-acoustiquement. Tous les mouvements spatiaux ne sont obtenus que par l'écriture. Ce ne sont donc jamais les mêmes sons proprement dits qui circulent entre différentes enceintes, mais les mêmes matériaux musicaux qui se déplacent entre les instruments et, qui, par conséquent, créent, grâce à la projection sonore, un mouvement illusoire autour du public. De plus, ce mouvement est automatiquement enrichi par les tensions de timbre qui jaillissent quand le même matériau est joué par des instruments différents.

Le premier pas vers l'intégration de l'espace et de l'écriture est donc accompli : c'est au matériau de se déplacer, non pas au son. Dans la limite des instruments disponibles, mais avec la pleine puissance de l'écriture que j'ai évoquée plus haut, la liberté de créer des trajectoires de matériaux est totale, tout comme la possibilité de générer des images ponctuelles (un matériau pour un instrument) ou diffuses (un matériau identique distribué à plusieurs instruments).

La figure 2 montre un extrait de *Spirali* (mesures 182 à 185; Editions Ricordi, Milan) qui a l'air apparemment très dense : huit matériaux de constitution variée circulent entre les instruments. Ce sont : une hiérarchie de profils dynamiques simultanés (décroissant entre « forte » et « piano »), un tremolo « ordinario », un autre tremolo « sul ponticello », sur le sol, corde à vide, et cinq hauteurs indépendantes (de haut en bas, la dièse avec une broderie sur la, do dièse avec une broderie sur ré, si et do).

Figure 2

Seul le changement de représentation, isolant le déplacement de chaque matériau, laisse entrevoir (figure 3) les multiples schémas qui forment ce court extrait. Chaque schéma a une périodicité qui lui est propre (par exemple, rapide et régulière pour le « forte » de dynamique, en *accelerando* pour le *la dièse*, etc.) et un temps de vie entre deux et quatre mesures (deux mesures pour le *tremolo* ordinaire, trois pour le *tremolo sul ponticello*, quatre pour les autres matériaux). Des corrélations entre différents schémas surgissent furtivement, et parfois même persistent pendant quelques mesures, tel le mouvement du *tremolo* ordinaire et la première répétition de la dynamique « forte » (deux premières mesures), ou les emboîtements à épaisseurs de timbre variables des schémas des cinq hauteurs indépendantes. Jeux antiphoniques multiples, qui font apparaître un épais réseau de « pulsations d'écriture » que seule la projection dans l'espace sait mettre convenablement en valeur.

Extrait de « Raum und Figure », in *Motiv*, Editions Constructiv, Berlin, juin 1991.

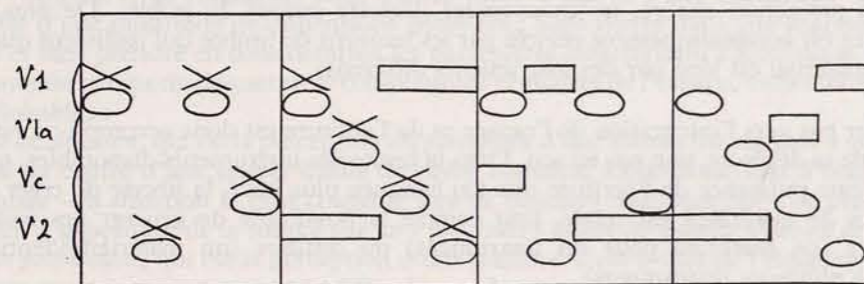


Figure 3 a

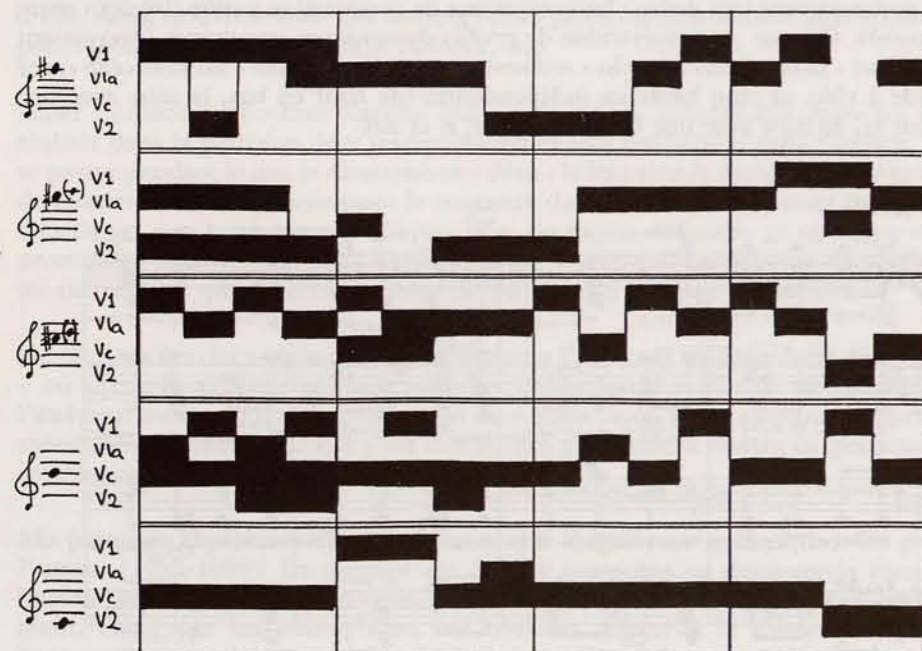


Figure 3 b

Figure 3 : trajectoires instrumentales-spatiales des différents matériaux présentés dans la figure 2. Figure 3a : trois matériaux : maximum de dynamique (cercles), trémolo ordinaire (croix) et trémolo sur le chevalet sur le sol à vide (rectangles); figure 3b : cinq hauteurs indépendantes.

Marco Stroppa

MARCO STROPPA MINIATURE ESTROSE

Commande du Festival d'Automne à Paris,
à l'occasion de la vingtième édition, 1991.

« *Miniatures* » comme petit, mais pas banal, comme simple, mais simpliste, comme profond mais pas inaccessible; « *estrose* » – intraduisible en français dans toutes les nuances de l'italien – comme fantaisie, mais sans excentricité, comme créativité, intuition, surprise. Cet ensemble de courtes pièces pour piano, composé grâce à l'impulsion de Pierre-Laurent Aimard, marque mon retour à l'instrument acoustique seul, après un long parcours en contact avec la technologie électronique et, surtout, les idées qu'elle permet de développer. Ce sont des pièces de durée et humeur variées, composées de petits noyaux sonores et structurels. Ces noyaux « migrent » à travers plusieurs pièces, donnant ainsi à l'ensemble une structure en réseau, sans directionnalité ni ordre prédéterminé. C'est l'interprète qui doit trouver dans ces réseaux son propre chemin. L'essentiel de *Miniature estrose* a été écrit en 1990 et 1991, à Szombathely, en Hongrie, pendant mes cours de composition au Festival Bartók.

Peter Szendy

IANNIS XENAKIS TETORA

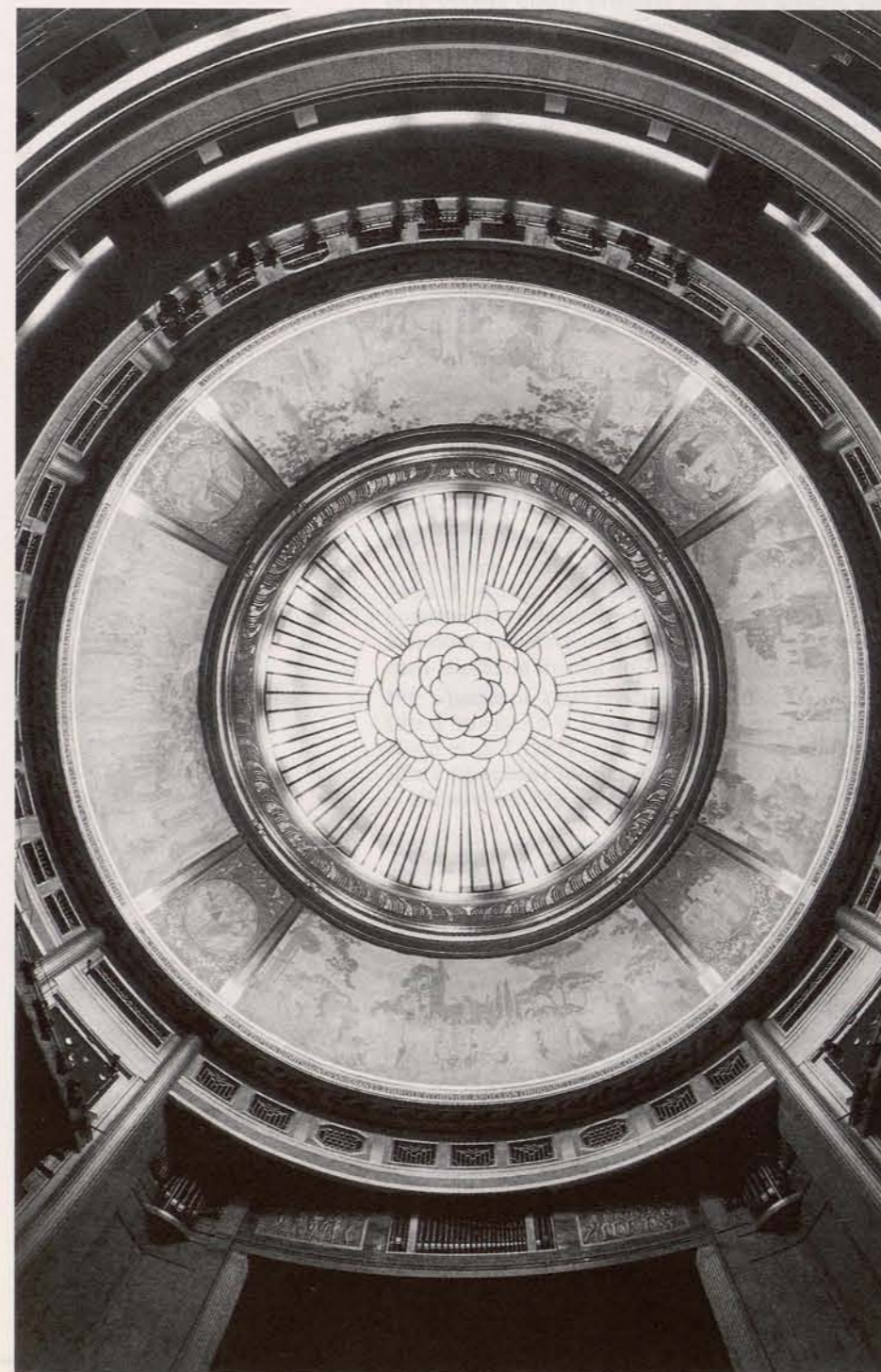
Composé en 1990, le quatuor à cordes *Tetora* est une commande de la Radio de Cologne pour le Quatuor Arditti. Comme celui du quatuor de 1983 – *Tetras* –, le titre renvoie simplement à la géométrie propre à cette formation : *Tetora* signifiant quatre en dorien.

L'organisation des hauteurs se réduit ici volontiers à des échelles limitées, contribuant ainsi à une certaine transparence. Et l'on y (re)découvre presque, par endroits, les éléments d'une nouvelle modalité. Le premier violon ouvre la pièce en explorant un mode composite; chacune de ses notes est tenue par les trois autres instruments, comme par rémanence : une couleur modale imprègne un instant la totalité de la texture. L'entrée du second violon amène un déplacement vers l'aigu, suivi d'une échappée solitaire du premier violon qui donne naissance, comme par contraction soudaine, à des accords alternant de façon répétitive.

La pièce opposera ces deux écritures contrastées : des lignes, tantôt monodiques, tantôt enchevêtrées en contrepoints multiples; des figures en blocs, d'un seul tenant ou, au contraire, éclatées, erratiques. Ces oppositions, souvent tranchées, se perdent parfois au sein de polyrythmies particulièrement complexes. La matière ainsi mise en mouvement est scindée, peu avant la fin, en deux strates qui se rejoignent de façon culminative en un *tutti* imposant.

Tetora atteint à une expressivité très directe de par la simplicité de son *melos* et la force tectonique de ses gestes. Le timbre des instruments reste pratiquement inaltéré, à l'exception de quelques mesures jouées *sul ponticello*. Et si le langage semble plus dépouillé, c'est qu'il laisse paraître les éléments dans leur masse et leur densité.

La Caisse des dépôts, mécène de la musique.



Depuis 1985, la Caisse des dépôts et consignations est le mécène fidèle du Théâtre des Champs-Élysées pour l'ensemble de sa programmation. En 1991, son mécénat accompagne également les formes d'expression les plus variées de la création musicale : Les Percussions de Strasbourg, les Musicades de Lyon, les concerts de musique contemporaine du Festival d'automne, le Quatuor Alban Berg, le Mela à Bordeaux, le Festival Montpellier - danse à La Paillade, l'Opéra d'enfants créé par Jean-Claude Vannier au Festival d'Avignon, le Festival et les expositions sur la culture hip hop en région parisienne.



GRUPE CAISSE DES DÉPÔTS

BIOGRAPHIES

PIERRE-LAURENT AIMARD, pianiste

Né à Lyon en 1957, Pierre-Laurent Aimard fait ses études musicales au Conservatoire de Paris où il obtient quatre premiers prix. Ses maîtres sont Yvonne Loriod et Maria Curcio. En 1973, il reçoit le premier prix du Concours International Olivier Messiaen puis, en 1974, le deuxième prix du Concours International de Genève. Sa carrière de soliste, commencée à l'âge de neuf ans par un concert au Festival de Lyon, le mène dans plus de trente pays sur les cinq continents. Il a joué avec les plus grands orchestres sous la direction de chefs tels que Ozawa, Celibidache, Davis, Previn et Boulez. Il a été l'invité des festivals de Lucerne, Tanglewood, Berlin et Menton. Son intérêt pour la musique contemporaine le mène à travailler avec les plus grands compositeurs d'aujourd'hui : Xenakis, Ligeti, Berio, Stockhausen, Boulez, Messiaen. Il est membre de l'Ensemble InterContemporain.

LOUISE BESSETTE, pianiste

Louise Bessette, d'origine canadienne, entre au Conservatoire de Montréal à l'âge de douze ans et fait ses études sous la direction de Georges Savaria et de Raoul Dosa. Premier prix de musique de chambre en 1979 et premier prix de piano en 1980, elle a ensuite été l'élève d'Eugène Liszt à New York. En 1982 elle se fixe à Paris où elle étudie avec Yvonne Loriod et Jay Gottlieb. Elle a obtenu, en 1981, le premier prix du concours canadien Eckhardt-Grammaté puis, en 1990, le Prix Flandres-Québec pour la musique contemporaine.

HEDWIG FASSBENDER, mezzo-soprano

Hedwig Fassbender est née en 1954 à Iversheim en Allemagne. Après avoir fait des études de musicologie, d'allemand et de piano à Cologne, elle poursuit sa formation au Conservatoire de Munich avec le professeur Ernst Haefliger. Pendant sa formation, elle obtient plusieurs prix, notamment au concours Hugo Wolf à Vienne, au Mozartfest de Würzburg et au Bundesauswahl Konzerte Jungen Künstler. En 1982, elle est engagée par Adam Fischer au Théâtre de Freiburg dans le rôle de Rosina du *Barbier de Séville* de Rossini.

Elle a participé à des productions de l'opéra de Berlin, de Düsseldorf, de Kassel et de Wiesbaden. Elle a travaillé à la Scala de Milan sous la direction de Claudio Abbado dans *Prometeo* de Luigi Nono et au Gran Teatro del Liceu à Barcelone dans *Les Contes d'Hoffmann* avec Alfredo Kraus. Elle a également joué au théâtre le rôle de Titania dans le spectacle *Der Park* de Botho Strauss et a interprété Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Harry Kupfer à Amsterdam.

ISABELLE MAGNENAT, violon

Isabelle Magnenat est née à Genève en 1963. Elle a fait ses études au Conservatoire de Genève où, en 1984, le Premier Prix de Virtuosité lui fut décerné. Elle a poursuivi ses études musicales à Vienne, avec F. Samoyl, et à Utrecht avec Ph. Hirshhorn. Elle a été lauréate du XX^e concours Tibor Varga à Sion. Elle occupe actuellement le poste de violon solo à l'Orchestre de Berne, et joue également avec l'Ensemble Contrechamps et le trio à cordes Telos.

AURELE NICOLET, flûtiste

Aurèle Nicolet est né à Neuchâtel en Suisse. Il fait ses études de musique avec André Jaunet à Zurich et, avec Marcel Moyse, au Conservatoire de Paris où, en 1947, il remporte le premier prix. La même année il est lauréat du concours international à Genève. Il est flûtiste solo du Tonhalleorchester de Zürich, jusqu'en 1950, date à laquelle Wilhelm Furtwängler l'invite à Berlin où il devient flûtiste solo de l'Orchestre Philharmonique de Berlin jusqu'en 1959. Il enseigne à la Musikhochschule de Berlin (1953-1965) et à la Musikhochschule de Freiburg.

Aurèle Nicolet se produit comme soliste ou comme membre de divers ensembles de musique de chambre. Plusieurs prix internationaux lui ont été décernés pour ses enregistrements.

PAUL SPERRY, ténor

Né à Chicago, Paul Sperry a étudié le chant avec plusieurs grands chanteurs parmi lesquels on peut citer Jennie Tourel, Paul Ulanowsky et Pierre Bernac. Son répertoire s'étend du XVII^e siècle à la musique contemporaine et nombre de compositeurs lui ont dédié des œuvres : Bruno Maderna, Jacob Druckman, Hans Werner Henze, William Bolcon, Marvin David Levy, Victor Babin Avec le New York Philharmonic, il a créé « Dybbuk Suite » de Leonard Bernstein, sous la direction du compositeur.

PENELOPE WALMSLEY-CLARK, soprano

La carrière internationale de Penelope Walmsley-Clark commence en 1987 avec l'invitation du Royal Opera House, Covent Garden, pour chanter la Reine de la Nuit dans « La Flûte Enchantée », rôle qu'elle interprétera ensuite à Genève, Boston et à l'English National Opera.

En 1988, elle chante dans « L'Electrification de l'Union Soviétique » de Nigel Osborne au Festival de Glyndebourne et à Berlin. Elle participe aux représentations de « Un Re in ascolto » de Luciano Berio à Londres et à Paris. Elle chante « Le Grand Macabre » de György Ligeti à Vienne et à Londres. Elle travaille également avec Cage, Boulez, Stockhausen et Henze.

JACQUES ZOON, flûtiste

Jacques Zoon est né en 1961 à Heiloo (Pays-Bas). Il commence à jouer de la flûte à l'âge de neuf ans et poursuit ses études au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam et ensuite au Canada. Depuis l'âge de onze ans, il joue avec de nombreux orchestres ; il est premier flûtiste avec le Philharmonique d'Amsterdam de 1984 à 1985, avec l'Orchestre de la Résidence (1985-1989) et, depuis 1988, avec l'Orchestre Royal du Concertgebouw. Il se produit également comme soliste avec divers orchestres. A Paris en 1987, le jury du concours de flûte Jean-Pierre Rampal lui décerne le « Prix spécial du jury ». En 1988, il reçoit le prix pour la meilleure interprétation d'une œuvre contemporaine au Festival International de Musique à Scheveningen. Depuis 1988, il est professeur de flûte au Conservatoire de Rotterdam.

PETER EÖTVÖS, compositeur et chef d'orchestre

Né en 1944 à Székelyudvarhely en Transylvanie, il étudie le piano, le violon, les percussions et la flûte en Hongrie. A l'âge de 14 ans, il est admis par Kodály à l'Académie de Musique de Budapest pour étudier la composition où il obtient son diplôme en 1963.

Sa pensée musicale était marquée par Pál Kados, János Viski, Albert Simon, György Kurtág, Bartók, Boulez et Stockhausen. Dès 16 ans, il écrit régulièrement pour le cinéma et le théâtre. De 1966 à 1968, il a une bourse DAAD pour étudier la direction d'orchestre à Musikhochschule à Cologne.

Entre 1968 et 1976, il est membre de l'Ensemble Stockhausen, jouant du piano, des percussions et des instruments live electronics conçus par lui-même. Il est collaborateur du studio électronique du Westdeutscher Rundfunk entre 1971 et 1979. Parallèlement il mène ses recherches en *live electronics* dans son propre studio à Öldorf. C'est à cette époque que sa réputation de chef d'orchestre et de compositeur s'étend en Europe. Ses compositions sont créées à Donaueschingen, à Darmstadt, à Cologne, à Witten, à Paris, à Metz et à Budapest.

En 1979, sur l'invitation de Pierre Boulez, il dirige le concert d'inauguration de l'IRCAM et devient par la suite le directeur de l'Ensemble InterContemporain à Paris, poste qu'il occupera jusqu'en décembre 1991. Entre 1985 et 1988, il est premier chef invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC à Londres. Il est professeur permanent au Séminaire Bartók à Szombathely et fondateur de l'Institut International pour la formation des chefs d'orchestre et des musiciens d'orchestre à Gödöllő (Hongrie).

Péter Eötvös dirige régulièrement les grands orchestres européens et il est l'une des figures les plus renommées et marquantes de la musique contemporaine. Il collabore au « ZKM » (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) et il est professeur à Hochschule für Musik à Karlsruhe.

DIEGO MASSON, chef d'orchestre

Né en Espagne en 1935, Diego Masson fait des études d'harmonie et de percussion (premier prix) au Conservatoire de Paris. Il étudie la composition avec René Leibowitz et Bruno Maderna et, en 1965, la direction d'orchestre avec Pierre Boulez. En 1966, il fonde l'ensemble Musique Vivante. De 1973 à 1977, il est directeur musical du Théâtre d'Angers, et de 1976 à 1982 de l'Opéra de Marseille. Diego Masson dirige régulièrement le BBC Symphony Orchestra, le Philharmonia de Londres, le Concertgebouw ; il est premier chef invité du Perth Symphony Orchestra (Australie).

ANDRE RICHARD, compositeur

Né en 1944, André Richard étudie le chant et la théorie musicale au Conservatoire de Genève où il revient comme professeur après avoir terminé ses études de chant et d'opéra à Freiburg/Breisgau. De 1975 à 1978 il travaille auprès de Klaus Huber et Brian Ferneyhough à Freiburg/Breisgau. Il organise pour l'Institut für Neue Musik des cycles de conférences et des concerts très réputés. Il crée en 1983, avec Arturo Tamayo, un chœur de solistes qui participe à la création de *Das Atmende Klarsein* de Luigi Nono. Avec cet ensemble vocal, dont il est le directeur, il a participé aux diverses représentations de l'opéra *Prometeo* de Luigi Nono. Depuis l'automne 1989, André Richard est directeur du *Experimental-Studio* de la Fondation Heinrich Strobel, dans le cadre du Südwestfunk. Les œuvres d'André Richard ont été jouées dans les grands festivals européens de musique contemporaine et dans la série *Perspectives du XX^e siècle* de Radio France.

HANS ZENDER, chef d'orchestre et compositeur

Né à Wiesbaden en 1936, Hans Zender étudie le piano, la direction d'orchestre et la composition à Francfort et à Freiburg. Il poursuit ses études musicales à Rome et de 1964 à 1968 est premier chef d'orchestre à l'opéra de Bonn. En 1971, il est nommé à la tête de l'Orchestre de la Radio de la Sarre. En même temps, il commence une carrière internationale et réalise plusieurs enregistrements. De 1984 à 1987, il est directeur musical du Hamburgische Staatsoper. Depuis 1987, il est premier chef invité au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Hans Zender mène parallèlement une carrière de compositeur ; son opéra *Stephen Climax* fut créé à Francfort en 1986.

QUATUOR ARDITTI

Irvine Arditti, violon
David Alberman, violon
Garth Knox, alto
Rohan de Saram, violoncelle

Le quatuor Arditti, fondé en 1974, se consacre à la musique contemporaine et aux compositions du début du XX^e siècle. Sauf rares exceptions, les membres du quatuor ont travaillé avec la plupart des compositeurs contemporains et voient ce contact comme essentiel dans l'interprétation de la musique d'aujourd'hui. Leurs programmes des dernières saisons ont présenté des créations de Georges Aperghis, Gavin Bryars, Sylvano Bussotti, John Cage, Elliott Carter, Luis de Pablo, Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, György Kurtág, Conlon Nancarrow, Luigi Nono, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis et nombreux autres contemporains. Les membres du quatuor donnent des « master classes » et participent régulièrement aux journées de musique contemporaine de Darmstadt et au Centre Acanthes de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon. Leur discographie comporte plus de trente disques compacts dont une importante collection d'œuvres de l'Ecole de Vienne pour les Disques Montaigne.

ENSEMBLE ASKO

Orchestre d'étudiants à l'origine, fondé en 1966, l'ensemble Asko s'est transformé en ensemble professionnel au cours des vingt-cinq dernières années. L'instrumentation varie selon les œuvres, de quinze à cinquante-cinq musiciens. L'ensemble n'a pas de chef d'orchestre permanent mais travaille régulièrement avec Péter Eötvös, Oliver Knussen, Reinbert de Leeuw, Ingo Metzmacher, David Porcelijn et Hans Zender, entre autres. Le répertoire de l'ensemble Asko est consacré exclusivement à la musique du XX^e siècle. Parmi ses concerts récents on peut citer des programmes consacrés à Brian Ferneyhough, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen ou Iannis Xenakis, souvent préparés en collaboration avec le compositeur.

L'ENSEMBLE CONTRECHAMPS

Fondé en 1981, l'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique du XX^e siècle et de susciter de nouvelles œuvres. Il anime une saison à la Salle Patino à Genève, comprenant de nombreuses créations et premières auditions. L'Ensemble Contrechamps est régulièrement invité à l'étranger; il a ainsi réalisé une tournée au Japon en 1989, une tournée en Inde en 1991, et participé à des festivals tels que Musica à Strasbourg, Voix nouvelles à Royaumont, Ars Musica à Bruxelles, ou, cette année, au 18^e Rencontres de la Chartreuse.

Sa formation de base est celle du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, percussion en plus, mais elle s'étend jusqu'à une vingtaine de musiciens selon les concerts. En 1991, l'Ensemble Contrechamps doit créer plusieurs œuvres écrites à son intention, dont des compositions de Jarrell, Trumpy, Levine, Ortiz, et Ferneyhough. Philippe Albèra assure la direction artistique de l'Ensemble Contrechamps.

Félix Renggli, Verena Bosshart, flûtes

Sylvain Lombard, hautbois

René Meyer, Ernesto Molinari, Luc Fuchs, clarinettes

Alberto Guerra, basson

Denise Streit, cor

Gérard Métrailler, Alain Bertholet, trompettes

Yves Guigou, trombone

Yves Brustaux, William Blank, Raoul Esmerode, François Volpé, percussions

Notburga Puskas, harpe

Sébastien Risler, Ulrike Minkoff, pianos et toy pianos

François Creux, célesta et toy piano

Françoise Rivalland, cymbalum

Isabelle Magnenat, violon et alto

Véronique Kumin, violon

Barry Shapiro, alto

Daniel Haefliger, Nicolas Hartmann, violoncelles

Jonathan Haskell, contrebasse

ENSEMBLE MUSIK DER JAHRHUNDERTE

Come and Go

Chanteurs : Gail McGowan, Jennifer Dillon-Buxkemper, Stephanie Field, Melanie Walz, Susanne Leitz, Fumiko Hatayama, Birgit Sehon, Freda Herseth, Barbara Stein

Instrumentistes : Verena Guthy-Homolka, Hans-Peter Fink, Albrecht Imbescheid, Dirk Altmann, Martin Jakobs, Stefan Siegenthaler, Axel Breuch, Gundula Stock, Martin Börner

What Where

Chanteurs : Anselm Richter, Martin Hermann, Andreas Fischer, Walter Barth

Instrumentistes : Stefan Geiger, Oliver Seifert, Elke Dudszus, Armin Leyener, Markus Maier, Boris Müller

Manfred Schreier, directeur artistique, a fondé l'ensemble Musik der Jahrhunderte. Il est professeur de musique à Trossingen.

ENSEMBLE MODERN

L'Ensemble Modern, fondé en 1980, est l'orchestre professionnel né du Bundes Studenten Orchester. L'ensemble, basé à Francfort, compte vingt-cinq membres permanents venus de diverses régions d'Allemagne et de l'étranger. Le Junge Deutsche Philharmonie le gère jusqu'en 1987, date à laquelle l'Ensemble Modern devient une société autonome. Ce sont maintenant ses vingt-cinq sociétaires qui décident du choix des programmes, des chefs d'orchestre, des solistes et interprètes..

Dietmar Wiesner, Martin Fahlenbock, flûtes

Catherine Milliken, Joseph Sanders, hautbois, hautbois d'amour, cors anglais

Roland Diry, Wolfgang Stryi, clarinettes, clarinettes basse

Noriko Shimada, Eberhard Steinbrecher, bassons

Franck Ollu, Thomas Baumgärtel, cors

William Forman, trompette

Uwe Dierksen, trombone

Karin Schmeer, harpe

Gregory Riffel, Rainer Römer, Rumi Ogawa-Helferich, percussions

Ueli Wiget, piano

Peter Rundel, Mathias Tacke, violons

Paul de Clerck, Henrik Schäfer, altos

Michael Stirling, Ursula Smith, violoncelles

Thomas Fichter, contrebasse

L'Ensemble Modern de Francfort est subventionné par la Deutsche Ensemble Akademie, avec la participation de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section Allemagne) et du Deutscher Musikrat, avec l'appui financier de la GEMA, de la GVL, et du Ministère de l'Intérieur allemand.

ENSEMBLE VOCAL LES JEUNES SOLISTES

Créé en 1988, à l'initiative de Rachid Safir et de Daniel Sultan, avec le concours de la ville de Montreuil.

Approfondir et élargir le patrimoine, développer le répertoire contemporain, tout en suscitant des créations : tels sont les principaux objectifs musicaux. Le travail est conçu telle une formation permanente dispensée par le directeur musical ou des chefs invités. Il se nourrit de l'échange d'expériences et de connaissances entre les chanteurs, s'enrichit du travail avec les compositeurs.

Sopranos : Agnès Heidmann, Nadia Jauneau-Cury, Cathy Missika, Catherine Renerte

Ténors : Raphaël Boulay, Jean-François Chiama, Dominique Fresnay, Jean-Paul Juchem

Mezzo-sopranos/altos : Véronique Azoulay, Françoise Biscara, Sophie Dumonthier, Catherine Jouselin

Baritons/basses : Jean-Louis Georgel, Pascal Sausy, Jean-Louis Serre, Jean-Louis Paya

LONDON VOICES

Directeur, Terry Edwards

Sopranos : Blaine Pearce, Judith Rees, Nicole Tibbels, Mary Wiegold

Mezzo-sopranos : Susan Flannery, Joyce Jarvis, Lesley Reid, Hazel Wood

Ténors : Stephen Miles, Brian Parsons, Simon Roberts, Ian Thompson

Baritons/Basses : Stephen Alder, Jeremy Birchall, Simon Birchall, Michael Dore

Le London Voices est un ensemble choral professionnel réputé pour son très haut niveau et pour la diversité de son répertoire. Il se produit souvent avec l'Ensemble Modern, l'Ensemble InterContemporain et les orchestres britanniques, et présente des concerts à travers l'Europe. Terry Edwards, est également directeur musical de Electric Phoenix et du London Sinfonietta Voices and Chorus.

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

En 1934, l'Orchestre National de France, fondé pour la radio nationale, fut le premier orchestre symphonique créé dans le pays. Traditionnellement, héritier de la musique française, l'Orchestre National a un répertoire international. Sa saison parisienne propose une soixantaine de concerts; il fait régulièrement des tournées en France et à l'étranger. Au cours des années nombre de grands interprètes et chefs d'orchestre ont joué avec l'Orchestre National, parmi lesquels on peut citer Isaac Stern, Leonard Bernstein, Aaron Copland, Seiji Ozawa, Wolfgang Sawallisch, Ernest Bour ou Pierre Boulez (ce dernier étant chargé de mission pour les événements spéciaux). Depuis septembre 1989 Jeffrey Tate est premier chef invité de l'Orchestre National de France et depuis janvier 1991 Charles Dutoit est directeur musical.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Fondé en 1976 sous le nom de « Nouvel Orchestre Philharmonique », l'orchestre de 138 musiciens était conçu pour pouvoir se « moduler » en deux ou trois formations distinctes et présenter des concerts de type et d'effectif différents. Cette souplesse permet une production importante et une grande variété de programmes. Le répertoire de l'orchestre embrasse donc les domaines symphonique et lyrique, la musique de chambre, la musique sacrée et les œuvres contemporaines. Marek Janowski en est le directeur musical.

GILLES AILLAUD, peintre et décorateur

Gilles Aillaud a conçu les décors et les costumes de nombreux spectacles de théâtre et d'opéra, parmi lesquels :

- 1972 *Dans la jungle des villes*, Brecht, Festival d'Avignon
- 1974 *Les Bacchantes*, Euripide, Schaubühne Berlin, en collaboration avec Eduardo Arroyo; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1975 *Faust Salpêtrière*, d'après Goethe, en collaboration avec Eduardo Arroyo; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1979 *Hamlet Machine*, Théâtre Gérard Philippe; mise en scène Jean Jourdheuil
- 1982 *Faust*, Goethe, Freie Volksbühne Berlin; mise en scène, Klaus Michael Grüber
Hamlet, Shakespeare, Schaubühne Berlin; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1985 *Le Roi Lear*, Schaubühne Berlin; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1986 *Bantam*, Arroyo, Residenz Theater Munich, en collaboration avec Antonio Recalcati; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1988 *La Medesima Strada*, Eschyle, Sophocle, Piccolo Teatro, Milan; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1989 *La Mort de Danton*, Büchner; Théâtre des Amandiers, Nanterre; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1990 *Parsifal*, Wagner, Opéra d'Amsterdam; mise en scène, Klaus Michael Grüber
- 1991 *Quartett*, Müller, Festival d'Avignon, mise en scène de Jean Jourdheuil

Expositions personnelles récentes

- 1987 Galerie de France, Paris
Galerie du Jour
Mairie de Villeurbanne
- 1991 Galerie de France
Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

BRUNO GANZ, acteur

Né à Zürich en mars 1941. Cours d'Art Dramatique au Schauspielschule de Zürich. Débuts au Théâtre des Jeunes de Göttingen. Entre 1964 et 1969, il joue à Brême, au Kammerspiel de München, et au Théâtre de Zürich.

De 1971 à 1975, il est à la Schaubühne am Halleschen Ufer à Berlin. Depuis 1982, il joue à la Schaubühne am Lehniner Platz.

Bruno Ganz a participé à de nombreuses productions de théâtre et a tenu certains des plus importants rôles du répertoire, parmi lesquels *Macbeth* (Shakespeare), *Torquato Tasso* (Goethe), *Le Prince de Hombourg* (Kleist), *Empedokles* (Hölderlin), *Hamlet* (Shakespeare),... Il a joué, au cinéma dans « *Un couteau dans la tête* », « *Dans la Ville blanche* », « *La Femme gauchère* », et tourné des films pour la télévision.

Il a obtenu, en 1967, le Prix pour les jeunes acteurs de magazine Theater Heute; en 1976, le Prix décerné par le Bundesfilm; en 1979, le Prix des Acteurs Allemands.

KLAUS MICHAEL GRÜBER, metteur en scène

Formation au conservatoire de Stuttgart en Allemagne, puis au Piccolo Teatro de Milan.

Mises en scène de théâtre :

- 1967 *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen*, Brecht, Piccolo Teatro, Milan
- 1968 *L'Amante militaire*, Goldoni, *L'Impresario de Smyrne*, Goldoni, Staatstheater, Freiburg
- 1969 *Off Limits*, Adamov, Piccolo Teatro, Milan
La Tempête, Shakespeare, Theatre Brême
- 1970 *Penthésilée*, Kleist, Stuttgart
- 1972 *Histoire de la forêt viennoise*, Horvath, Schaubühne, Berlin
La Dernière Bande, Beckett, Brême
- 1973 *Dans la jungle des villes*, Brecht, Francfort
- 1974 *Les Bacchantes*, Euripide, Schaubühne Berlin; présenté par le Festival d'Automne à Paris au Théâtre des Amandiers, Nanterre.
- 1975 *Faust Salpêtrière*, d'après Goethe, Chapelle de la Salpêtrière, Paris
- 1976 *Empedokles Hölderlin Lesen*, Schaubühne Berlin; présenté par le Festival d'Automne à Paris au Théâtre des Amandiers, Nanterre.
- 1977 *Winterreise*, Hölderlin, Stade Olympique de Berlin
- 1979 *Rudi*, Von Brentano, Hotel Esplanade, Berlin
- 1981 *Six Personnes en quête d'auteur*, Pirandello, Freie Volksbühne, Berlin
- 1982 *Faust*, Goethe, Freie Volksbühne Berlin; présenté par le Festival d'Automne à Paris à l'Odéon, en 1983
- 1983 *Hamlet*, Shakespeare, Schaubühne, Berlin
- 1984 *Nostalgia*, Jung, Piccolo Teatro, Milan
- 1985 *Le Roi Lear*, Shakespeare, Schaubühne Berlin; présenté par le Festival d'Automne à Paris au Théâtre National de Chaillot
- 1986 *Bantam*, Arroyo, Residenz Theater, Munich
Prométhée, Eschyle, Salzburg
Le Récit de la servante Zerline, Broch, Festival d'Automne à Paris/TNP Villeurbanne/Théâtre des Bouffes du Nord, Paris
- 1987 *Das Letzte Band*, Beckett, Schauspielhaus Francfort
- 1988 *La Medesima Strada*, Eschyle, Sophocle, Piccolo Teatro, Milan
Die Affäre rue de Lourcine, Labiche, Schaubühne Berlin; présenté par le Festival d'Automne à Paris
- 1989 *La Mort de Danton*, Büchner, Théâtre des Amandiers Nanterre/Festival d'Automne à Paris
- 1990 *Phoenix*, Zvetava, Schaubühne, Berlin
- 1991 *Amphitryon*, Kleist, Schaubühne Berlin; présenté par le Festival d'Automne à Paris à l'Odéon

Mises en scène d'opéra

- 1971 *Wozzeck*, Berg, Opéra de Brême
1972 *Julius Caesar*, Haendel, Opéra de Brême
1974 *Le Château de Barbe-Bleue*, Bartók, Opéra de Francfort
1976 *La Walkyrie*, Wagner, Opéra de Paris
1983 *Tannhäuser*, Wagner, Teatro Comunale Florence
1986 *La Cenerentola*, Rossini, TMP Châtelet Paris
1990 *Parsifal*, Wagner, Opéra d'Amsterdam

ELLEN HAMMER, dramaturge et metteur en scène

Née à Munich en 1942, Ellen Hammer, après ses études de littérature et d'histoire du théâtre, travaille dans le spectacle comme assistant metteur en scène et dramaturge : aux Kammerspiele de Munich (1976-1970), à la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlin Ouest, avec Peter Stein et Klaus Michael Grüber (1970-1978). Elle collabore régulièrement depuis avec Klaus Michael Grüber. Elle a également réalisé des mises en scène : *Aus der Fremde* (De l'étrange) d'Ernst Jandl à la Schaubühne de Berlin en 1980, *Quartett et Philoctète* d'Heiner Müller à Bonn, *L'Inconnue* d'après Horvath au Piccolo Teatro de Milan, *Caligula* de Camus à Graz. Elle a collaboré en tant que dramaturge avec Robert Wilson sur de nombreux spectacles, le dernier étant *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Paris Bastille.

BERNARD MICHEL, peintre et décorateur

Bernard Michel a réalisé de nombreux décors, costumes et affiches pour le théâtre. Il collabore régulièrement avec Gilles Aillaud et Klaus Michael Grüber.

- 1984 *Bérénice*, Racine, Comédie Française, Festival d'Automne à Paris; mise en scène Klaus Michael Grüber
La Voix humaine, Cocteau/Poulenc, mise en scène Robert Fortune
1987 *Bréviaire d'amour d'un haltérophile*, Arrabal, Odéon Paris
1989 *La Mort de Danton*, Büchner, Festival d'Automne à Paris/Théâtre des Amandiers, Nanterre; mise en scène Klaus Michael Grüber
1990 *Le Chant du départ*, Daoudi, Théâtre de Nice, Théâtre de la Ville Paris; mise en scène Jean-Pierre Vincent
1991 *Le Balcon*, Genet, Odéon Paris; mise en scène Luis Pasqual

TAM TEATROMUSICA

Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Paola Nervi, Michèle Sambin

L'Ensemble Tam Teatromusica a été fondé en 1980 par Michèle Sambin, Laurent Dupont et Pierangela Allegro. Dans le domaine du théâtre musical, ils ont réalisé les mises en scène pour *Orfeo l'ennesimo* de Claudio Ambrosini, *Repertoire* de Mauricio Kagel, *Children's Corner* de Debussy et *Ages* de Bruno Maderna.

Festival d'Automne à Paris

Présidente du Conseil d'Administration, Janine Alexandre-Debray
Directeur artistique pour la musique, Joséphine Markovits
Assistante, Shan Benson

Conseiller artistique, Philippe Albèra

Edition du livre-programme :

Festival d'Automne à Paris
Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts
Sacem

Copyright : Festival d'Automne à Paris

Couverture : Photo A. Perissinotto, mise en page Pascal Midavaine

Réalisation graphique :
Maquette originale de Gilberto Cappelletti pour Arti Grafiche SpA Milan

Imprimerie :
Maulde et Renou, Paris

FRFAP - 1991 - 11-01-086