

Zeitschrift: Dissonance

Band: - (2003)

Heft: 81

Nachruf: Mes œuvres, je les dévore : hommage à Luciano Berio

Autor: Gartmann, Thomas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MES ŒUVRES, JE LES DÉVORE

Hommage à Luciano Berio

Compositeur d'opéra joué à la Scala de Milan et au festival de Salzbourg, mais aussi infatigable expérimentateur et porte-parole de l'avant-garde d'après-guerre – presque mieux que tout autre, le compositeur Luciano Berio incarnait la tension entre tradition et recherche, et a marqué ainsi un demi-siècle de l'histoire de la musique. C'était en outre une personnalité polyvalente et un intellectuel qui entretenait des échanges féconds avec Umberto Eco, Renzo Piano et Edoardo Sanguineti.



À ses élèves, le maître transmettait un métier solide et une pensée musicale claire, axée sur les processus. Lui-même avait encore appris la musique à l'ancienne : cours d'harmonie auprès du grand-père, dans le même manuel que celui utilisé par Verdi, répertoire musical auprès du père. C'est de ce dernier qu'il tenait aussi sa facilité d'écriture. Berio composait partout, même en voyage, après des répétitions fatigantes, la nuit à l'hôtel, voire en avion.

L'évolution de Berio ne suit pas une ligne droite. Né en 1925 sur la côte ligure, à Oneglia/Imperia, il reçoit une formation académique au Conservatoire de Milan ; à côté, il étudie en autodidacte les œuvres de la seconde École de Vienne, découvre Bartók, Stravinsky, Hindemith et Milhaud ; en 1952, une bourse de la Fondation Koussevitzky lui permet de suivre les cours de Dallapiccola à Tanglewood, qui l'initie à la technique dodécaphonique. C'est finalement à Darmstadt qu'il rejoint en 1954 l'avant-garde musicale, dont il devient rapidement un porte-parole. Avec Wolfgang Steinecke, Bruno Maderna et Pierre Boulez, il élabore des activités européennes en faveur de la musique contemporaine. Les projets s'écroulent, mais il fonde quand même avec Maderna, sous le titre programmatique de *Incontri musicali*, des séries de concerts (à l'instar de *Die Reihe* et du *Domaine musical*) qui présentent la musique contemporaine et celle condamnée par les dictatures, et offrent en outre une tribune de discussion très ouverte, à laquelle participeront Boulez, Krenek, Stockhausen, et où seront expliquées la pensée sérielle et les nouvelles tendances, de la musique électronique à l'aléatorisme. C'est là qu'Umberto Eco teste sa sémiotique en l'appliquant aux œuvres de Boulez, de Stockhausen et à la *Sequenza* pour flûte de Berio. La *space notation* utilisée ici pour la première fois par Berio induit d'ailleurs Eco en erreur, celui-ci croyant avoir affaire à des durées arbitraires. Berio n'était d'ailleurs pas entièrement innocent, non plus, puisqu'il publie les réflexions d'Eco dans le numéro qu'il ouvre par un article programmatique de Pierre Boulez, *Aléa*. Le « malentendu fécond »

d'Eco ouvre la voie au concept théorique de l'œuvre d'art « ouverte » et au débat qui s'ensuivra – toujours aux *Incontri musicali* de Berio.

À la même époque (1954-1959), Berio dirige avec Bruno Maderna le « Studio di Fonologia » de la RAI, à Milan, où il expérimente sur la musique électronique. Le studio réalise en succession rapide des accompagnements de documentaires et de pièces, des sons synthétiques, des « paysages sonores », de la musique concrète et des expériences. Berio fait aussi la connaissance de John Cage, qu'il introduit en Italie et qui deviendra très populaire grâce à un jeu-concours de la RAI. En 1961 et 1962, il donne les cours d'été de Dartington, enseigne de 1962 à 1964 au Mills College (en alternance avec Darius Milhaud), et de 1965 à 1971 à l'Université Harvard et à la Juilliard School, où il fonde le *Juilliard Ensemble* de musique contemporaine en 1967. De 1974 à 1980, il dirige la section électroacoustique de l'Ircam ; en 1975, il est nommé directeur artistique de l'*Israel Chamber Orchestra*, fonction qu'il reprend en 1984 au *Maggio Musicale Fiorentino* et en 1987 au Studio de musique électronique « Tempo reale » de Florence. En 1993-1994, il donne à la chaire Charles-Eliot-Norton de l'Université Harvard les conférences de poésie intitulées *Remembering the Future*.

De même que ces charges professionnelles manifestent son double intérêt pour l'aventure et la tradition, sa production de compositeur est caractérisée par des changements fréquents de style – « la musique est peut-être justement cette recherche d'une frontière qui ne cesse de se déplacer », disait-il. Par cette évolution constante, Berio représente bien les transformations de l'histoire de la musique des dernières décennies.

La quête de frontières toujours nouvelles apparaît dès ses premières œuvres électroacoustiques, où il se livre à une recherche presque ludique de timbres et des transformations de ceux-ci. Une fois les limites des machines atteintes, Berio passait plus loin : il voulait rester un pionnier, d'abord à Milan, puis à l'Ircam ; à Florence, il réalise enfin son rêve d'électronique *live*. Le *Tempo reale* n'est pas seulement un studio moderne de musique par ordinateur : dans cette villa de la famille Strozzi, il dispose de tout un atelier, comme un artiste de la Renaissance ; il a des assistants pour les basses besognes d'écriture, qui adaptent et diffusent les premières œuvres de leur directeur artistique. Dans la pièce de théâtre musical *Cronaca del luogo*, écrite pour la *Felsenreitschule* (Salzbourg), il met aussi au point de nouvelles formes d'interaction spatiale et harmonique – mais là aussi, la réalisation technique restera en deçà de son rêve.

Depuis 1958, Luciano Berio réalise le portrait des principaux instruments dans des solos : ce sont des portraits contemporains d'instruments classiques, qui reflètent la tradition du genre et jouent sur l'image traditionnelle des instruments, mais qui s'en distancient aussi en esquissant une nouvelle image. Berio ne s'est jamais intéressé à l'unidimensionnel. Son intérêt se concentre sur le timbre de l'instrument et ses techniques de jeu – la technique habituelle, mais aussi son contraire. Timbre et technique sont fouillés jusqu'à leurs limites et au-delà, tantôt dans une recherche musicale proprement dite, mais la plupart du temps avec le concours du soliste concerné. Ces solos sont donc toujours un portrait de leur interprète. Berio a conçu chaque pièce pour un virtuose précis – non pas « un de ces hommes élégants et pâlichons, à la tête vide et aux doigts agiles », comme il le dit, mais un musicien doté d'un vaste horizon, qui maîtrise aussi bien le répertoire classique que la musique d'avant-garde. Outre la connaissance de quelques techniques particulières, ces pièces exigent des changements immédiats d'expression et le passage

rapide d'une technique de jeu conventionnelle à une technique moderne, soit la virtuosité mentale de la sensibilité et de l'intelligence artistiques. « La virtuosité naît souvent d'un conflit entre l'idée musicale et l'instrument. La nouveauté de la pensée musicale exige un traitement différent de l'instrument. Les meilleurs solistes de notre époque – qui ont l'intelligence, la sensibilité, la technique modernes – sont aussi capables de se mouvoir dans une vaste perspective historique et de transcender les tensions entre les impulsions créatrices d'hier et d'aujourd'hui. »

Quand il composait par exemple un concerto, il remettait le genre en question. Cette tension se retrouve dans *Sinfonia* (1968-1969), œuvre qui est devenue une véritable « icône » du postmodernisme ; c'est un kaléidoscope de couches variées de textes et de musiques, où il tisse un réseau dense de fragments symphoniques allant de Beethoven à Boulez, les fait s'éclairer et se commenter les uns les autres, tout en mettant en relief la disponibilité actuelle de musique des époques les plus diverses.

Berio s'intéressait particulièrement à ce dialogue avec l'histoire de la musique. Il n'a cessé de s'emparer des œuvres d'autres compositeurs – avant tout Schubert, Brahms, Verdi et Mahler, mais aussi les Beatles ou Weill, car il avait une affinité personnelle avec la muse légère – pour les retravailler, les compléter, les transformer, les assimiler. L'impulsion et le projet diffèrent de cas en cas. Selon l'œuvre et l'occasion, l'intervention va de l'arrangement à la re-composition. Cela ne signifie pas seulement refaire quelque chose ou le mettre à neuf, mais aussi réfléchir à sa propre tradition, faire un problème de son rapport avec l'original et communiquer avec l'auteur de celui-ci. L'orchestration est d'ailleurs une méthode « aimable » pour analyser et se rapprocher d'autrui. Chef d'orchestre recherché, Berio n'aimait rien tant que confronter sa musique à celle de Bach et de Mozart.

Si *Sinfonia* est la symphonie des symphonies, ses ouvrages de théâtre musical sont des expériences sur le genre lyrique : *Outis* est une tentative d'exploration du mythe d'Ulysse, raconté en partant de la fin, *La vera storia* une œuvre sur l'art du conteur, *Opera* l'opéra sur l'opéra, *Un re in ascolto* l'opéra sur le système lyrique. Ces réflexions sont menées avec des librettistes de haut rang (Sanguineti, Eco, Calvino), mais elles débordent aussi de vie : Berio est le Fellini de l'opéra.

A-Ronne n'est rien moins qu'un compendium de la littérature mondiale. Les exordes de l'Évangile de Jean, de la *Divina Commedia*, du *Faust I*, du *Manifeste communiste* et de l'essai structuraliste de Roland Barthes sur Bataille s'unissent dans une composition parlée. Berio dissèque les citations en phonèmes minuscules, les réassemble selon les techniques de l'écriture musicale, présente la lutte pour la langue comme une intrigue de théâtre acoustique et transforme les textes en situations quotidiennes.

Transformation et intégration ; ces principes inspirent aussi Berio face aux musiques populaires des différentes civilisations. Il entendait s'approprier ce trésor avec ses moyens personnels. Il se défendait d'être un ethnomusicologue et avouait n'être qu'un égoïste pragmatique, qui s'intéressait aux techniques et aux moyens d'expression de la musique populaire pour les intégrer sans faille à la sienne. Les notions de Claude Lévi-Strauss (cuit et cru, nature et culture) étaient essentielles pour son travail. Si *Folk Songs* est peut-être devenu son œuvre la plus populaire, *Coro* est la somme de cette exploration.

L'œuvre même de Berio était assujéti au principe de transformation. Il aimait retravailler ses œuvres – « c'est peut-être un tribut à l'idée que rien n'est jamais achevé ». Revenir sur un ouvrage, montrer les diverses facettes d'une même idée – ce goût

était si fort qu'il en parlait souvent. « On m'a souvent reproché de revenir sur mes œuvres, de les récrire. Il est vrai que j'aime le "cannibalisme". Je mange mes morceaux, je les dévore. » Au travail, c'était toujours un artisan : ses outils étaient la colle, les ciseaux et la gomme, et c'est pourquoi il était l'un des rares compositeurs à avoir non seulement déposé ses partitions à la Fondation Paul-Sacher, mais aussi à en avoir retiré temporairement l'une ou l'autre.

Berio s'est toujours considéré comme un intellectuel intervenant dans le débat public. Il déplorait autant le déclin de l'opéra italien que la décadence des mœurs politiques. La médiation lui tenait beaucoup à cœur. Il voulait amener le public à la musique, avait conçu un jour une série télévisée personnelle, aimait travailler avec les enfants, pour qui il écrivit l'amusant *Opus Number Zoo*. L'opéra pour enfants prévu pour l'*Opernhaus* de Zurich n'aura malheureusement pas vu le jour, submergé qu'il était par les projets les plus variés, les commandes et les obligations dans le monde entier. Il collaborait aussi à la conception du *Parco della musica* de l'architecte Renzo Piano, qui sera à Rome ce que la *Cité de la musique* est à Paris. C'est dans la capitale italienne qu'il est décédé le 27 mai, à l'âge de 77 ans. THOMAS GARTMANN