

sitoire mettant en doute le bien-fondé intentionnel des propos qu'il tenait alors sur sa démarche créatrice. Abordé sur le plan esthétique on ne saurait exiger du compositeur un commentaire qui ne soit que pure redondance par rapport au texte musical: on trouve (les souligner paraît superflu) trop de part ludique dans son raisonnement pour s'offrir le luxe d'en déjouer les pièges - sous cet angle, le cinquième chapitre de *Questo* est un petit chef-d'œuvre de perversité sémantique.

En définitive, la problématique posée par cette brève composition se situe selon toute logique à l'intersection de la morphologie et de la forme, dans le hiatus entre l'objet des manipulations et le maniement lui-même. Figures dont le passé structurel rejette leur intégration stylistique/forme qui, pour vouloir s'appuyer sur la mécanique appliquée, reste incapable de s'affranchir de la prévisibilité périodique. Entre ces deux extrêmes, les enchaînements fondés sur l'extraction gratuite d'une portion de dérivation n'assurent qu'avec peine la liaison: non qu'il soit impossible de concevoir un tel mode d'emploi, (et les exemples réussis dans la musique récente ne manquent pas), mais que la visée directionnelle n'est nullement prise en charge par l'isolation de fragments soudain promus au rang de générateurs structuraux, sans qu'il soit tenu compte de leur capacité potentielle à assumer une telle fonction. Preuve en est l'ostinato final, auquel Donatoni doit désespérément injecter une forte dose de la qu'il tire sans doute de sa réserve personnelle, afin d'être définitivement en mesure de tirer sa révérence à Schoenberg. Echec qu'il évoque ainsi: "tentative, non réussie, de reconstruction du matériau initial (...), la conclusion doit être entendue comme une interruption arbitraire de la tentative expérimentalement échouée" (*Questo*, p. 92). Mais je force vraisemblablement la critique au-delà de la limite du constat auquel on voudrait que se borne l'analyse - ne pas intervenir, rendre compte avec le maximum d'objectivité des réalités du texte sans excès d'honneur ni d'indignité (portrait de l'analyste en Ponce Pilate). En conséquence, je n'excluerai pas d'interpréter cet abus mécanique comme une charge malicieuse, mise en déroute des satisfactions trop faciles qu'apportent à certains musiciens la non moins prévisible reconstitution des schémas.

ON COMPOSE POUR SE COMPOSER

Franco DONATONI

AUTOMATISME ET MECANISME

Ewas ruhiger im Ausdruck (1967) est une œuvre de ma période négative. Mais une poétique ne peut être négative puisqu'elle doit construire. Il existe des philosophies négatives mais il n'existe pas de poésie négative car une négation de forme ne peut donner lieu à une existence. L'idée d'une poétique négative était une erreur de l'époque, de ces maudites années 60. Cependant, je ne veux pas rejeter la culpabilité sur l'histoire: cette idée fut *mon* erreur.

Dans *Etwas ruhiger*, il y a des intervalles mais ils sont morts. Un intervalle mort, c'est un intervalle qui ne crée pas un rapport, qui perd sa fonction, qui est une simple relique du passé dépourvue de caractère, qui est une quantité sans qualité. J'utilise ici des transpositions à partir de fragment de Schoenberg, mais ces transpositions n'ont pas de fonctions; elles permettent une production purement quantitative de notes sans pour autant produire des fonctions.

Je fais confiance dans cette pièce à la répétition, un peu comme dans un exercice de pénitence ou dans le maniement des moulins à prière thibétains. J'ai supprimé un paramètre - la dynamique - car c'est le principal paramètre pour créer des émotions, tout ceci participant du refus de "composer" de ces années 60, refus qui conduisait à prôner le "transformer" contre le "composer". C'était également l'idée de réaliser une transformation perpétuelle, cette idée s'opposant à la conception qui valorisait la création ou même la

destruction (car la destruction peut être aussi positive). La négativité n'incluait même pas cette possibilité. Il faut dire qu'avec Cage, il y avait beaucoup de confusions intellectuelles et un maniement des connaissances qui n'était pas professionnel.

A cette époque, je ne voyais pas la différence entre le mécanisme et l'automatisme. Je différencie maintenant les deux choses: l'état mécanique correspond à ce qui se produit par une action extérieure, sous l'effet d'une volonté non présente dans *le mécanisme*. *L'automatisme*, par contre, correspond à un processus contrôlable à tout moment de l'intérieur, selon le geste d'une volonté et d'une conscience qui déterminent à chaque instant l'ensemble des conditions.

Au regard de cette distinction, que je n'avais pas à l'époque clairement en tête, *Expressivo* (1974) est régi par un principe plus mécanique qu'automatique. En ce sens, cette pièce est le reflet d'une conscience et d'une invention qui étaient chez moi, à l'époque, plutôt "basses". Cependant, cette expérience peut être pédagogiquement utile car on peut apprendre par les erreurs des autres. Beaucoup de choses sont pour moi sous le signe de l'incapacité, ou des hiatus entre ce que je veux faire et ce que j'arrive à faire. D'où une alternance entre moment d'incapacité, moment de résultat, moment de nouvelle incapacité...

Mais cette alternance, à mon sens, ne génère pas de progrès: il ne s'y produit pas de diminution de mon incapacité.

GESTE, FIGURE, THEME

Comment chaque compositeur est-il sorti de la période négative des années 60? Comment analyser aujourd'hui le recommencement que furent les années 70? Pour moi, cela passa par *l'automatisme*. A mon sens, tout processus compositionnel inclut de l'automatisme; ainsi, pour les *Variations op. 31* de Schoenberg où les transpositions de la série se font en rapport avec la tierce mineure incluse dans la série. Il y a une différence entre les termes suivants: combinatoire, automatisme, processus. Prenons l'exemple d'un Prélude de Bach pour l'illustrer: il y a une figure de base qui est maintenue d'un bout à l'autre de la pièce. Ses modifications intérieures viennent seulement du squelette harmonique qui, de l'extérieur, contrôle la figure. Dans ce cas, le *processus* est la démarche harmonique d'ensemble; la *combinatoire* désigne la possibilité qu'à la figure de s'adapter à ce squelette tout en gardant sa physionomie de base; où est *l'automatisme* là-dedans? Ce point précis est plus difficile à cerner; l'automatisme, en effet, a désigné, après la période

"zen" de Cage, l'expérience d'un exercice compositionnel visant à donner moins d'importance au "moi" du compositeur. La dernière résonnance (non plus psychologique mais philosophique) de ce "moi" avait été réduite par le structuralisme, par cette ultime tentative des années 50 d'établir un langage universel. Aujourd'hui, cette perte de l'individualité du compositeur le met dans une situation de recherche solitaire qui n'est plus individuelle qu'à ce titre. On est désormais dans l'impossibilité de faire une quelconque systématisation; pour moi le langage n'est pas quelque chose qui dure, mais seulement la syntaxe d'un moment pouvant être contredite à un moment suivant.

Je travaille avec des règles de jeu qui sont une préoccupation strictement personnelle sans constituer par elles-mêmes un langage. L'automatisme n'est pas un langage, ni même une technique, mais seulement une manière d'être, une attitude qui met l'accent moins sur l'objet-résultat que sur l'action. C'est la différence de connotation en allemand entre "Gestalt" (notion statique) et "Gestaltung" (notion dynamique). La dynamique produit quelque chose qui aussitôt devient statique, mais doit cependant rester envisagé dans sa possibilité de changement; c'est le sens de la différence entre geste et figure, différence qui vient de notre attitude devant un même objet. Le considérer comme *geste*, c'est le prendre pour ce qu'il est, et non pour ce qu'il pourrait être. Le considérer, par contre, comme une *figure*, c'est envisager sa disponibilité à devenir quelque chose d'autre que lui-même, à engendrer un autre geste. Ce nouveau geste n'est pas nécessairement "mieux" que le premier - il ne s'agit pas là d'une logique de progrès -, il est seulement différent. La Forme, en ce sens n'est pas le produit d'une attitude téléologique, ni d'une volonté bureaucratique, mais plutôt d'un désir d'œuvre qui porte le processus et crée les fonctions. L'invention, c'est la capacité de voir une chose comme elle pourrait être autrement; non pas en rêve (comme s'il existait un monde intérieur), mais en étant capable de réaliser un second geste différent du précédent. C'est lorsqu'on a cette capacité d'utiliser l'énergie du changement qu'on est compositeur et non psychotique.

Vers la fin des années 60, j'ai voulu m'exercer sur des matériaux différents, préformés, extraits d'autres compositions. C'était une attitude fausse: j'imaginais que la condition même du matériau pouvait engendrer quelque chose de différent. L'idée la plus fausse que j'avais à l'époque était que la forme puisse être quelque chose d'immanent au matériau. Ainsi dans *Duo pour Bruno* (1974-75), j'utilise deux matériaux: l'un dynamique - une chanson traditionnelle -, l'autre statique - des gestes.

Je cherchais une correspondance entre micro-forme et macro-forme avec l'idée illusoire d'une macro-forme qui soit représentation multiple de la micro-forme. Le macroskopique, c'était la multiplicité, la masse. Cette correspondance micro-macro que cherche la musique contemporaine fut perdue depuis le Moyen-Age; je pensais qu'elle pouvait être donnée par un geste rationnel - d'où mon travail sur les chiffres. Stockhausen préfère, quant à lui, parler de microcosme et de macrocosme.

La figure se distingue d'un thème en ce que ce dernier a une unité globale subjective qui est supérieure à l'identité de ses composants. Un *thème* ne peut être découpé à l'intérieur sauf en ensembles reconnaissables tels qu'alors la partie devienne le tout.

Une *figure* relève plutôt de la nature de l'arabesque; on la reconnaît sans qu'il y ait identité claire de ses parties. L'arabesque ne peut pas se développer. Comme pour une figure, son destin n'est pas téléologiquement fixé.

La figure est indifféremment horizontale ou verticale. Elle est bidimensionnelle. Elle se différencie donc d'une *mélodie*, laquelle, comme le dit Adorno à propos de Mahler, "raconte".

Peut-on alors diviser la figure en sous-éléments? Oui, en petits gestes par exemple; dans un processus, le point de départ est la figure, mais le point d'arrivée est toujours un geste.

Pour éclairer différemment la distinction thème/figure, on pourrait dire que dans un thème, la reconnaissance de l'ensemble comme "tout" vient d'une reconnaissance de ses éléments, alors qu'une figure est un ensemble donné d'abord comme tel et non pas présenté par ses éléments.

Cependant, je ne vis pas avec une terminologie stable et emprisonnante. J'en change selon les besoins.

La figure s'assimile à l'arabesque en ce que cette dernière peut continuellement changer sans pour autant avoir une histoire. Elle a une chronologie qui affirme seulement une succession, non une histoire qui introduirait l'idée de causalité.

Une arabesque, c'est un thème qui ne se développe pas, un thème qui porte en lui des qualités déterminées de façon statistique, topologique et non individuelle.

On ne peut alors qu'augmenter ou diminuer ces composantes de l'arabesque, alors qu'un thème peut être développé comme qualité, mais pas comme quantité.

Je pourrais dire: "la figure, c'est moi", plutôt que "le style, c'est moi". Ainsi, quand j'étais dans une période basse, la

figure n'était pas bien, comme absente. Finalement, on compose pour se "composer".

INVENTION ET POSSESSION

Ce que, dans mon article "Processus et figure", j'appelle événement est ce que je nomme désormais geste. En prenant le mot événement en ce sens, puis-je dire que je lui fais confiance? Oui, si je me mets du côté de l'œuvre, car, dans ce cas, c'est la pièce elle-même qui fait confiance au geste. C'est le contraire si je me mets du côté du compositeur puisque là ce qui importe est seulement le travail, le processus, non le résultat.

La forme est témoin du processus, mais elle ne coïncide pas avec lui: être témoin d'une chose, en effet, ne veut pas dire coïncider avec cette chose. Le processus peut changer en cours de route car la forme n'est pas prédéterminée.

Est-ce possible de manipuler les figures? Non, car ce serait les réduire à la condition de matériau, de gestes.

J'ai peu de confiance, par ailleurs, dans la possibilité de développer. Qu'est-ce-que le *développement*? C'est l'idée d'une chute ou d'un progrès. Or, dans la musique, il existe des réalités qui ne peuvent pas se développer, mais seulement proliférer. Ainsi, un objet ne se développe pas, mais seulement change, tout en restant le même. Ma référence n'est pas ici la vie humaine, mais la vie organique.

En italien, il n'y a pas d'équivalent pour le mot "Durchführung". Les italiens n'ont jamais eu de développement, et en Italie, on n'est jamais passé par la grande civilisation de la symphonie.

• J'ai utilisé pour *Spiri* (1977) une symbolique des lettres extraites de mon nom: F A C D = fa, la, do, ré.

Il y a, au début, une sorte de monothématisme matérialisé par des répétitions différencierées d'un même fragment au hautbois et au violon.

A cette époque, je faisais encore des esquisses préparatoires; aujourd'hui, je n'en fais plus.

• Dans cette pièce, l'automatisme a pour fonction de donner une évidence à la transformation du matériau.

Comme je ne peux contrôler des codes trop compliqués, je recours à une sorte de "polyautomatisme combinatoire" en superposant différents codes relativement simples. Je fais du contrepoint de codes, et j'ai aussi une manière linéaire de contrôler le vertical.

• Il y a dans cette pièce - comme dans d'autres de cette période - quelque chose de répété, qui ne se développe pas et qui pourrait être nommé une idée fixe.

• L'ambiguité de *Spiri*, est liée à son succès public, car les objets y sont répétés, octaviés, flattant le public dans son vice, sans que cela fût mon intention. Je joue, dans cette pièce, de l'ambiguité de l'invention et de la possession: je capte quelque chose, mais qui, en fait, appartient à un autre, ou encore: par le processus, je semble perdre, mais je gagne par une autre angle.

• Trois ans après j'ai fait *Le ruisseau sur l'escalier* (1980) pour une formation instrumentale impossible qui m'était imposée.

J'avais seulement prévu une séparation des parties en panneaux, disposition que j'affectionne.

• Ma vie est hantée par la superstition qui consiste à vouloir porter à la surface les contenus archétypaux qui sont en nous et qui doivent trouver leur évidence. Je suis dual: je ne suis pas auteur de mon inconscient comme Brian Ferneyhough pourrait le croire pour lui-même. Il y a une présence active de mon inconscient, mais qui reste à la périphérie.

Souvent, j'oublie le code que je manie; c'est dommage, mais je ne le tiens pas par écrit. Le code est rationnel, le reste est monstrueux et échappe à l'analyse.

Ma dualité n'est pas un conflit ou une dialectique: elle est une complémentarité plus qu'une opposition.

Je ne veux pas produire quelque chose de fermé, mais seulement un horizon provisoire. C'est là me trouver, les moyens d'être.

Je ne suis pas créateur, ni élaborateur. Je cherche seulement l'invention.

Il est possible de mettre à la surface des choses qui ne le sont pas. Cela me donne la confiance et la joie de continuer à faire ce que je fais. Cela me donne une raison au fait d'être un compositeur aujourd'hui.

FORME, TEMPS, ECRITURE

On a repéré, dans les pièces citées précédemment, différents niveaux de contradiction. Ainsi, dans *Etwas ruhiger*, la contradiction était celle entre la prolifération d'une seule note et la recherche de relations, que l'on ne peut trouver dans une seule note. On a relevé, dans *Duo pour Bruno*, la venue à la surface de quelque phénomène non contrôlé traduisant une contradiction entre conscience et inconscience. Dans *Spiri*, il s'agissait d'une autre contradiction entre la technique automatique, productrice de répétitivité et la volonté d'invention que j'espérais stimulée par cette contrainte d'automaticité. Enfin, avec *Le ruisseau sur l'escalier*, l'automaticité devenait un prétexte, moins important que la grande quantité d'images disposées à la surface.

Tema (1981) fut une expérience très différente de celle du *Ruisseau*. J'avais cette fois choisi la formation instrumentale, mais pendant cinq jours je fus enfermé dans une absolue stérilité. Ces cinq jours m'ont paru une éternité dont je ne suis sorti qu'après avoir décidé de faire une psychanalyse. J'ai commencé la pièce en utilisant le matériau qui achevait la pièce précédente (*Le ruisseau...*), mais en oubliant complètement le processus qui l'avait engendrée. Dans cette œuvre, j'ai utilisé, pour la première fois, un matériau en grande quantité; ceci correspondait chez moi à une moindre préoccupation vis-à-vis du matériau. Pour la première fois, je n'ai fait aucune esquisse; l'incapacité à faire quelque esquisse que ce soit était pour moi une expérience complètement nouvelle. Cela m'a contraint à réfléchir, seulement après que les choses avaient été faites. Ma mère me disait toujours quand j'étais enfant: "réfléchis avant de parler". J'ai compris par la psychanalyse le sens de la démarche inverse consistant à parler puis à réfléchir sur ce matériau parlé avec ce qu'il a porté à la surface par le biais des lapsus...

Dans *Tema*, il y a un retour du matériau, comme dans *Spiri*, mais non lié à un automatisme, pratiqué plutôt par fantaisie. Il y a une polarisation croissante, de plus en plus immédiate autour du "la".

Mes formes sont toujours en panneaux. Je ne peux changer cela; je suis moi-même ainsi fait, je suis discontinu, je suis un panneau. Cette logique des panneaux existe dans la musique balinaise, mais aussi dans les motets de la Renaissance, dans les madrigaux de Monteverdi...

Ma manière d'être n'est pas dialectique, mais plutôt en alternance, en battement en sorte que le 1 et le 2 qui se répètent ne produisent jamais un troisième terme.

Quand au temps, je redirai ce qu'a dit Stravinsky: "je n'organise pas le temps car je vis dans le temps". Morton Feldman dit quelque chose de semblable: "je n'organise pas le temps, je mets un cadre au temps". Je dirai, moi: "je n'organise pas le temps, c'est le temps qui m'organise".

Le seul temps que je connaisse est déjà organisé: c'est celui des horloges. La durée, par contre, est le vrai phénomène de la musique, et c'est un phénomène psychologique qualitatif. Si le temps ne dépend pas de moi, la durée, elle, en dépend. Mais parfois, le diable m'abandonne et j'écris des partitions dont la durée est ennuyeuse.

Dans *Ronda* (1984), j'ai cherché à réduire la durée des panneaux pour être plus fantasque et imaginatif. J'ai aussi utilisé des changements continuos mais précaires car on ne peut raisonner avec le continuo. Comme l'a montré Zénon,

on ne raisonne qu'avec le discontinu. Cela correspond à mon goût, depuis mes études au Conservatoire, pour la juxtaposition. C'était là une manière d'être qui me rapprochait de Bartók ou Janácek plutôt que de la tradition allemande.

Je voudrais être protéiforme, mais je n'y arrive pas. Je suis univoque. Dans les années 50, de même qu'il y avait un état-guide (l'URSS), il y avait Darmstadt où l'on allait pour apprendre ce qu'avaient fait Boulez ou Stockhausen l'année passée.

Aujourd'hui, il n'y a plus de pilotage. Personne ne se préoccupe de cette manière-d'être commune. On ne peut même pas dire qu'il y ait aujourd'hui crise de langage car il n'y a plus de langage du tout, alors qu'il y en avait un dans ma génération.

Ecrire de la musique n'est pas un artisanat purement matériel, ni un travail d'exécution. C'est plutôt une manière de penser, une expérience concrète de renseigner de façon formelle. Je crois qu'il y a des connaissances formelles distinctes des connaissances verbales, de même qu'il y a une pensée formelle différente de la pensée discursive. Ainsi la forme ne répond pas à une logique discursive conceptuelle.

L'écriture est un instrument pour penser. Je ne peux penser sans l'écriture. Ecrire est quelque chose à faire et à penser tous les jours.

Propos recueillis et agencés par François Nicolas
(C.N.S.M.P. Novembre 1985)

PROCESSUS ET FIGURE

Franco DONATONI

Je suis presque certain de partager l'opinion qui veut qu'on ne saurait enseigner la composition, si on entend par là l'acte inventif considéré dans sa globalité. Il est évident qu'on ne peut pas accéder à l'invention à travers une discipline imposée de l'extérieur. Il peut arriver cependant que la créativité d'un jeune sommeille et que soit alors nécessaire une quelconque discipline pour la réveiller. Par discipline, j'entends l'acceptation libre de contraintes que l'on s'impose à soi-même pour orienter le choix vers un nombre limité de possibilités: dans ce contexte l'autodiscipline est une nécessité première pour définir tout comportement opératoire et n'implique aucune signification coercitive.

De même, je suis sûr que mes expériences de l'enseignement, pour limitées qu'elles soient, sont toujours restées en deçà de l'acte compositionnel véritable, en limitant la fonction pédagogique au moment premier de la manipulation d'une matière musicale.

En raison de certains de mes choix personnels qu'il ne m'incombe guère de clarifier, je crois être l'héritier d'une situation où sans pour autant nier la part nécessaire de la créativité l'on repropose sans cesse la problématique des moyens comme représentation en cours d'une existence menacée continuellement par l'aphasie. Dans de telles conditions, on aperçoit au contraire l'absence de problématique comme l'expression stérile de l'exil du monde tel qu'il est.

Toute œuvre ne peut donc témoigner que de sa seule survie et n'invalidise pas la problématique, mais au contraire la transpose de la phase de mise en œuvre à l'œuvre elle-même, pour en mettre à nu le manque de fondement.

D'après ce qu'on vient de dire, il apparaît qu'une telle problématique ne peut être écartée ou passée sous silence au moment précis où l'on exerce la fonction pédagogique, car je suis presque certain que composer et enseigner - bien qu'étant deux choses différentes - sont deux activités non pas hétérogènes, mais du même ordre qui co-existent dans un état d'intégration réciproque. Dans ce domaine, la formation du jeune compositeur commence au point où le compositeur plus âgé a porté l'évolution de ses formes; la communication transmet la parole des expériences vécues et non répétables à des énergies nouvelles.

Je faisais allusion à la discipline en tant que pratique nécessaire pour la prise de conscience des actes qui concernent la manipulation de la matière: c'est dans cette discipline là qu'une créativité latente peut trouver, peut-être, le moyen de passer des formes possibles de l'imagination à l'actualité - fût-elle modeste - d'un signe qui en enregistre l'existence limitée mais vivante. On pourrait dire que, du sein de l'imagination, on peut arriver à l'accouchement grâce à cette discipline sans douleurs qui, simplement, ressemble à une pré-analyse des procédés mis en œuvre. Il faut dire tout de suite que si l'analyse permet une connaissance des moyens déjà utilisés auxquels on reconnaît, sinon une valeur de norme, du moins un rapport de nécessité avec l'œuvre analysée, la pré-analyse n'est qu'une hypothèse qui attend une vérification, et n'a donc, sur le moment, que la fonction d'une règle; hypothèse offerte à l'attention qui tend à restreindre les possibilités et à légitimer tout choix ultérieur, mais aussi hypothèse sans validité autonome dans sa disponibilité latente à la pluralité. Sa nature est surtout expérimentale et adopte une posture de recherche qui exclue la possibilité de répéter un modèle quelconque.

C'est dans le cadre de ladite discipline que l'on peut prendre en considération, connaître, décrire formellement comme procédure, analyser dans leurs fonctions, les moyens - simples ou même élémentaires - qui constituent n'importe quel processus compositionnel. Puisque tout processus compositionnel est formé par la série de relations qu'il institue, l'invention de tels processus est la condition même qui détermine la fonction qui produit l'issue immédiate. Fonction, ici, signifie un agent dynamique qui établit des conditions d'articulation semblables. Ce sont elles qui courront à la formation de ce que j'appelle la "figure". Par

figure j'entends - en élargissant la signification du mot au maximum - tout fragment où le niveau de l'articulation permet de reconnaître l'identité typologique, non pas en tant qu'organisme individuel connoté thématiquement et subjectivement, mais en tant que singularité reconnaissable par les déterminations qui sont propres à sa connotation généralisée. On pourrait dire aussi que la figure n'est pas dotée d'individualité mais existe seulement dans une condition de statisme réel ou présumé. Sa généralisation - à typologie constante et singularité changeante - est ce que j'appelle l'événement, statique dans son unité et dynamique dans sa multiplicité.

D'après ce qui précède, il pourrait sembler non seulement que la figure émerge automatiquement d'une série d'opérations codifiantes et se pose ainsi en finalité de la manipulation initiale, voire que la manipulation initiale se manifeste comme une succession d'opérations abstraitemen combinatoires, complètement étrangères à la réalité de la figure écrite et entendue. Il me paraît au contraire très inexact d'éarter le processus et la figure de l'acte compositionnel ou d'y voir un chemin à sens unique. Tout d'abord la flexibilité nécessaire dans cet ordre de choses permet de se rendre compte de la singularité de la condition individuelle dans la phase d'apprentissage, et il sera donc possible d'admettre tout de suite les permutations, chronologiques des deux termes: l'apparition intuitive de la figure - même dans son image imprécise ou floue - peut précéder la conscience du processus nécessaire à sa définition. En second lieu, il me paraît que le schématisation avec lequel on considère les deux termes - instrument utile a posteriori - est une fiction conceptuelle. D'une autre façon, je crois qu'un tel schématisation est absent au moment de l'invention, sinon comme complémentarité qui se manifeste en tant que pratique artisanale. D'ailleurs l'interaction des deux moments, rationnel et intuitif, est telle que chacun agit sur l'autre: si le processus est mis à l'épreuve par la figure, la figure aussi est mise à l'épreuve par le processus. Tous deux - parfois indiscernables dans leur interaction réciproque - subissent l'épreuve de la vérification, proposent l'acceptation de l'inattendu, arrivent à la surprise de l'imprévu, suggèrent des conséquences inopinées qui permettent à l'événement de rester à l'état "expérimental", c'est à dire: de vérifier sa propre identité irrépétable dans l'unité pratique des processus et figures.

Je crois que c'est une erreur pédagogique d'enseigner la composition en prenant comme point de départ la figure, parce que les figures sont des identités qui prennent forme à

partir d'images individuelles. Je crois de la même façon qu'il est dangereux de prescrire un procédé plutôt qu'un autre, à moins qu'il ne s'agisse d'un exercice purement technique dans la phase initiale d'un apprentissage. En ce qui me concerne, je cherche autant que possible à décrire les processus et à illustrer les figures dans leur généralité, en évitant que toute suggestion puisse éventuellement être accueillie comme un soi-disant "modèle". La stimulation processus-figure obtient des résultats d'autant plus prégnants (d'un point de vue autodidacte) que l'oubli vient en aide pour subvertir ou effacer toute tendance innée à la répétition : si le souvenir du détail se perd, l'invention conserve la généralité comme seul support pour se "mettre à l'épreuve".

Processus et figures sont des expressions individuelles, et je préfère considérer définitivement comme non valide toute scolaire à leur égard; je ne reconnais aucune loi mais seulement le jeu mouvant des règles. La règle est tout ce qui permet de jouer un jeu, transgresser la règle signifie se tromper ou tricher mais ne signifie pas transgresser le jeu ; on transgresse le jeu quand, en changeant de règle, on joue un autre jeu. Le jeu n'existe pas : il faut l'inventer à chaque fois. Je ne peux pas enseigner les jeux, je peux seulement enseigner à les inventer en évitant par tous les moyens, même celui de la fraude, que ceux que j'invente ne soient repris. On ne peut enseigner à ne pas avoir de certitudes, on peut rester en bonne compagnie avec qui n'en a pas. Celui qui joue est seulement celui qui n'a pas besoin de certitudes non vraies, les règles sont apparentes comme les formes qu'elles évoquent, on ne demande pas aux règles d'être vraies. Quand les formes apparaissent, elles sont vendues, seuls les processus sont inventés : ils sont rendus inutilisables car on les oublie. La discipline sert à oublier les processus et à quitter les figures pour aller au-delà : la discipline sert à avancer.

J'espère qu'il est clair pour tout le monde que ce que j'ai tenté d'exposer n'est pas le fruit d'opinions personnelles ou d'une nécessité vécue à un niveau exclusivement intellectuel mais seulement la traduction pédagogique d'une réflexion sur la pratique artisanale et sur la façon individuelle d'exister d'un point de vue opérationnel en musique, qui se modifie sans cesse, même si c'est lentement.

La transmission, dont je parlais au début, tend à restreindre le champ de sa propre action : en communiquant un artisanat personnel, autant que possible généralisé et fermé à toute clôture systématique, un tel comportement est

démasqué à priori dans son étroitesse individuelle et il se déclare étranger à tout éclectisme de méthode. Cela vaut, c'est évident, d'un point de vue strictement opératoire. Dans la multiplication des pratiques compositionnelles d'aujourd'hui, réfractaires à toute tentative d'analyse qui ne soit simple description ou tautologie, toute partialité déclarée me paraît beaucoup plus acceptable, dans sa capacité neutre à coexister dans la distinction, que les indéterminations vagues dans lesquelles je tomberais lamentablement si je voulais trouver dans le paysage musical actuel ce fil rouge qui m'amènerait à l'homogénéité d'une condition communautaire.

Coexister dans la distinction est la seule possibilité offerte par une école qui accepte de s'identifier avec la personne faute de ne pouvoir s'identifier à des principes plus généraux, dans l'attention à un artisanat incontournable, dont la nécessité de se réinventer dans la méthode ne peut d'aucune façon être démentie par l'hégémonie éphémère des modes.

(1981, Trad. : Maria Cipollone)

DOCUMENTATION

Repères biographiques

- Naissance à Vérone (1927)
- Etudes de composition au Conservatoire de Bologne (1950-51) et à l'Académie Sainte Cécile à Rome (Pizetti, 1953).
- Enseigne l'harmonie et le contrepoint à Bologne (1954) et à Milan (1955-67).
- Participe aux cours de Darmstadt (1954, 1958, 1961)
- Professeur de composition aux Conservatoires de Turin (1968) et Milan (1969)
- Chaire de composition à l'Académie musicale de Sienne (depuis 1970)
- Professeur à l'Université de Bologne (depuis 1971)
- Chaire de composition à l'Académie Sainte Cécile à Rome

Catalogue des œuvres

- (Editions Suvini Zerboni de 1958 à 1977, Ricordi depuis *Ali*, 1977)
- Quartetto II* pour quatuor à cordes (1958)
Serenata pour voix de femme et 16 instruments (1959)
Strophes pour orchestre (1959)
Movimento pour clavecin, piano et 9 instruments
For Grilly, Improvisation pour 7 instruments (1960)
Sezioni, Invention pour orchestre (1960)
Doubles pour clavecin (1961)
Quartetto III pour bande magnétique 4 pistes (1961)
Puppenspiel pour orchestre (1961)
Per orchestra (1962)
Quartetto IV "Sr caldo" pour quatuor à cordes (1963)
Babai pour clavecin (1964)
Asar pour 10 cordes (1964)
Black and white pour 37 cordes (1964)
Divertimento II pour cordes (1965)
Puppenspiel n°2 pour flûte et orchestre.
Souvenir, Kamersymphonie op. 18 pour 15 instruments (1967)
Etwas ruhiger im Ausdruck pour 5 instruments (1967)
Black and white n°2 pour clavier (1968)
Orts (Souvenir n°2) pour 14 instruments et récitant ad libitum (1968)
Solo pour 10 cordes (1969)
Estratto pour piano (1969)
Doubles II pour orchestre (1969-70)
Secondo Estratto pour harpe, piano et clavecin (1969-70)
To Earle pour orchestre de chambre (1969-70)
To Earle Two pour orchestre et deux chefs (1971-72)
Voci, Orchesterübung pour orchestre (1973-74)
Lied pour 13 instruments (1973)
Jeux pour deux pour clavecin et orgue positif (1973)
Espressivo pour hautbois et orchestre (1973-74)
Quarto Estratto pour 8 instruments (1974)
Duo per Bruno pour orchestre (1973-74)
Lumen pour 6 instruments (1975)
Terzo Estratto pour piano et 8 instruments (1975)
Ash pour 8 instruments (1976)
Musette pour Lothar pour Musette (1976)
Portrait pour clavecin et orchestre (1976-77)
Diaro '76 pour 4 trompettes et 4 trombones (1977)
Toy pour trio à cordes et clavecin (1977)
Algo pour guitare (1977)
Ali, 2 pièces pour alto solo (1977)

- Spiri* pour 10 instruments (1977)
De près pour voix de femme, 2 piccolos et 3 violons (1978)
...ed insieme bussarono pour voix de femme et piano (1978)
Arie pour voix de femme et orchestre (1978)
About pour violon, alto et guitare (1979)
Argot, 2 pièces pour violon (1979)
Ndi, 2 pièces pour piccolo (1979)
Marches, 2 pièces pour harpe (1979)
Claire, 2 pièces pour clarinette (1980)
The heart's eye pour quatuor à cordes (1981)
Le ruisseau sur escalier pour violoncelle et 19 exécutants (1981)
L'ultima sera voix de femme et 5 instruments (1981)
Tema pour 12 instruments (1981)
Small pour piccolo, clarinette et harpe (1981)
Fili pour flûte et piano (1981)
Lame, 2 pièces pour violoncelle (1982)
Feria pour 5 flûtes, 5 trompettes et orgue (1982)
In cauda pour chœur et orchestre (1982)
She pour 3 sopranos et 6 instruments (1982)
Lem, 2 pièces pour contrebasse (1982)
Ala, 2 pièces pour violoncelle et contrebasse (1982)
Sinfonia op. 63 "Anton Webern" pour la formation de l'op. 21 de Webern (1982)
Rima, 2 pièces pour piano (1982)
Alamari pour violoncelle, contrebasse et piano (1983)
Abyss pour voix de femme grave, flûte basse et 10 instruments (1983)
Françoise Variationen pour piano (1983)
Still pour soprano léger et 6 instruments (1983)
Atem pour orchestre (1983)
Cadeau pour 11 instruments (1983)
Ombra, 2 pièces pour clarinette contrebasse (1983)
Ronda pour violon, alto, violoncelle et piano (1983)
Diario 83 pour 4 trompettes, 4 trombones et orchestre (1984)
Darkness pour 6 percussionnistes (1^{re} version, 1984)
Sestetto pour 2 violons, 2 altos et 2 violoncelles (1984)
Eco pour orchestre de chambre (1984)
Refrain pour 8 instruments (1986)

Bibliographie sélective

- 1) ECRITS DE F. DONATONI
- a) en français:
- *Une halte subjective* in *Musique en Jeu* n°20 (1975)
 - Préfaces de *Questo* et *Antecedente X* in *Cahier Musique* n°2 (La Rochelle, 1981)
 - Nombreuses interviews dont F. B. Mâche in *Les mal entendus* (Revue musicale n°314-15, 1978)
- b) en italien:
- Nombreux articles regroupés dans *Questo* (Milan, 1970), *Antecedente X* (Milan, 1980), et *Il sigaro di Armando* (Milan, 1982)
- 2) ECRITS SUR F. DONATONI
- a) en français:
- I. Stoianova, *F. Donatoni, Souvenir* in *Musique en Jeu* n°20 (1975)
 - P. Szersnovicz, *A propos de Lied* (*Ibid*)
 - P. Szersnovicz, *F. Donatoni ou la revanche du matériau* in *Cahier Musique* n°1 (La Rochelle, 1980)

LE SATYRICON DE BRUNO MADERNA : CON DELICATEZZA

- b) en italien:
- G. Zaccaro, *Donatoni pro e contra* in Lo spettatore musicale (Bologne, 1968)
 - M. Bortolotto, *Le idee di F. Donatoni* in Fase seconda (Einaudi, Turin 1969)
 - G. Stefani, P. Ferrero, A. Clementi, F. Pennisi, *Su "Questo" di F. Donatoni* in Lo spettatore musicale (Bologne, 1970)
 - A. Sinigalia, *Donatoni: il contenuto della musica è la sua forma* in Tuttolibri n°268 (Turin, 1981)
 - R. Cresti, *F. Donatoni (Suvini Zerboni, 1982)*
- (Pour une bibliographie détaillée, voir cet ouvrage)

Discographie sélective

A) DISPONIBLE EN FRANCE:

Jeux pour deux Chojnacka, Gil (Erato STU 71266)

B) A ETE DISPONIBLE EN FRANCE:

- *Doubles*, E. Chojnacka (Philips 6526009)
- *Etwas ruhiger im Ausdruck*, Continuum Dortmund / W. Seiss (Italia ITL 70045) / (CBS-ESZ 61454)
- + • Quartetto IV "Zrcaldo" Quartetto della Società Camerista Italiana (CBS-ESZ 61285) / (Wergo 60053)

C) DIPONIBLE A L'ETRANGER:

- *For Grilly*, Ensemble dir. par P. Santi (Sugar Muci ESZ 1/2)
- *Quartetto III*, réalisation du Studio de Phonologie de Milan (Sugar Music ESZ 3)
- *Ali*, A. Bennici, alto (Italia ITL 70038)
- *Marches C. Antonelli*, harpe (Italia ITL 70072)
- *Nidi*, R. Fabbriciani, piccolo (Cetra LMA 3002)
- ... *Ed insieme bussarono*, L. Poli (sop.), F. Cianti (piano) (Pan PRC S 20/07)

Le 1^{er} août dernier, dans la Cour des Ursulines à Montpellier, dans le cadre du 2^e Festival de Radio-France et de Montpellier, eut lieu la création française de Satyricon de Bruno Maderna.

Maderna avait certes déjà abordé le genre lyrique, mais davantage par la bande (opéra radiophonique) qu'en direct. Avec Satyricon, ce fut sa première (et unique) tentative. Cette œuvre est une collection de quinze numéros indépendants les uns des autres, et sans trame narrative commune, juste des séquences isolées provenant toutes de l'ouvrage de Pétrone.

Cet état fragmentaire trouve sa source dans la composition urgente et quasi-improvisée de l'œuvre (au cours des répétitions, Maderna rajoutait sans cesse des fragments et des numéros entiers), et dans le fait qu'il ne considérait pas cette œuvre comme achevée; il comptait la compléter et la fixer.

Satyricon fut créé en 1971 à La Haye avec huit séquences, et en 1973 à Bruxelles avec quinze séquences. Et outre ces quinze fragments que chaque directeur musical peut ordonner à son goût, Maderna a réalisé cinq bandes magnétiques; également, le directeur musical peut les utiliser en tout ou partie, ou pas du tout, et aux endroits qu'il souhaite, selon les mêmes vues qui ont orienté le choix de l'ordre pour chacune des quinze séquences.

La partition est d'une étonnante légèreté et virtuosité. Elle n'est que parodie, collage, second degré. A cette notable différence que, chez Maderna, (comme chez Béria), ces procédés ne sont pas du bricolage pour compositeur en panne, mais obéissent à de profondes nécessités musicales et dramatiques. Certes

la partition fourmille de "tango et fugue", danses populaires italiennes, bacchanales, déclamations, hurlements, chants d'oiseaux, ..., en bref d'objets reconnaissables aisément; mais sans cesse misés par une énergie aérienne, une pâtre instrumentale fluide et profonde, et des caractéristiques dramatiques incroyablement burlesques.

Les cinq bandes sont ainsi décrites par Maderna:

- 1^o (durée = 17') matériau en "tempo libero"
- 2^o (durée = 4') flûtes et "italian erotica", soupirs féminins
- 3^o (durée = 1') seize altos
- 4^o (durée = 1') musique "alla Webern"
- 5^o (durée = 7') rires, oiseaux, ...

En bref, tout ceci pétille comme du champagne.

C'est cet esprit qu'a parfaitement saisi Luca Pfaff. C'est avec grande "delicatezza" et gourmandise qu'il a ordonné selon sa fantaisie les séquences, dirigé le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France, et choisi un plateau de chanteurs parmi lesquels je ne peux me retenir de citer Paul Sperry (l'un des créateurs de l'œuvre avec Maderna) et Anne Bartelloni.

La rigueur des moyens financiers n'a pas pu présenter de véritable mise en scène. Le parti pris a dès lors été une mise en "espace-lumière", intelligemment réalisé par Xavier Lambours; ce procédé a permis aux chanteurs d'inventer au fur et à mesure de leur travail ce qu'ils auraient naturellement et truculement réalisé sur une vraie scène.

Enfin, la fête était ce soir-là à Montpellier. A refaire d'urgence!

Franck Langlois