

D'autres possibilités d'écoute

Autor(en): **Nono, Luigi**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 60

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927878>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La musique n'est pas que composition. Elle n'est pas artisanat, elle n'est pas métier. La musique est pensée. Tous les grands auteurs de traités musicaux, du IX^e siècle et d'après, italiens, vénitiens, arabes, hébreux, auteurs qu'on s'obstine, malheureusement, à ne pas étudier, soutiennent, confrontent théories et visions de différents modes et de différents mondes pour concevoir la musique. Précisément dans la diversité et dans la variété, extrême, du possible pensable, sur lequel écrit Giordano Bruno : les étoiles fixes, les *autres* soleils infinis, les *autres* systèmes planétaires. Chacun de ces mondes est et doit être différent. Ou mieux, nous le disons avec un mot très courant, journalistique et que nous utilisons tous souvent : chacun de ces mondes est *pluralistiquement*.

Je pense toutefois qu'il convient de parler de diversité et de conflit, d'altérité, de différences comme de principes capables de provoquer drames et tragédies (dans le domaine musical, *dans* la musique et non *en* musique). À une époque où l'on cherche à tout «ajuster», où l'on signe des accords entre superpuissances alors que continuent les guerres ouvertes (massacres et désastres humains qui se perpétuent), celui qui tentera de briser cette règle du jeu, de la violer, et qui, par son désaccord, tentera de découvrir d'autres règles dans d'autres jeux, sera mis au ban, comme toujours, depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Mis au ban et oublié. Comme cela a été le cas pour Nicola Vicentino, qui étudiait aussi l'emploi des quarts de ton dans la composition. Pour le père Kircher, qui a laissé à ses vastes traités la pensée d'une musique «chromatique» infinie, douée de micro-intervalles et de fonctions intervalliques ouvertes, musique qui n'a jamais existé. Dans ces traités, dans ces théories, nous retrouvons le signe de l'engagement pour un véritable rapport de l'art avec la nature et avec la matière indéfinie. Réverbérations, résonances, différents modes de diffusion du son, transformations du son exclues de l'étude de la musique et de la composition. Idées abandonnées dans de vieux livres, parmi les théories proliférantes des savants. Ou curiosité : voir la réelle influence sur la musique des autres éléments, en plus de l'air : par exemple l'eau. Je pense à Mathis Grünewald, le peintre du magnifique et impressionnant autel d'Issenheim : il était ingénieur en hydrolique de profession. À cette époque, l'eau était étudiée non pas exclusivement pour activer les puits ou pour rationaliser la vie hygiénique, mais elle était utilisée pour créer des transformations naturelles, sonores. Elle était aussi étudiée en relation avec la recherche acoustique. Nous connaissons des travaux d'ingénierie en hydrolique destinés à la création d'événements musicaux. Des statues et des fontaines étaient mises en mouvement et transformées en sources sonores par des solutions et des inventions en rapport avec le mouvement des eaux, auquel elles étaient liées. Le soleil chauffait l'eau qui remuait les statues, lesquelles produisaient des sons, automatiquement. Comme à Heidelberg, dans les jardins du palais du Palatinat. C'étaient des arts de l'eau, arts qui étaient pratiqués par des ingénieurs, des peintres, des sculpteurs vivant au contact idéal avec les éléments de la nature. Ce n'est qu'un souvenir : cette culture et ce savoir ont maintenant disparu et nous désirons les voir renaître. (...)

L'espace participe, en le générant, au travail de composition. Il suffit d'étudier Andrea et Giovanni Gabrieli, Monte-

verdi, Bach, les polyphonistes espagnols de la Renaissance, pour découvrir comment les techniques de composition diffèrent selon les espaces destinés à l'exécution, pour constater et comprendre si un motet à quatre voix doit être chanté en faisant parvenir le son d'une source unique ou si un concerto gabrielien à huit voix, ou plus, doit être dispersé dans un espace spécifique, adapté, original (San Marco ou une grande cathédrale allemande, espagnole, anglaise ou française). L'enregistrement sur bande et la diffusion radio-phonique ou sur compact sont des «falsifications» : l'espace disparaît complètement, et on n'écoute alors, dans la reproduction, qu'une espèce de superposition de parties musicales ou une espèce de «photographie» de l'événement réel, qui n'est évidemment pas un événement réel. C'était ce qu'on devait attendre à l'époque, benjaminienne, des premières reproductions mécaniques des œuvres d'art : les photographies. Aujourd'hui, au cœur de l'âge informatique, nous avons à disposition la possibilité d'exploiter toute une série de sources sonores, directes et indirectes. (...)

Si je pense à la construction des cathédrales, aux constructeurs, aux architectes, qui, en plus de tout savoir sur l'acoustique spatiale, savaient aussi combiner ces connaissances avec l'antique mystéologie qu'ils «interprétaient» en construisant, je suis le premier à être fasciné par ces grandes suggestions historiques. J'ai vu dans les cathédrales françaises et dans les cathédrales espagnoles des vitraux percés de trous au travers desquels les rayons du soleil atteignaient, sur le sol, un anneau d'or : j'ai su que ces rapports étaient calculés dans le temps, pour que, à des dates et à des jours précis, le rayon de soleil atteigne ce cercle sur le sol, en le faisant briller. Et je me suis rappelé alors que quelque chose de semblable avait été imaginé par les architectes des pyramides qui avaient programmé leurs constructions dans le temps en faisant en sorte que la tête du pharaon soit illuminée à certaines conjonctions astronomiques prévues chronométriquement. Tout ceci est un aspect de la créativité qui n'est plus le nôtre mais que nous ne devons toutefois pas tenir pour perdu. À notre époque, nous avons aussi, me semble-t-il, la possibilité d'ouvrir l'art au savoir et à l'étude de la pensée du passé. Ce sont des possibilités que nous devons approcher si nous ne voulons pas rester bloqués par les règles du jeu d'une culture arrêtée, répétitive et «stabilisante». Quelques signes consolants nous arrivent de certaines écoles maternelles où des professeurs très jeunes et intelligents ont inventé jeux et systèmes didactiques pour faire émettre et «entendre» aux enfants des sons et des musiques hors de toute convention et de toute habitude. Cela signifie qu'on commence à savoir qu'écouter, ce n'est pas seulement écouter de la musique traditionnelle, mais aussi écouter la ville, écouter les milieux acoustiques dans lesquels on vit. C'est réagir à la présence ou à l'imposition des bruits, en apprenant à connaître aussi les *autres sons* qui existent et qui peuvent être créés.

Du côté de la Giudecca, de San Giorgio, du bassin de San Marco, vers les sept heures le vendredi, Venise est une très belle scène sonore, une vraie magie. Quand les cloches jouent pour donner cet ancien signal religieux (Vêpres, Angelus), les réverbérations, les échos se superposent à ces sons, de sorte qu'on ne comprend plus de quel clocher arrive le premier son, comment et où s'épaississent les échanges

des sons dans toutes les directions, sur la surface réfléchissante de l'eau. C'est une heureuse «réponse», naturelle et ambiante, à la violence de la pollution de l'espace sonore. Parmi les problèmes de l'écologie moderne, ce problème de la pollution sonore n'est pas des moindres : dans les situations de fête aussi (voir la fête de *L'Unità*, de *Avanti !*, de *Comunione e Liberazione*), que ces fêtes soient laïques, catholiques, religieuses, politiques, leur point commun est de supplicier l'écoute et l'oreille. On empêche, partout, la conversation, la conscience de soi, on empêche la parole, on empêche les «transformations» de la parole, de l'écoute, de la conversation... Ainsi, pour le compositeur, cette «transformation» de la pensée et de l'écoute doit être un problème pour tous, pour l'assesseur, pour le maire, pour le chef du gouvernement, pour chaque individu en soi. Qu'on le veuille ou non (Berlinguer et Carlo De Benedetti, deux personnes de formation culturelle bien différente, l'ont dit aussi), nous sommes entrés dans une époque complètement nouvelle : l'âge de l'informatique. Un monde et un mode de vie qui transforment notre vie, notre écoute, la composition de la société même : le travail se transforme, les modes de temps libre changent partout où la capacité, nouvelle, de fournir et d'obtenir des informations très rapides est active. Si, face à ce changement, on nous maintient dans un état de cloisonnement (mental, de pensée, d'accoutumance), on ne peut pas vivre dans un état d'alerte hostile aux confrontations du «possible» et de l'«inattendu». Cloisonnement et hostilité dans les confrontations de l'inattendu et du surprenant, ce qui veut dire aussi incapacité à mettre en avant, d'une autre façon, d'inattendues et de surprenantes possibilités de développement des traditions abandonnées, même celles qui remontent aux siècles récents, xv^e, xvi^e et xvii^e siècles. Traditions tout autre que connues et consommées. Je reviens d'Espagne. Je me souviens de Higinio Anglés¹, musicologue, ami de Schoenberg, qui a travaillé aussi à Rome, au Vatican, à la direction de l'Institut de musique sacrée (pour l'Espagne). J'ai touché du doigt le fait que toute la grande musique espagnole des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles, musique de très grands compositeurs de messes, de motets, de madrigaux sacrés et profanes, est très peu connue. Anglés a essayé de la publier et de l'éditer, inutilement (l'initiative a été rapidement isolée et submergée par les difficultés). Pourtant, je reviens d'Espagne avec une série de sensations «historiques» importantes. Les grandes cathédrales ont deux orgues au centre et un troisième orgue, comme à Tolède, sur le côté. Le chœur se place au centre de cette architecture acoustique et les fidèles, les auditeurs, se tiennent, ou se tenaient, dans les différents foyers de ces géométries. Et, à l'Escurial, la disposition des huit orgues voulus par Philippe II devait ainsi créer une situation d'écoute extraordinairement spatiale. Rien ne soutient une telle splendeur. Les partitions ne sont plus disponibles. Le second volume d'un recueil de musique baroque polychorale est sous presse — le premier est sorti à Barcelone en 1982. J'ai découvert qu'il existe des compositions à vingt-quatre parties, des messes à dix-neuf voix, des psaumes à seize². Qu'il existe de très nombreuses compositions intactes et jamais étudiées de grands auteurs, comme Victoria. Que, dans cette tradition polyphonique, des complexes de dimensions numériques rares, comme l'impair, ont aussi été tentés.

Tout ceci est à étudier : nous sommes en Espagne au centre d'un croisement culturel. Des influences arabes, italiennes, hébraïques se vérifient dans les transformations espagnoles du chant grégorien même. (...)

La manière de contourner les interdits de la contre-réforme, dans le travail de composition des musiciens, n'était pas étudiée qu'à San Marco, à Leipzig ou dans d'autres centres connus. En Espagne aussi, on le faisait, et avec un étalage d'inventions et de techniques qui n'a jamais été aussi original. Mais nous, nous ne savions rien. Nous ne savions rien de l'existence d'un centre important d'union de nombreuses traditions : un modèle de combinaison culturelle. Venise aussi est un centre culturel «traversé» par les cultures. Il faut faire quelque chose pour récupérer ce sens et reconstruire ces croisements, pour en reprendre l'esprit et la modernité dans la diversité. (...) Connaître la diversité, dans le vécu historique de ses rencontres. Schoenberg doit aussi être étudié à la lumière de la «différence hébraïque». Toujours en Espagne, j'ai trouvé un texte anonyme, du xiv^e siècle, le *Sefer yetsirah*. Il contenait la description des dix sefirot divins. Lire ce livre, le considérer comme une composante de la pensée de Schoenberg, m'a aidé à connaître Schoenberg. Et, à travers Schoenberg, à penser à des idées musicales qui ne soient pas seulement techniques, mais qui soient des formations d'apports multiculturels. Cette nécessité est celle qui me tient le plus à cœur, aujourd'hui. (...)

Aujourd'hui, la rationalité n'illumine et n'illustre rien, elle n'est pas en mesure de découvrir ce que doit être la transformation, le changement. Elle ne sait pas ce qu'est le «possible». Je pense que la transformation de notre époque, pose comme nouvelle nécessité de vie, l'intuition, l'intelligence, la capacité d'exprimer cette transformation : ouvertures, études, expériences extrêmement risquées, renoncement à la certitude et aux garanties, renoncement aux «finalités». Nous devons savoir pouvoir tomber à tout moment, mais chercher, de toute façon, chercher, toujours, l'inconnu.

[« Altre possibilità di ascolto », in *L'Europa musicale, un nuovo rinascimento : la civiltà dell'ascolto*, Vallecchi Editore, 1988, p. 107-124. Conférence transcrite et formulée par Giovanni Morelli]

1. [Higinio Anglés (1888-1969). Après ses études de philosophie, de théologie, de musicologie et de musique (orgue, harmonie, composition), il est nommé Directeur de l'Institut espagnol de musicologie en 1943, et président de l'Institut pontifical de musique sacrée de Rome en 1947. Spécialiste des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance, il établit un catalogue musical de l'Espagne du xii^e au xvii^e siècle.]

2. [Dans un texte de présentation de *Caminantes... Ayacucho*, Nono cite notamment Mateo Romero, Juan Bautista Comes et Jorge Ruiz Samaniego, compositeurs que lui a vraisemblablement fait connaître le père José María Llorens Cistero.]