

**IMMATÉRIAUX 1**

5 / 6 / 7 / 8 / 9 MARS 1985 - 20 H 30

**LUIGI NONO**

... **Sofferte onde serene...**  
**Gual ai gelidi mostri**

création française

**Bernhard WAMBACH**, piano / **Roberto FABBRICIANI**, flûte / **Ciro SCARPONI**, clarinette / **Giancarlo SCHIAFFINI**, tuba / **Charlotte GSELBRACHT**, alto / **Christine THEUS**, violoncelle / **Stefano SCODANIBBIO**, contrebasse / **Elisabeth LAURENCE**, contralto / **Suzanne OTTO**, contralto / **Roberto CECCONI**, direction.

Réalisation électronique : Studio Expérimental Heinrich Ströbel - Fondation du Südwestfunk e.V. Freiburg (Breisgau) - **Régle son** : Luigi NONO, Hans Perter HALLER - **Assistant de régie** : Alvisé VIDOLIN - **Régle technique** : Rudolf STRAUSS, Bernd NOLL, Dieter MACK - **Direction générale** : Luigi NONO.

**Luigi NONO**, compositeur italien (Venise 1924). Il commença le piano dès l'âge de douze ans pour l'abandonner deux ans plus tard. Ce n'est qu'à dix-sept ans, grâce à sa rencontre avec Malipiero, que s'ouvrirent à lui «tous les horizons de la musique». Ses véritables études musicales débutèrent en 1941. Nono n'a guère gardé de souvenirs de son passage en «auditeur libre» au conservatoire Benedetto-Marcello de Venise. Cinq années passèrent avant sa rencontre décisive avec Bruno Maderna, avec qui il reprit ses études «depuis leurs débuts». En 1946, il obtint, en outre, ses diplômes de droit à l'université de Padoue.

Devenu élève de Scherchen à Zurich en 1948, Nono découvrit Schönberg et Webern, deux compositeurs qui exercèrent alors sur lui une grande influence. En témoigne sa première œuvre, les Variations canoniques sur la série de l'opus 41 (Ode à Napoléon). L'œuvre, créée en 1950 par Hermann Scherchen, fit scandale. Nono venait pourtant de signer là une page transparente et lumineuse, d'une expressivité toute méditerranéenne. Suivirent plusieurs œuvres se réclamant de ce style, tôt qualifié par la critique de pointillisme postdodécaphonique : Polifonica-monodica-ritmica (1951), Composizione per orchestra I (1951), Espana en el corazon, pour soprano, baryton, petit chœur mixte et orchestre (1952), Y su sangre ya viene cantando, pour flûte, cordes et percussions (1952), Romance de la guardia civil espanola, pour récitant, chœur parlé et orchestre (1953), Due espressioni per orchestra (1953), la Victoire de Guernica, pour chœur mixte et orchestre (1954), Canti, pour 13 instruments (1955), Incontri, pour 24 instruments (1954). Autant d'œuvres usant d'une technique sérielle souple qui ne renonce jamais ni à l'expressivité ni au lyrisme lumineux et ensoleillé qui sont les marques stylistiques du langage de Nono. Déjà, on peut



remarquer son intérêt pour "l'instrument le plus humain, le plus direct, le plus brut : la voix. Cette passion ne devait jamais le quitter. Toujours dans l'esprit de Webern, Il Canto Sospeso (1955) marqua cependant un tournant à la fois esthétique et idéologique dans la démarche de Nono, qui, désormais, allait plier son art aux exigences de son engagement social et politique comme membre du P.C.I.

En 1955, Nono épousa Nuria, fille d'Arnold Schönberg. Pendant deux années consécutives (1958 et 1959), il donna des cours à Darmstadt, puis, après 1959, à Darlington (Angleterre). En 1960 eut lieu la création d'Intolleranza, action scénique (opéra) en 2 actes et 11 tableaux ayant pour sujet l'histoire d'un émigrant, qui, aux prises avec l'oppression fasciste, découvre à la fois l'horreur et l'amour dans les camps de concentration. L'œuvre fut diversement accueillie. Or, si Nono n'est ni «un compositeur à manifestes, ni un musicien politique» (Martine Cadieu), il se veut témoin, et témoin à charge, d'une société corrompue, injuste, violente et destructrice. Aussi s'insurgera-t-il aussi bien contre l'antisémitisme et les camps de la mort que contre les guerres d'Algérie, du Viêt-nam et contre les dictatures d'Amérique latine. Il fut actif aussi sur le terrain, apportant le concert dans les usines, la musique contemporaine dans les halls ou les grands magasins, et il lui arriva de refuser les circuits de diffusion officialisés (par ex. les festivals), ce qui, par exemple, le conduisit en 1968 à décliner l'invitation qui lui était faite de participer à la Biennale de Venise. Cette prise de position caractérisa surtout les années 60. C'est pourquoi Nono consacra alors une grande partie de son activité créatrice à la musique électroacoustique, celle-ci, une fois réalisée sur bande, étant facilement transportable dans la rue ou dans les usines. Nono n'en continua pas moins à pratiquer un art sans concession. D'où un hiatus, absurde mais logique, entre utopie et pratique concrète. Dans ce contexte idéologique se situent notamment Un volto del mare, pour 2 voix, chant et bande magnétique (1968), et Non Consumio Marx, montage de non-musique avec slogans et sons électroniques (1969), diptyque écrit contre la Biennale de Venise de 1968 à laquelle il avait refusé de participer.

En rapport avec ses conceptions politiques apparaît son traitement des masses chorales. Pour lui, un chœur n'est pas fait de musiciens réunis pour chanter «de concert», mais représente plutôt des individualités soudées en une équipe de travail et dont les différences font la richesse de l'expérience vécue par le collectif ainsi formé. Ainsi faut-il percevoir déjà Cori di Didone, pour chœur et percussion (1958). En 1964, Nono dédia sa Fabricca Illuminata aux ouvriers en grève de l'Italsider de Gênes, affirmant par ce geste son désir de demeurer de plain-pied dans la vie sociale de son propre pays. Refusant l'élitisme, il tenta d'insérer sa musique dans le tissu social, dans les lieux non sacralisés par la notion de concert-spectacle. Dans Ricordi Cosa ti Hanno Fatto in Auschwitz, pour bande magnétique, il fit un usage poétique et lyrique d'un matériau ingrat préenregistré en studio. En 1966, A Floresta e Jovem e cheia de Vida, pour bande magnétique, voix, clarinette et percussion, fut dédié au Front national de libération du Viêt-nam, et, en 1971, Ein Gespenst geht um die Welt (Un fantôme rôde de par le monde), pour soprano, chœur et orchestre, le fut à Angela Davis.

Depuis la fin des années 60, Nono a donné une série de partitions de grande envergure, qui le font apparaître, envers et contre tous, comme un créateur puissant, profondément humain et chaleureux. La création de son œuvre Io, Frammento dal Prometeo a vu la réconciliation du compositeur et de la Biennale de Venise.

**Oeuvres principales :** Variations canoniques sur une série de Schönberg, pour orchestre de chambre (1950) ; Polifonica, Monodia, Ritmica, pour 6 instruments et percussion (1951) ; Composizione per orchestra I (1951) ; Espana en el corazon, 3 études pour soprano, baryton, chœur mixte et instruments, sur des textes de Garcia Lorca et de Neruda (1952) ; Y su sangre ya viene cantando, pour flûte, cordes, percussion (1952) ; Romance de la guardia civil espanola, pour récitant, chœur parlé et orchestre sur un texte de Garcia Lorca (1953) ; Due



*espressioni*, pour orchestre (1953) ; *le Manteau rouge*, ballet (1954) ; *la Victoire de Guernica*, pour chœur mixte et orchestre sur un texte d'Eluard (1954) ; *Liebeslied*, pour chœur, harpe et percussion (1954) ; *Canti*, pour 13 instruments (1955) ; *Incontri*, pour 24 instruments (1955) ; *Il Canto Sospeso*, pour soprano, contralto, ténor, chœur et orchestre d'après les lettres d'adieu de résistants condamnés à mort (1956) ; *Varianti*, pour violon solo, cordes et bois (1956) ; *La Terra e la Compagna*, pour soprano, ténor, vents et percussion sur un texte de Pavese (1958) ; *Cori di Didone* pour chœur et percussion sur un texte de Ungaretti (1958) ; *Diario Polacco*, «composition» pour orchestre n°2 (1959) ; *Omaggio a Emilio Vedova*, musique électroacoustique (1960) ; *Intolleranza 60*, action scénique sur des textes de Brecht, Eluard, Sartre, etc. (1960) ; *Sul Ponte d'Hiroshima : Canti di Vita e Amore*, pour soprano, ténor et orchestre (1960) ; *Canciones a Guiomar*, pour soprano, chœur et ensemble instrumental sur un texte de Machado (1963) ; *La Fabbrica Illiminata*, pour voix et bande magnétique sur des textes de Scabia et de Pavese (1964) ; *Ricordi Cosa ti Hanno Fatto in Auschwitz*, pour bande magnétique électroacoustique (1965) ; *A Floresta e Jovem e cheia de Vida*, pour voix, clarinettes, plaques, bande magnétique (1966) ; *Per Bastiana Tai-Yang*, pour bande magnétique et instruments (1967) ; *Contrappunto Dialettico Alla Mente*, composition stéréophonique d'après le manifeste féministe de Harlem (1968) ; *un volto del mare*, pour voix et bande magnétique sur un texte de Pavese (1969) ; *Non Consumio Marx*, pour voix et bande magnétique sur des textes de mai 68 (1969) ; *Y Entonces comprendio*, pour voix et bande magnétique (1970) ; *Ein Gespenst geht um die Welt*, pour soprano, chœur et orchestre dédié à Angela Davis (1971) ; *Como Una Ola de Fuerza y Luz*, pour soprano, piano, orchestre et bande magnétique (1972) ; *Canto per il Viêt-Nam*, pour chœur mixte (1972) ; *Al Gran Sole Carico d'Amore*, action scénique (1975) ; *Sofferte Onde Serene*, pour piano «live» et enregistré (1976) ; *Con Luigi Dallapiccola*, pour percussion (1979) ; *Fragmente Stille an Diotima*, pour quatuor à cordes (1980) ; *Das atmende Klarsein*, pour flûte basse, petit chœur et live électronique (1981) ; *Io, Frammento dal Prometeo*, pour 3 sopranos, petit chœur, flûte basse, clarinette, contrebasse et live électronique (1981) ; *Guai ai Gelidi Mostri*, pour 2 contraltos, piano, flûte, clarinette, tuba, alto, violoncelle et contrebasse (1983).

**A. Féron**

### **...SOFFERTE ONDE SERENE...**

pour piano et bande magnétique (1976)

Alors que s'approfondissaient mon amitié pour Maurizio Pollini ainsi que ma prise de conscience stupéfaite de son style pianistique, un rude vent de mort vint balayer «le sourire infini des ondes» dans ma famille et dans celle de Pollini. Cette expérience commune nous a encore rapprochés l'un de l'autre dans la tristesse du sourire infini des «sereines ondes souffertes»

C'est également ce que signifie la dédicace «A Maurizio et Marilisa Pollini».

Dans ma demeure de l'île Giudecca de Venise, on entend continuellement sonner diverses cloches dont les sons nous parviennent, jour et nuit, à travers la brume et avec le soleil, avec des résonances différentes, des significations variées.

Ce sont des signes de vie sur la lagune, sur la mer.

Des invitations au travail, à la méditation, des avertissements.

Et la vie continue dans la nécessité subie et sereine de l'«équilibre du fond de notre être», comme dit Kafka. Pollini, piano «live», s'amplifie avec Pollini, piano élaboré et composé sur bande.

Ni contraste, ni contrepoint.

Des enregistrements de Pollini effectués en studio, avant tout ses attaques de sons, sa manière extrêmement articulée de percuter les touches, divers champs d'intervalles, ont été ultérieurement composés sur bande, toujours au studio de phonologie de la RAI de Milan, avec le concours de Marino Zuccheri.

Il en résulte deux plans acoustiques qui souvent se confondent, annulant fréquemment de la sorte l'étrangeté mécanique de la bande enregistrée.

Entre ces deux plans ont été étudiés les rapports de formation du son,



notamment l'utilisation des vibrations des coups de pédale, qui sont peut-être des résonances particulières «au fond de notre être».

Ce ne sont pas des «épisodes» qui s'épuisent dans la succession, mais des «mémoires» et «présences» qui se superposent et qui, en tant que mémoires et présences, se confondent avec les «ondes sereines».

● Luigi Nono

Cette seconde œuvre de Nono où le piano tient un rôle central (cette fois sans orchestre et voix, mais également avec bande magnétique) nous paraît avoir surtout une chose en commun avec *Como una ola de fuerza y luz*\*: le point de départ en réside dans les particularités de la technique pianistique de Pollini qui sert toutefois de base, dans ce morceau terminé tout juste à temps pour sa première audition au mois de décembre 1976, à une recherche développée de manière assez différente. En fait, dans ces... *sofferte onde serene*... l'usage du piano semble avant tout dirigé sur l'analyse de son potentiel sonore, analyse qui, dans la dialectique constante entre le matériel proposé et sa décomposition interne, est accomplie en profondeur jusqu'à une analyse épuisant tout.

\* *COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ* : Pour soprano, piano, orchestra et bande magnétique (sur des textes de J. Huasi)

### GUAI AI GELIDI MOSTRI (1983)

«Malheur aux monstres froids» - Textes

#### 1. Aux tyrans !

L'Etat s'appelle

le plus froid

de tous les monstres froids -

**Une sécheresse qui appelle la Mort**

Son signe

prêche la Mort

**Avec des ulcères répugnants  
enterré**

**Hideuse pauvreté**

Corrupteur de tout

Lieu

de toute lumière muet

Ment

dans toutes les langues

l'idole

Etre-Etat

**voyant ses funérailles**

**Le droit n'était que son premier mot**

**mais à présent il dit son second mot**

**LE MOT DE VIOLENCE**

#### 2. Lémurles

Quand il ne peut

faire plus sombre

que cette heure qui sombre -

Quand

de la forêt d'ombre

menacent les Lémures -

**Celui qui se souvient**

nu-pieds se lève

fait claquer ses doigts

jette les fèves noires

derrière les Larves -

Craquent alors des coquilles de mots - Scrosciano allora scorze di parole -

des vers morts enfantent des vers vivants - Morti vermi ne generano vivi -

#### 1. In Tyrannos !

Stato si chiama

il più freddo

di tutti i gelidi mostri -

**A dryness calling for Death**

Il suo Segno

predica Morte

**Ulceribus taetris**

**sepulta**

**Paupertas horrida**

Corrutore di tutto

Luogo

d'ogni luce muto

Mente

in tutte le lingue

l'idolo

Essere-stato

**Funera respectans**

**das recht war nur sein erstes wort -**

**nun aber spricht er sein zweites wort**

**DAS WORT DER GEWALT**

#### 2. Lemuria

Quando non puo

farsi più buio

di quest'ora che affonda -

Quando

dalle foreste d'ombra

minacciano i Lemuri -

**Ille Memor**

scalzo si leva

schiocca le dita

getta le nere fave

dietro alle Larve -



**Corruption Puanteur Pourriture -  
Fait retentir l'airain de Témèse  
Il n'y a aucun repos  
Et c'est l'Air sans  
havre de Paix**

### **3. Le grand Néant des Animaux**

Résonne l'Ouvert, profond  
dans les yeux animaux  
Le grand Néant de l'Animal  
libre de la Mort  
et les Fleurs  
**à l'infini**  
en sont le miroir  
Ceci s'appelle Destin  
toujours faire face  
et rien d'autre -  
Rester en face -  
Où nous voyons le futur  
Lui voit le Tout  
et lui-même dans le Tout  
et lui-même sauvé pour toujours  
dans le tout  
Lui

**oiseaux presque mortels de l'âme**

### **A PROPOS DE LA MUSIQUE**

Son mobile et non statique, du monolithisme des formants  
Micro-intervalles pouvant aller jusqu'à 1 Hz. -  
Diverses transpositions du spectre acoustique, qui cesse d'être unique -  
Autres vibrations, autres filtres de diffusion, avec utilisation compositionnelle de  
l'espace propre à l'étude.

Diversité également entre le souvenir-présence du chant grégorien et le souvenir-  
présence du chant synagogal.

Diversité aussi dans la production du son, non plus donné comme «monade» en  
soi, mais résultant d'une multiplicité d'autres éléments, à savoir les diverses  
qualités des organes vocaux et instrumentaux, exaltés par les live-electronics en  
temps réel.

Nécessité constante d'étudier et d'expérimenter d'autres possibilités, également  
et surtout au service de l'imagination créatrice.

Conséquences : d'autres difficultés pour la perception, passivement ravalée et  
banalisée en «normalité» du «voir la musique» : star-system, métalangage.

Disponibilité infinie au surprenant, à l'inhabituel, à la mise-en-question, avec en  
outre un maximum d'incertitude (certitude dans l'incertitude), un maximum  
d'inquiétude désespérée (quiétude dans l'inquiétude désespérée) - chercher,  
infiniment plus important que trouver.

Écouter !

Comment **écouter** les pierres rouges et blanches de Venise au lever du soleil -  
comment **écouter** au couchant l'arc infini des couleurs sur la lagune de Venise -  
comment **écouter** les ondulations magiques de la Forêt Noire :

Couleurs, silences, les sept ciels **live** au naturel.

(«Le grand Maghid Mezirici prenait plaisir, dans sa jeunesse, à se lever à l'aube  
pour aller se promener le long des fleuves et des lacs : il apprenait l'art d'écouter»  
- Elie Wiesel, **Célébrations hassidiques**).

Hölderlin et sa tour - Gramsci et sa cellule.

Emilio Vedova et son cycle sur le carnaval de Venise : autres signes, autre  
matière, autres couleurs, autres yeux, autres oreilles, les siennes ! Plus aptes à  
capter qu'un radar, plus sensibles qu'un ordinateur pour «ingérer» et «élaborer».  
Le cycle implique et bouleverse.

**Corruptio Faetor Fungus -  
Temesaeque concrepat aera  
Nec requies erat  
Ed è l'Aria senza  
rifugio di Pace**

### **3. Das große Nichts der Tiere**

Suona profondo l'Aperto  
negli occhi dell'Animale  
libero da Morte  
e i Fiori  
**unendlich**  
ne sono lo Specchio  
Questo si chiama Destino  
Essere sempre di fronte  
e null'altro -  
Stare di fronte -  
Dove vediamo futuro  
Egli vede il Tutto  
e se stesso nel tutto  
e se stesso salvo per sempre  
nel Tutto  
Egli

**fast tödliche Vögel der Seele**

IRCAM  
MÉDIATHÈQUE

IRCAM MÉDIATHÈQUE  
No 11  
12267  
129  
IRC  
Sci 8/75



Instants - écho de voix qui se sont tués - silences - cristal saturé d'événements - moments heureux, terribles, tragiques.

«Guai ai Gelidì Mostri» : autre aventure pour nous, pour Cacciari, pour Vedova, pour Haller, pour moi, sur la mer ouverte à Prométhée. ● **Luigi Nono**

## A PROPOS DES TEXTES

Les mots par lesquels Lucrèce décrit la peste d'Athènes et les invectives des **Cantos** de Pound commentent la malédiction que lance Nietzsche contre le plus froid de tous les monstres froids, l'Etat, l'idole Etre-Etat (jeu de mots italien intraduisible : «essere-stato» signifie à la fois «Etre-Etat» et «avoir été») : le signe qui prêche la Mort, hanté par la vision de ses funérailles (**funera respectans**), qui ne regarde que la «putain Jadis» (comme disait Walter Benjamin), le mot de la puissance, de la force et de la violence, Kratos et Bia.

Ainsi, l'**usure** de Pound, aveugle, muette, dévorante, roue d'Ixion du temps rongeur - qui ne connaît que cette dimension du temps - ainsi, l'usure contre laquelle se jette le poète, n'entend pas, dans le «**sea-surge**», dans la marée montante, «**the rattle of old men voice**», le murmure des voix anciennes : l'usure est aveugle à ces «flames, étendards et chevaux armoriés» que Paolo Uccello voyait déjà, montrant sur ce point, une fois pour toutes, comment il est possible de voir. Et elle ne nous laisse, l'usure, «**only the husk of the talk**», que la cosse du dialogue.

Mais - le puissant Mais de Rosenzweig, qui déjà retentissait dans **Das atmende Klarsein**, comme plus tard dans **Diario polacco 2** - c'est justement quand le danger est extrême, quand, selon les mots de Benn, il ne peut faire plus sombre, quand **mundus patet**, quand la terre s'ouvre, que jaillissent les Larves, les Lémures, la corruption, la puanteur, la pourriture (corruptio, factor, fungus), et qu'on veut nous plier devant l'idole Etre-Etat, à cet instant précisément il y a quelqu'un, **Memor**, Celui qui se souvient, qui connaît les mots et les gestes capables de faire face. Ce Memor ne fuit pas devant la **Wildjagd** (chasse sauvage) des Lémures, il se dresse face à elle et accomplit son rite. Pas d'affrontement «romantique» : les monstres sont froids - rythmé, scandé, pathos libre de tout «charme», même le **sacra facere** (l'acte sacré) que nous pouvons leur opposer. Le troisième moment, qui emprunte son titre à un vers de Benn («**Où est le grand Néant des Animaux ?**»), est le sceau de la maturité, que la mémoire du rite a inauguré. Le Néant n'est plus le simple Néant, le vide, l'absence - mais le grand Néant où résonne, profond, **das Offene**, l'Ouvert de Rilke : silence qui résiste à la violence pro-ductive de la Phrase, à la violence du dis-courir, du bavardage, du «on» : essence de la Terre et de l'Animal qui résiste à la violence imposée, à l'**Hybris**, qui de ce **Bestand** (existence) veut faire une pure propriété. C'est le grand Néant d'où constamment naissent les mots, les souvenirs, les rythmes. L'Animal le sait. Et c'est pourquoi il est l'Ange, le Messager. Ainsi le vers de Rilke qui dépeint l'Ange est-il en profonde **sym-pathie** avec ceux qui reflètent l'Animal. Celui qui en est arrivé là, à partir de l'intuition des monstres froids, commence à ne pas être «superflu», Nietzsche : **überflüssig**, c'est-à-dire qu'il commence à ne pas «fluer», à ne pas courir ou **dis-courir** ; il commence à pouvoir **rester** debout ou à tenter de rester debout ; à ne pas «s'enfuturer», à ne pas constamment se rendre étranger à lui-même : au contraire, il se développe, il se déploie, il se raconte, il commence à être dans la dimension de l'**Entwicklungsfremdheit**. Il commence à être **persuadé** et à s'opposer à la rhétorique, pour reprendre les termes de Carlo Michelstaedter qui anticipent de vingt ans certaines pages de Heidegger.

Alors, dans son «air» peuvent se sauver également tous les «passés». Car les dieux ne meurent pas, ils sont «discontinus», inconstants ; ils aiment la différence, le discontinu ; ils suivent d'inextricables méandres ; ils s'enfoncent parfois dans de longs cheminements souterrains et en ressortent transformés. C'est le monstre froid de l'Etat, de l'Etre-Etat, qui simplement décrète sa mort, qui voudrait la mort «parfaite». Mais là où cesse l'Etat, où cesse l'idolâtrie, cesse également ce décret de la mort. Et l'air se recrée, plein de **discontinuous gods**, de dieux inconstants. Et nous pouvons abandonner la peur. ● **Massimo Cacciari**



IM12263