
Par son acceptation instinctive, d'écriture d'une part Donatoni joue maintenant de l'accident pour "ouvrir" son œuvre, pour casser l'œuvre-objet et l'exposer à l'éphémère, à ce que Boucourechliev nomme son "passage dans les consciences", mais aussi au hasard et à la contingence, cette grande dimension que la dialectique moderne explore. On retrouve là cette contemporanéité de Donatoni, incessamment tenue depuis trente ans, non au gré d'une versatilité ou d'un éclectisme mais d'une fidélité à ses désirs et d'une ouverture à une histoire, bien chaotique, qui s'imposait à lui.

Dans la génération à laquelle il appartient des compositeurs de soixante ans, Donatoni est un des très rares à présenter une trajectoire ascendante, sans doute est-il moins maître que d'autres de l'histoire musicale mais il est, sûrement plus que bien d'autres, créateur aujourd'hui d'œuvres dotées d'un véritable sens et qui emportent l'adhésion.

TRAJECTOIRES

Alain POIRIER

L'ensemble de l'œuvre de Donatoni, un catalogue d'environ 60 partitions depuis 1958, peut être réparti très généralement en quatre étapes déterminables aussi bien par des choix esthétiques que par le rapport du compositeur à l'histoire: les trajectoires compositionnelles de Donatoni sont moins caractérisées par une réflexion *à partir* d'un matériau que par la remise en question de la situation du compositeur *vis-à-vis* d'un matériau déjà historique. D'où une production très éclatée qui témoigne d'une évolution irrégulière et très diversifiée: "mon histoire personnelle de compositeur est une alternance de séparations et d'unifications" (1).

I/1952-56: Oeuvres "de jeunesse". Comme beaucoup de compositeurs italiens au début des années 50, Donatoni a été confronté aux deux courants dominants qu'illustrent Stravinsky et Bartok. La découverte progressive de l'Ecole de Vienne le conduit d'abord à tenter des synthèses entre Bartok et Webern (*Composizione* pour piano, 1955). La démarche d'un Ligeti, qui dans son 1^{er} quatuor (1954) reste fortement marqué par Bartok, est comparable en ce sens qu'elle se traduit par une volonté d'assumer l'héritage d'une génération antérieure, jusqu'à la rupture par le biais de la musique électronique que consacrera *Artikulation* (1957). C'est cette même année à Darmstadt, et après la rencontre avec Maderna, que Donatoni accomplira le pas en avant, le conduisant à renier rétrospectivement toute cette période.

(1) Donatoni, *Une halte subjective in Musique en Jeu* n°20, p. 15

II / 1957-62: "Les balbutiements d'une ambition structurale" (2). L'apprentissage d'une pensée nouvelle se traduit par une courte phase "d'artisanat d'imitation" au travers de l'influence de la *Deuxième Sonate* (1948) de Boulez (3 *Improvisazioni* pour piano, 1957).

Abandonnant l'expérience boulezienne, Donatoni s'oriente vers le structuralisme de *Zeitmaße* (1956) de Stockhausen, d'où sont issues *Serenata* (1959), *Movimento* pour clavecin et 9 instruments et *Strophes* pour orchestre (1960). C'est ensuite *Gruppen* (écrit en 1957 par Stockhausen) qui conduit à une distanciation d'avec le pointillisme au profit d'une écriture "en grappes de sons" (*For Grilly*, 1960). Enfin, *Doubles* pour clavecin (1961), qui clôt cette période, correspond à une première tentative de "désolidarisation" vis-à-vis du matériau, annonçant ainsi la période suivante.

III / 1962-72: la période "négativiste" 1962-65: l'indétermination. Après une expérience - unique - de musique sur bande (*Quartetto III*, 1962), Donatoni subit diverses influences dont celle de Cage, prépondérante à cette époque en Italie, et avec lequel il adoptera une attitude plus sévère par la suite:

"l'expérience de Cage est la négation de la composition, (et non pas le composer d'une musique négative) comme la mort n'est pas une expérience que l'on peut ressentir en étant vivant. Pour être cagien, il n'est pas nécessaire d'étudier l'œuvre de Cage, il est seulement nécessaire d'être compositeur de façon cagienne (...). La différence entre Cage et moi est que, pour lui, l'œuvre n'existe pas a priori, alors que pour moi, l'œuvre est toujours présente, insidieuse, en devant essayer de la penser dans son unité monolithique" (3).

Plus encore que celle de Cage, l'influence de Kafka, comme chez Berio quelques années auparavant, devient déterminante pour l'évolution de Donatoni jusqu'en 1972 (*To Earle two*):

"Dans Le château ou dans Le procès, il y a certaines dissociations entre le geste et la fonction du geste (...). A cette époque, j'étais animé par la nécessité d'une indétermination qui ne soit pas le hasard de Cage. Je savais très bien que l'indétermination n'est pas un concept réalisable, mais une tendance" (4).

Amorcée avec *Puppenspiel*, "étude pour une musique de scène" (1961) dans laquelle il introduit des accords classés au milieu de clusters, le négativisme de Donatoni atteint un point extrême avec *Per orchestra* en renonçant à la notation traditionnelle au profit d'une notation gestuelle: la primauté du geste sur le langage correspond au détachement du geste et de la matière. C'est par la recherche de la

(2) Donatoni, *Questo* (Milan 1970) p. 12

(3) Donatoni, préface de *Questo* cité par R. Cresti (voir bibliographie) p. 49 et 70

(4) Entretien avec F. B. Mâche, *Les mal entendus*, p. 50

"dénaturation des modes de jeu du structuralisme occidental, et d'une forme audible dans un langage élémentaire" que s'exprime le négativisme de Donatoni: "un refus de la possibilité de reconnaître, d'admettre, d'affirmer un quelconque principe" (Cresti).

De *Per Orchestra* à *Puppenspiel II* (1965), l'expérience de dissociation entre matériau et acte compositionnel conduit progressivement Donatoni à la "perte de la matière": "hétérogénéité excentrique de l'activité formante vis à vis du matériau" (5) dans le *Quartetto IV "Zrcadlo"* ("miroir"), avec l'enfouissement d'une citation de la quatrième *Bagatelle* de Webern dans un contexte indéterminé; *Babai* pour clavecin (1964), réutilisant le matériau de *Doubles* dans une décomposition sarcastique du structuralisme au travers de l'indétermination à partir de 84 modes de jeu; *Black and white* et *Asar* (1964) dans la "systématisation de tout un appareil complexe d'interventions anecdotiques, extérieures au matériau, qui en déterminent la superstructure formelle" (6).

1964 marque la fin de l'indétermination. Revenant à la notation traditionnelle (*Divertimento II*, 1965), Donatoni tente de "neutraliser" la matière en commençant par sa structuration la plus banale, un simple accord de do majeur (*Puppenspiel II*, 1965).

La crise à laquelle il parvient correspond à une année de silence (1966).

1967-72: les retrouvailles avec la matière

"Il s'agissait à chaque fois non d'inventer mais de transformer, et cette nécessité de transformer, de transmuer la matière a donné naissance à des techniques toujours fondées sur des automatismes (...); l'importance de l'automatisme, de la répétition par exemple, est aussi grande ici que dans la biologie cellulaire. J'ai cherché à faire progresser les expériences faites dans les disciplines qui traitent de la séparation entre le moi et la matière, et cette dualité existe toujours" (7).

(5) Donatoni, extrait de *Antecedente X* in *Cahier Musique* n°2 (La Rochelle, 1981).

Les citations qui suivent entre parenthèses sont issues de cet article (traduction Fabio Orsenigo)

(6) P. Szersnovic in *Musique en Jeu* n°20, p. 22

(7) Entretien avec F. B. Mâche, *op. cit.*
(8) c.f. I. Stoianova in *Musique en jeu* n°20 p. 4

Les exemples les plus caractéristiques de cet esprit apparaissent dans les œuvres de 1967, *Etwas ruhiger im Ausdruck* ("automatisme et dissociation du processus/résultant codifiant"), d'après un fragment de *l'opus 23 n°2* de Schoenberg (processus sur la figuration et la densité dans un ambitus dynamique gelé entre pp et pppp), et dans *Souvenir*, ("transformation continue des matériaux") à partir de 363 cellules prélevées dans *Gruppen*, avec un hommage à la *Symphonie de chambre opus 9* de Schoenberg (15 instruments, fin en si majeur) (8), procédé qui sera poursuivi dans *Orts* (*Souvenir n°2*, 1968).

Le point "limite" de la négativité est atteint avec *Secondo*

Estratto, Doubles II, 1968-72: (“la multiplication par agrandissement et la réduction automatique”) *To Earle, To Earle two ou Black and White n°2* qui consiste en

“120 exercices pour les dix doigts sur n’importe quelle touche, comme s’il s’agissait d’une répétition d’une œuvre et non de son exécution. Le résultat phonique et l’apparence formelle sont en grande partie indéterminés: l’articulation imite les gestes historiques de la musique, la volonté compositionnelle se retire et peut être située dans un geste conceptuel qui précède la forme, mais ne se conclut pas. En dernier, et peut-être un peu lassé après de nombreuses expériences, le point focal reste une lacération de la composition, une renonciation au jeu de l’écriture”⁽⁹⁾.

La référence de Donatoni à des œuvres plus ou moins éloignées dans le temps (de Schoenberg à nos jours) relève plus du “prétexte”-“pré-texte”-, étant uniquement destinée à alimenter le travail d’élaboration au niveau de la “pré-histoire” de l’œuvre. L’objet-référence, qui perd d’ailleurs son sens d’objet musical — Donatoni parle de “déchets” à propos de *Souvenirs* — ainsi que ses spécificités propres, sont délibérément gommés, n’étant plus perçus comme tels par l’action de dépersonnalisation du point de départ, par “assassinat de l’origine”.

“Je peux affirmer que le processus de composition varie considérablement selon la matière utilisée, et qu’il est presque impossible de le répéter (...). L’invention du processus ne peut donc être rien d’autre qu’une conséquence de l’attention dirigée vers la matière qui doit être transformée, et fait partie intégrante, non de la forme, mais de l’œuvre (...). L’ambiguité réside dans le fait que l’œuvre est bien la coïncidence du processus et de la forme. Tandis que la forme est un phénomène que l’on observe dans sa statique définitive, le processus est un phénomène dynamique qui précéde la forme”⁽¹⁰⁾.

Cette attitude “historiographique” de la composition, cette façon “d’écrire de la musique sur la musique” dont Stravinsky est le lointain champion, s’inscrit dans le mouvement d’intégration caractéristique de la fin des années 70: il faut examiner *Etwas ruhiger im Ausdruck* ou *Souvenir* parallèlement aux tentatives de montages de citations qui relèvent du “musée musical”, depuis la *Musique pour les soupers du Roi Ubu* de Zimmermann (1966), *Hymnen* de Stockhausen (1967), *Heterogeneo* de L. de Pablo (1967-68), *Sinfonia* de Berio (1968), jusqu’au *Ludwig van de Kagel* (1969).

Quand à la démarche compositionnelle de Donatoni (Matière - Forme - Oeuvre) elle consiste donc en une action sur la matière, par le moyen de processus automatiques — qui constituent un phénomène situé en dehors de l’œuvre

(9) Donatoni in Programme *Musica 84*
(10) Donatoni, *Une halte subjective, op. cit.*

—, l’ayant conduit à préférer le titre *d’élaborateur* à celui de compositeur.

“Composer, c’est comme dans un monde physique, provoquer des mouvements opposés de fusion, de contact puis de séparation (...). A partir de 1967, j’ai renoncé à “composer la matière” et me suis limité plutôt à transformer différentes matières selon mes habitudes artisanales personnelles (...). Composer veut dire pour moi inventer le processus nécessaire à la transformation continue de la matière”⁽¹¹⁾.

1972 à aujourd’hui. Les œuvres postérieures à 1972 semblent consacrer, selon Cresti, le retour à un rapport *positif* avec l’écriture. Donatoni est amené à établir une distinction entre processus *automatique* et *mécanique*:

“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”⁽¹²⁾. Ainsi nombre de partitions ont pour point de départ l’état final d’une œuvre précédente, de *Voci*, “exercice pour orchestre” (1972-73), qui repose exclusivement sur les notes B.A.C.H. issues d’un passage de *To Earle two*, à *Tema* (1981) qui part du *Ruisseau sur l’escalier* (1981).

A partir de 1973, l’épuration progressive du matériau est illustrée par les constructions harmoniques basées sur l’idée fixe d’une note: *Lied* pour 13 instruments («le processus comme autogénérateur de schèmes formels»), *Espressivo* pour hautbois solo et orchestre, qui repose sur une prolifération autour du Si assurant le centre génératuer, *Tema* sur un La, ou encore *Jeux pour deux* pour clavecin et orgue positif (1973) sur 9 sons (lettres du nom de E. Chojnacka) et *Spiri* pour dix instruments (1977) sur le nom du compositeur (F.A.C.D.).

A la différence de la période précédente, Donatoni adopte donc une autre position vis-à-vis du matériau:

“Vers la fin des années soixante, 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’immuable au matériau. Ainsi dans *Duo pour Bruno* (1974-75), j’utilise deux matériaux; l’un dynamique - une chanson traditionnelle -, l’autre statique - des gestes”⁽¹²⁾.

De même l’action sur le matériau est révisée à la faveur d’une recherche d’invention, comme c’est le cas pour *Spiri*

(1977), et plus encore dans *Le ruisseau sur l'escalier* où l'automatisme devient un prétexte: c'est dans le rapport - contradictoire - entre le conscient et l'inconscient que Donatoni réalise ce "refoulement" de toute antériorité du processus. Cette amnésie volontaire permet la distanciation vis-à-vis de *l'automatisme* au profit d'une *invention* plus riche (nous offrant probablement le meilleur de sa production), dans le face à face entre ces deux pôles: "Ma manière d'être n'est pas dialectique, mais plutôt en alternance, en battement, en sorte que le un et le deux qui se répètent ne produisent jamais un troisième terme"⁽¹²⁾.

C'est également le reflet de sa préférence, toujours actuelle, pour une forme par juxtaposition, conception qu'il reconsiderera dans *Ronda* (1983) en réduisant la durée des panneaux "pour être plus fantasque et plus imaginatif"⁽¹²⁾.

Cette distanciation - progressive - avec les moyens précédents d'agir sur le matériau délimite une charnière dans l'évolution de cette période, charnière qui se situe en 1976 avec *Ash* («réduction du contrôle en tant que méthode ayant des fonctions restrictives»), puis l'année suivante avec *Portrait* («amplification des multiplications sur un seul matériau formalisé»). En jouant sur les mots *Contrainte* et *Contrition* (presque homonymes en italien), Donatoni définit lui-même ce renversement: "Si la Contrainte engendrait la soumission à l'Autre que Soi, la Contrition naissait de la soumission à Soi comme l'Autre (...) La conscience d'être trouvé et la conscience de perdre coïncident avec la découverte de Soi».

Une orientation qui débouche sur une plus grande souplesse et qui correspond également à un double intérêt pour la voix, à partir de *Spiri* (1977), et dans la trilogie vocale de 1978 (*De près*, *Ed insieme bussarono* et *Arie*), ainsi que pour les nombreuses pièces pour instrument solo; *Ali* (alto, 1977), *Argot* (violon, 1979), *Nidi* (piccolo, 1979), *Marches* (harpe, 1979), *Clair* (clarinette, 1980), *Lame* (violoncelle, 1982) ou *Lem* (contrebasse, 1982).

La démarche protéiforme de Donatoni, exprimée dans la grande diversité de l'œuvre, témoigne d'un incessant questionnement, avec ses ambiguïtés dans les nombreuses orientations - portant parfois en elles la négation du passé immédiat - et qui semble toute entière contenue dans le sous-titre donné par Donatoni à son recueil *Antecedente X*: "de la difficulté de composer".

SAUF-CONDUIT

(Analyse d'*Etwas ruhiger im Ausdruck*)

Robert PIENCIKOWSKI

Dans *Questo*, Franco Donatoni consacre quelques pages centrales à l'examen de *Etwas ruhiger im Ausdruck* composé quelques années auparavant. Conçu dans un esprit d'introspection rétroactive, l'ouvrage, qui ne se veut ni traité de composition ni méthode analytique, tourne autour d'une réflexion sur le passé immédiat de la musique récente, et sur la crise d'écriture consécutive à la traversée de son interprétation personnelle de l'expérience cagienne. Entre la double tentation de l'aphasie et de la volubilité, on y déchiffre une manière de raisonnement *ab absurdo* qui sous-tendrait le laborieux réapprentissage de l'écriture au travers des problèmes de l'intervention dans un contexte non-directionnel. Notre but n'étant pas de proposer ici une paraphrase - pis: une traduction de l'original, nous nous efforcerons dans la mesure du possible d'aborder la partition sous un angle sensiblement autre que celui que nous suggère le compositeur. Encore que l'univocité des moyens limite considérablement la possibilité de s'abstraire dans l'absolu de la vision conditionnée par l'écrit (dans la musique en général, et dans la musique contemporaine en particulier, les commentaires de l'auteur, ne serait-ce qu'au stade du vocabulaire, sont un redoutable cheval de Troie pour qui s'impose la tâche d'une interprétation qui ne soit pas pure servilité). Nous rapprocherons ensuite les résultats de notre observation de quelques propos que tient Donatoni au sujet de détails particuliers prélevés ça et là dans le texte musical; du moins entretiendrons-nous ainsi l'espoir de la polyvalence des lectures.