

CAHIER DES
ATELIERS
CONTEMPORAINS

LUIGI DALLAPICCOLA

10

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS N° 10

ÉDITORIAL	4
LUIGI DALLAPICCOLA - PARCOURS	7
LES ŒUVRES	16
POUR EN SAVOIR PLUS	21



ÉDITORIAL

« Je n'ai pas été moi-même en prison, mais c'est une réalité historique qui me poursuit. Dans mon enfance, ma jeunesse, ces deux guerres, toutes les guerres, les nouvelles qui avaient trait aux prisons, aux condamnations, m'ont frappé. Le grand problème, c'est toujours, bien sûr, la liberté. »

Luigi Dallapiccola

À l'instar de Gustav Mahler ou de Jean Sébastien Bach en leurs temps, Luigi Dallapiccola est entré au purgatoire. Depuis une trentaine d'années en effet, sa musique n'a cessé de se raréfier dans les programmes de concert, y compris en Italie, avec comme conséquence inévitable le fait que le public « traditionnel » (privé de toute manière de la musique des créateurs vivants depuis plus d'un demi-siècle en de nombreux endroits d'Europe) n'en connaît sans doute plus aujourd'hui l'existence... D'un autre côté, son langage, pourtant relativement radical et d'une grande exigence, est considéré par l'intelligentsia musicale contemporaine comme dépassé. Dans les milieux dits avisés, c'est en effet souvent avec condescendance que le compositeur est aujourd'hui regardé, et donc son œuvre ne connaît plus guère les faveurs du disque.

Cette situation illustre bien, hélas, l'impasse dans laquelle se trouve la musique savante avec les œuvres du XX^e siècle, une impasse qui n'est au fond que le produit d'une réalité musicale falsifiée par les institutions musicales dominantes, c'est-à-dire l'*establishment* classique et contemporain : la musique d'un compositeur majeur passée sous silence, condamnée par les uns car supposée être encore trop difficile d'accès, et par les autres pour la raison contraire...

Pourtant, nous devons à Dallapiccola, au plan expressif et sémantique, une forme de réconciliation, presque inconcevable, entre la pensée sérielle d'après-guerre (qui fit de l'atomisation sonore complexe des éléments musicaux une règle architectonique) et au plan vocal d'un art de la *ligne*,

hérité, au fond, du bel canto – une dialectique génératrice de puissantes impulsions dramatiques. C'est donc en réunifiant ces contraires, en quelque sorte, qu'il s'affranchit lui-même du néoclassicisme des premières années, mais surtout qu'il « délivra » l'Italie de ce courant auquel s'étaient ralliés bon nombre de compositeurs sous l'ère mussolinienne. Comme Schönberg, qu'il admirait tant, il ne s'est pas soustrait à la nécessaire *reconquête* du langage musical – un acte vital pour la pérennisation d'une pensée compositionnelle « pure » dans un contexte social fortement perturbé par la montée du fascisme – influençant durablement la nouvelle génération, celle de Luigi Nono, Luciano Berio et Bruno Maderna. Plus rien ne fut en effet semblable après lui, et le rôle qu'il joua après-guerre dans le renouveau de la musique italienne fut exemplaire. *Tempus destruendi, tempus aedificandi...*

Dans le domaine de l'opéra, il donna aussi à ses propres œuvres scéniques les élans de la modernité. Au plan formel, en renouvelant de fond en comble un genre encore marqué par les tournures stylistiques héritées du vérisme, et au plan éthique, en les plaçant dans une perspective qui prenait en compte à la fois les dimensions sociales, politiques et spirituelles des hommes, et celles de leur adhésion totale à certaines valeurs universelles sous l'angle de leur *condition*, un peu à la manière d'Alban Berg aux prises avec *Wozzeck* ou de Chostakovitch avec *Lady Macbeth de Mtsensk. Il Prigioniero, Vol de Nuit, Ulisse* ou encore dans un domaine presque « liturgique », les *Canti di Prigione* ou les *Canti di Liberazione*, témoignent de cet engagement : chez lui, c'est l'homme, avide de liberté mais prisonnier de ses souffrances, qui est au centre de son travail créateur, à des lieues de toute spéculation langagière, de toute doctrine. Il plaçait d'ailleurs la *liberté* au-dessus de tout, la liberté comme thème premier, un thème chanté *au-delà* des œuvres, jusque dans le prénom donné à sa fille en 1945, *Annalibera* – comme pour inscrire, dans sa propre descendance, le souvenir de la libération.

Faire en sorte que les grandes figures de la musique moderne et contemporaine (parfois hors normes mais toujours marquantes et singulières) soient étudiées au même titre que les autres, est l'une des missions essentielles des Ateliers Contemporains de l'HEMU. Porter à la connaissance des jeunes la réalité, ou mieux, *l'actualité* d'un regard lucide et libre sur le monde, est en effet plus que jamais impératif dans

le cadre d'une formation artistique responsable qui devrait idéalement se situer aux antipodes des modes de pensée que notre société – désormais presque entièrement soumise aux *diktat* esthétiques imposés par l'industrie de masse – impose à la conscience collective de manière subreptice par la dérive simpliste du formatage pour tous, une pollution qui s'étend désormais à toutes les strates de la pensée humaine.

William Blank

LUIGI DALLAPICCOLA

« Style est à mon sens chose intérieure.
C'est notre intériorité qui nous amène à l'unité.
Il ne faut pas employer le mot "style" au lieu
du mot "technique" comme on le fait souvent. »

PARCOURS

DEUX CULTURES

Né en 1904 entre deux générations de compositeurs qui ont marqué leur époque – celle de Bartók, Stravinski, Berg, Webern, Szymanovski dans les années 1880, celle de Boulez, Berio, Ligeti, Nono, Stockhausen dans les années 1920 –, Luigi Dallapiccola occupe une position intermédiaire qui le placera à l'écart des courants de son époque. Toute son enfance se déroule dans le cadre d'une petite ville cosmopolite, Pisino en Istrie (près de Trieste), placée à la frontière de l'Italie, de l'Autriche et de ce qui deviendra la Yougoslavie, à laquelle la ville sera rattachée après la Seconde Guerre (elle était encore sous la domination des Habsbourg avant la Première Guerre). La personnalité de Dallapiccola est ainsi traversée par des cultures antinomiques dont il tentera de faire la synthèse à travers son œuvre. En juillet 1916, les autorités donnent l'ordre au lycée italien de Pisino, suspecté d'être un foyer de contestation, de suspendre ses activités. Le père du compositeur, jugé lui-même peu fiable politiquement, est envoyé avec toute sa famille à Graz, où le jeune Dallapiccola fera la découverte émerveillée des opéras de Wagner, et assistera à toute une série de représentations d'opéras qui vont le marquer en profondeur. De retour à Pisino à la fin de la guerre, sûr de sa vocation de musicien, il « pense avec nostalgie » à cette ville où, « malgré la faim, le froid et la gêne, je pouvais écouter des opéras ». Il convainc alors son père de lui permettre d'aller chaque dimanche prendre des leçons de piano et d'harmonie à Trieste, où il découvre grâce à son professeur la musique de Debussy et de Ravel. À la fin de ses études au lycée, il se rend à Florence pour compléter sa formation. C'est là qu'en 1924 il entend le *Pierrot lunaire* de Schönberg, dirigé par le compositeur lui-même. Le public est hilare, mais, comme il le dira plus tard, « deux hommes au moins furent impressionnés ce soir-là » : Dallapiccola

lui-même et, de façon plus inattendue, Giacomo Puccini. À l'issue du concert, le premier observe le second venu parler au compositeur viennois : « tous les deux s'entretenaient une dizaine de minutes dans un angle du foyer; nul ne sait ce qu'ils se dirent, mais ils donnèrent l'impression de se parler à cœur ouvert. C'était encore l'époque où deux artistes aux personnalités et aux conceptions aussi différentes pouvaient trouver un terrain d'entente dans la passion commune qu'ils vouaient à leur art ». Ce concert signifia pour Dallapiccola « quelque chose de définitif, car j'ai commencé à comprendre l'importance que le courage, le caractère – c'est-à-dire la force de parcourir son véritable chemin, sans nullement se préoccuper des autres – ont dans la création artistique ». D'autres révélations devaient suivre, comme celle de la musique de Mahler à l'occasion d'une exécution de sa *Première Symphonie* à Vienne en 1930 (Mahler était alors complètement inconnu en Italie), ou l'audition d'œuvres de Schönberg, Berg et Webern au Festival de la S.I.M.C à Prague en 1935.

L'enthousiasme de Dallapiccola pour la musique des trois Viennois est parfaitement atypique dans le contexte italien de l'époque; le courant musical dominant y est en effet conservateur et nationaliste. Il débouche sur la publication en 1932, dans trois des plus importants journaux italiens, d'un manifeste que Dallapiccola qualifiera d'« obscène », où sont dénoncés les « claironnements atonaux et polytonaux » et la « révolte contre les lois artistiques fondamentales, vieilles de centaines d'années, qui s'est infiltrée dans l'esprit des jeunes musiciens »; rédigé par le critique musical fasciste Alceo Toni, il est signé par toute une série de compositeurs et de musiciens, dont Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi et Riccardo Zandonai. Peu après, en 1937, le Syndicat des musiciens fascistes condamne l'expressionnisme, la musique objective, les « divagations cérébrales » de la modernité et les conséquences de l'atonalité, « analogues à celles du bolchevisme ». Le pouvoir fasciste, jusque-là tolérant vis-à-vis de la modernité artistique – le futuriste Marinetti fut lui-même responsable de la culture – se durcit; les guerres d'Éthiopie et d'Espagne, la promulgation des lois anti-juives, le rapprochement avec l'Allemagne nazie révèlent la véritable nature totalitaire du régime. Dallapiccola, qui a épousé une femme juive, sera obligé de se cacher durant la guerre. Il entre alors en résistance, aussi bien sur le plan politique et idéologique, que sur le plan musical.

L'ATTRAIT DU SÉRIALISME

Durant les années trente, Dallapiccola va chercher à comprendre comment fonctionne la méthode de composition avec douze sons développée par les Viennois, dont la musique le fascine; il tente de se l'approprier. Mais il racontera plus tard combien il était difficile d'obtenir des informations à ce sujet, les partitions elles-mêmes étant introuvables, et personne n'étant capable de l'éclairer. Aussi analyse-t-il en solitaire, avec le peu de sources disponibles, cette musique qui n'est pas jouée en Italie et que l'Allemagne nazie a classée depuis 1933 dans la catégorie de la « musique dégénérée ». Il s'aide notamment de traités comme ceux de Krenek et de Leibowitz, ou comme celui de Rufer que son épouse traduira plus tard en italien. Mais il s'appuie aussi sur les romans de Joyce et de Proust qu'il découvre au même moment, faisant un lien original entre une conception de la composition pour laquelle chaque note est essentielle, ce qui conduit à une nouvelle forme de continuité, et une littérature dans laquelle le mot, à résonances multiples, et les assonances débouchent sur des articulations et une forme nouvelles.

S'il avait été marqué à ses débuts par l'esthétique néoclassique, comme tous les compositeurs italiens qui, rompant avec l'opéra et le vérisme déclinant, avaient réinvesti les différents domaines de la musique instrumentale, il est le premier à s'en dégager et à adopter la technique sérielle.

MUSIQUE ENGAGÉE

L'engagement compositionnel, chez Dallapiccola, est indissociable d'une prise de conscience politique. Le compositeur entre alors dans une sorte de résistance intérieure à travers ses œuvres. Elle prend différentes formes : spirituelle d'abord, à travers toute une série de compositions religieuses et l'expression d'idéaux humanistes, une constante dans sa production depuis les *Due Laudi di Fra Jacopone da Todi* de 1929 et les *Tre Laudi* de 1937 (il fera plus tard appel à Saint Matthieu dans *Requiescant* (1948), à Saint Augustin dans les *Canti di liberazione* (1955), à l'Ecclésiaste dans *Tempus Destruendi – Tempus Aedificandi* (1970-1971), et écrira lui-même à partir de la Bible le texte de son oratorio *Job* en 1950); esthétique et morale ensuite, à travers le recours

aux poètes grecs de l'Antiquité, dont les textes forment un contraste édifiant avec la vulgarité et la barbarie fascistes, et où se dessine l'idéal de liberté qui est central dans toute son œuvre : après la mise en musique d'un fragment d'Alcée (1932), ce sont les *Cinque Frammenti di Saffo* (1942), *Sex Carmina Alcaei* (1943), le ballet *Marsia* (1943), *Due liriche di Anacreonte* (1945) et, au point culminant de cette évolution, l'opéra *Ulisse* (1968); politique enfin, à travers le choix de sujets qui traitent directement des rapports entre un pouvoir totalitaire et l'individu livré à lui-même : *Canti di Prigionia* (1941), l'opéra *Il Prigioniero* (1948) et les *Canti di liberazione* (1955). Évoquant son amour pour la Grèce antique, provenant d'un milieu familial pétri d'humanisme – « chez nous, dans mon enfance, on vivait avec les dieux, ils étaient assis à notre table, on dînait avec eux tous les soirs ! » –, Dallapiccola rappelle dans l'un de ses essais ce qu'ils signifièrent dans la période de la guerre : « C'étaient les années où l'Europe, cernée de barbelés, se réduisait toujours plus rapidement à un amas de ruines : l'équilibre souverain qui émane des poèmes grecs contribua, du moins dans certaines périodes, à m'apporter du réconfort face aux déséquilibres incessants qui conditionnaient notre vie, à me permettre de supporter les événements tragiques et peut-être à établir un contraste nécessaire avec l'atmosphère de l'opéra *Il Prigioniero* auquel je travaillais alors. »

L'œuvre qui marque un tournant dans sa production est l'opéra en un acte conçu sur le texte de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, achevé en 1939 (le compositeur avait rencontré l'écrivain lors d'un voyage à Paris en 1937). Dallapiccola y déjoue le piège d'une exaltation de l'héroïsme et de la fascination pour les machines que le sujet pouvait suggérer, et qui aurait renvoyé à la rhétorique des futuristes italiens ou à celle d'un écrivain comme Ernst Jünger, reprises par les idéologies fasciste et nazie; il insiste au contraire sur la force de l'idéal, sur la dimension humaniste de la mission qui tend à rapprocher des peuples différents, et sur l'extase quasi religieuse de Rivière précipitant son engin à court d'essence à l'assaut des étoiles. La musique de cet opéra, que Dallapiccola désigne par un terme inhabituel, « Un acte », reprend le matériau d'une œuvre religieuse, les *Tre Laudi* (1937), dans laquelle il avait commencé à utiliser la technique de composition avec douze sons.

Les œuvres écrites durant la guerre laissent apparaître la double influence de Berg et de Webern : elles exorcisent la technique sérielle tout en maintenant la force d'un lyrisme

qui a sa source dans la vocalité. Dallapiccola adopte le format des opéras expressionnistes – ceux de Schönberg, Hindemith ou Bartók – dans *Il Prigioniero* : bref, et centré sur un personnage principal. Il reprend à Webern le principe de la mélodie pour voix et une petite formation instrumentale, de même qu’il utilise, comme son illustre modèle, l’écriture en canon. Période décisive où le contenu humaniste de ses œuvres s’accompagne de l’exploration d’un monde sonore nouveau, qui n’échappera pas à la génération suivante. Luciano Berio a ainsi pu dire que « Dallapiccola [avait été] un point de référence, non seulement musical, mais aussi spirituel, moral et culturel au sens le plus large. C’est peut-être lui, plus que tout autre, qui a inlassablement et consciemment soudé les rapports de la musique italienne avec la culture musicale européenne ». Luigi Nono, qui lui a consacré une œuvre en 1979 (*Con Luigi Dallapiccola* pour 6 percussions et *live-electronics*), insistera sur l’importance de sa pensée musicale : « En 1948, à Venise, pendant le cours international de direction organisé par la Biennale de musique, Hermann Scherchen me fit étudier la nouvelle “rhétorique” de la *pensée musicale* de Luigi Dallapiccola : des rapports, articulés de manière autonome, entre hauteurs, durées, timbres, phonétique et dynamique, le développement non mécanique d’une linguistique dodécaphonique formelle, mais des fragments rapides et vibrants, autonomes, et parfois simultanés, de “mondes infinis” ». Toute la jeune génération de compositeurs italiens de l’après-guerre se tourna vers Dallapiccola comme le modèle à tous points de vue.

DESTIN

Pourtant, après 1945, ce prestige acquis auprès des jeunes ne trouve pas une confirmation officielle. Sa musique ne suscite guère l’intérêt des institutions, elle y est même souvent critiquée et attaquée. C’est ainsi que l’exécution des *Due Pezzi* pour orchestre provoquent le chahut à la Scala de Milan en 1947, tandis que le festival de Florence annule l’exécution des *Liriche greche* en 1948; les polémiques accompagnent les représentations d’*Il Prigioniero* en 1950, et la première de *Job* à la RAI provoque un scandale. Dallapiccola reste confiné, au Conservatoire de Florence, à un poste subalterne de professeur de piano comme deuxième instrument qu’il conservera jusqu’à la fin de sa carrière.

Contrairement à Messiaen, dont il est de peu l'aîné, Dallapiccola ne fut pas associé aux avant-gardes de l'après-guerre; il ne fréquenta pas le cercle de Darmstadt, poursuivant sa quête personnelle sans chercher à monter dans le train de l'Histoire. Sa musique évolue dans la continuité de sa propre esthétique et dans celle de la musique du passé, sans trace de rupture. Trop moderne pour les milieux conservateurs, elle ne l'est pas suffisamment aux yeux des milieux les plus avancés. Le choix de l'intégrité artistique, loin des courants dominants, et le souci d'écrire une musique porteuse d'un contenu spirituel échappant à tout formalisme, où le lyrisme issu de la tradition italienne s'entrelace à la rigueur d'écriture de la tradition germanique, l'isolent relativement à l'intérieur du paysage musical contemporain. Il échappe aux stéréotypes de l'*italienità*. C'est en Amérique que Dallapiccola va trouver un terrain plus favorable à son activité, et une véritable reconnaissance; la plupart de ses œuvres, à partir des années cinquante, proviennent de commandes américaines. Il y effectue de nombreux voyages, enseignant dans des institutions prestigieuses et assistant à la création de ses pièces; il est significatif que Luciano Berio ait travaillé avec lui au début des années cinquante à ... Tanglewood !

Compositeur secret, écrivant lentement, inflexible sur ses positions éthiques qui sont au cœur de chacune de ses œuvres, Dallapiccola occupe une place à part dans le paysage musical contemporain. De même qu'il est né entre deux générations fortes, entre deux cultures opposées, et qu'il défend un humanisme universel tout en assumant sa foi chrétienne, il se situe aux confluent de courants musicaux qui le traversent sans qu'il ne s'y identifie jamais. Figure solitaire, comme toutes celles qu'il a chanté dans ses œuvres, il représente une forme de courage et d'intégrité, celle d'un homme qui a su relever les défis d'une époque tourmentée, dont il a ressenti dans sa chair la dimension tragique, et qui a su prendre des décisions courageuses aussi bien du point de vue esthétique que politique. Comme le dira Giacomo Manzoni, « même dans les moments les plus tragiques de la récente histoire de l'humanité, Dallapiccola a conservé sa foi en un idéal haut et noble de l'homme, il a cru dans la possibilité d'en retrouver, à travers l'art, la voix la plus vraie ».

L'EXIGENCE DE PURETÉ

Il y a dans la musique de Dallapiccola une force qui provient de sa foi et de ses idéaux, mais aussi d'une extrême tension intérieure. Ce qu'il a admiré chez Webern, la concentration et l'économie des moyens, la pureté du phénomène sonore, le fait que tout y soit « invention » – « exprimer le maximum d'idées avec le minimum de mots » –, il l'a développé dans ses propres œuvres en donnant à chaque note et à chaque moment un poids spécifique, une impérieuse raison d'être, comme fait de langage et comme forme expressive. Il n'y a pas chez lui de rhétorique d'emprunt, ni de digressions ou de remplissage. Chaque son, dans son apparition, veut dire quelque chose d'essentiel, et on ne peut lui rendre justice par l'écoute qu'en l'éprouvant pleinement. Que ce soit dans les passages suspendus, où les sons créent eux-mêmes leur propre temporalité, ou dans des passages mesurés, fondés sur une agogique expressive et sensible, sa musique nous rend attentif à la valeur de chaque configuration, de chaque inflexion. Dallapiccola a senti, à la suite des Viennois, que l'essence de l'expression – l'essence même de la musique – ne pouvait être atteinte qu'à travers la technique sérielle, pour laquelle les douze notes du total chromatique ont une même importance, ce qui élimine de fait tout élément décoratif. Mais il a lié l'écriture ponctuelle de la musique webernienne à un souci de la ligne musicale qui prend sa source dans la tradition vocale italienne (celle de Verdi, sur lequel il a écrit des pages profondes, comme celle plus ancienne que Malipiero notamment fit renaître dans les années vingt par un important travail éditorial). Le lyrisme de sa musique, qui est à la fois d'une grande plasticité et d'une grande retenue, entend maintenir dans une écriture très contrôlée et soumise à l'ordonnement des douze sons une dimension subjective, ou simplement humaine, qui échappe à la rationalisation du processus compositionnel. Le point de convergence entre les courbes vocales et l'écriture instrumentale tient dans l'exigence de pureté, qui s'accompagne d'un refus de l'épanchement et du pathos, de la grandiloquence et du bavardage. On peut voir là une forme de résistance vis-à-vis des formes du vérisme décadent, avec son étalage de sentimentalité primaire, comme du caractère problématique de l'esthétique néoclassique, superficielle et décorative, mais aussi vis-à-vis du mensonge généralisé de l'idéologie fasciste : la pureté comme arme dans un monde en pleine dérégulation.

ÉTHIQUE COMPOSITIONNELLE

Pour Dallapiccola, le dodécaphonisme ne fut en aucun un formalisme, mais le moyen d'atteindre à cette vérité de l'expression que seule une écriture pour laquelle chaque note compte peut réfracter. Comme l'a souligné Laurent Feyneyrou, le sérialisme est chez lui une disposition, un « état d'âme, une *Stimmung*, et le compositeur pensait que « peut-être un jour [elle serait] aussi satisfaisante que la *seconda prattica* adoptée par Monteverdi il y a maintenant plus de trois siècles ». Chez lui, la série n'élimine pas les polarités, le choix d'intervalles et de régions harmoniques privilégiés. Il l'utilise avec souplesse, empruntant à Berg sa technique des séries dérivées, dans lesquelles les accords parfaits demeurent utilisables, et à Webern l'économie des structurations internes de la série, les formes canoniques, ainsi qu'une conception sonore où hauteur et timbre fusionnent. S'étant déplacé à Londres en 1937 pour écouter la création de la cantate de Webern, *Das Augentlich*, il note dans son journal : « Ce qui frappe le plus ... c'est la qualité du son. [...] Son, couleur, articulation, distribution des instruments, tout est *invention*, et aussi important, donc, que la structure générale ». Pendant la guerre, Dallapiccola ira à la rencontre de ce compositeur alors si peu connu et qu'il admirait tant. Comme Zimmermann, auquel on peut l'associer – il loua son opéra *Les Soldats* –, Dallapiccola était trop attaché à une subjectivité libre et indomptée pour suivre la jeune génération dans sa quête d'un langage entièrement contrôlé par les mécanismes de la série. L'expérience fasciste pour l'un et nazie pour l'autre, les avaient prémuni, eux qui étaient situés en porte-à-faux entre deux époques, contre toutes les formes de dogmatisme. L'un et l'autre mettront en scène le drame de la solitude, dont Dallapiccola relève dans un essai qu'il constitue le thème central de l'opéra contemporain. Cette solitude, Dallapiccola l'exprime une dernière fois à travers le personnage d'Ulysse, dans son ultime opéra, œuvre trop exigeante musicalement pour espérer une carrière dans les théâtres lyriques. Le héros grec y résonne du roman éponyme de Joyce, qui fascina Dallapiccola comme il fascina Zimmermann (et Berio, et Boulez, et tant d'autres).

Les musiques qui ont cherché, dans cette époque adossée aux pires tragédies, à sauver l'individu de son anéantissement, en l'ouvrant à une vaste perspective historique où passé

et avenir seraient réunis sous l'étendard de la liberté, parlent un langage qui s'intègre mal à une histoire de la musique brossée à grands traits, et à une vie musicale fondée sur les apparences, soumise au diktat de la mode. Chez eux, l'esthétique ne peut être dissociée de l'éthique, et ce qu'ils disent dérange. C'est pourquoi leur musique tarde à trouver la place qu'elle mérite.

LES ŒUVRES

PICCOLA MUSICA NOTTURNA

« Le 2 avril 1954, Hermann Scherchen, venu à Florence pour diriger un concert, me demanda si j'accepterais d'écrire une pièce pour orchestre de quatre à six minutes destinée au Festival des Jeunesses musicales qui devait avoir lieu à Hanovre un mois plus tard. J'acceptai. Cette proposition m'offrait l'opportunité d'exprimer ma gratitude au Maestro pour l'intérêt qu'il avait témoigné à ma musique dès 1937, lorsqu'il dirigea mes *Tre Laudi* à la BBC. Le 9 avril, je rendis ma partition qui lui était dédiée. Elle comporte en exergue un poème d'Antonio Machado :

Nuit d'été

C'est une belle nuit d'été.
Les hautes maisons
ont leurs fenêtres
ouvertes sur la vaste place.
Sur l'ample rectangle désert
des bancs de pierre,
des fusains et des acacias
dessinent symétriquement
leurs ombres noires sur le sable blanc.
Au zénith, la lune
et sur la tour
le cadran de l'horloge
illuminé.
Moi, dans ce vieux village,
déambulant tout seul, comme un fantôme.
(Traduction Sylvie Léger et Bernard Sesé)

Jusqu'à maintenant, cette *Piccola musica notturna* est restée une pièce isolée. J'ai repris dans d'autres œuvres la série tous intervalles qui est à sa base. Mais j'ai exprimé à plusieurs reprises la conviction que les éléments purement techniques ne peuvent intéresser que les musiciens professionnels. [...] »
(Luigi Dallapiccola)

La pièce met en opposition deux types d'écriture, deux formes expressives : la ligne mélodique initiale, enroulée sur elle-même, presque introvertie, avec ce climat mystérieux qui évoque la nuit, et des accords stridents, abrupts, joués fortissimo, qui déchirent le caractère méditatif. Il n'y a pas à proprement parler d'évolution, ces deux idées alternant tout au long du morceau dans un temps qui se creuse progressivement.

La partition, comme le mentionne Dallapiccola lui-même, fut écrite dans un temps inhabituellement court pour lui, soit une semaine !

SICUT UMBRA

« *Sicut umbra* résulte d'une commande de la Fondation Elisabeth Sprague Coolidge, du nom de la grande mécène américaine, et fut créé le 30 octobre 1970 à la Library of Congress de Washington.

Exactement une année après avoir achevé la partition de mon opéra *Ulysse*, je découvris le poème de Juan Ramon Jimenez, *Epitafio ideal de un marinero*, par hasard en ouvrant une anthologie de Lyriques espagnols éditée à Milan en 1941. Mon attention fut attirée par un mot que je trouvai merveilleux : *firmamiento*.

Si j'avais su que le mot correct était *firmamento*, exactement comme en italien, je n'aurais pas été fasciné à ce point : mais je ne fis cette découverte que longtemps après la publication de ma partition.

Avant de choisir les deux autres poèmes de Jimenez, je commençai – avec l'idée de transcrire dans la musique les contours de certaines constellations – à calculer la distance et la position des étoiles, utilisant une carte du ciel nocturne. C'est ainsi que la partition prit progressivement forme.

Il y a quatre groupes de trois instruments, les trois premiers étant constitués des flûtes, des clarinettes et des cordes, le quatrième réunissant le vibraphone, le célesta et la harpe.

La courte introduction (*Serenamente*) utilise uniquement les flûtes; dans le second mouvement (*molto tranquillo; flessibile*) les clarinettes et les cordes sont ensemble avec la voix; le troisième mouvement (*presto*) utilise flûtes, clarinettes et cordes; seul le quatrième (*sostenuto*) fait appel aux quatre groupes.

Les poèmes de Jimenez peuvent être considérés comme une contemplation de la mort. La composition est dédiée à Barbara Baldovino, une jeune femme morte tragiquement. Le titre de l'œuvre est tiré du Livre de Job (ch. VIII, v. 9) : *sicut umbra dies nostri sunt super terram* (nos jours sur la terre ne sont qu'une ombre).»

(Luigi Dallapiccola)

On retrouve dans cette œuvre les caractéristiques de *Dialoghi* : le traitement instrumental sous forme de chœurs aux timbres bien différenciés, la présence d'une ligne principale lyrique à travers la partie vocale, et la plus grande économie de moyens dans l'écriture. Les figures musicales du dernier poème, distribuées aux différents instruments, dessinent des constellations d'étoiles que Dallapiccola a signalées dans la partition. L'au-delà est ainsi directement inscrit dans les notes, comme le contenu dans la forme.

Oubli

Oubli, formidable oubli,
Ultime libérateur
de notre nom immaculé,
dans l'imagination d'un vil instant
– hommes, hommes, hommes ... ah ! –
Oh, jours à venir
où l'âme, avec son nom oublié,
aura été, en elle-même, en tout,
et ne sera pas, avec une autre, en rien !

Mémoires

Comme des dunes de sable dorées,
Qui vont et viennent, tels sont les souvenirs.
Le vent les emporte au loin,
et où ils sont, ils sont,
et où ils sont, ils étaient,
et où ils auraient dû être... – dunes de sable dorées.
Ils imprègnent tout,
la mer absolue d'un or ineffable,
avec le vent toujours présent... – tels sont les souvenirs.

Épithaphe idéale pour un marin

Il faut chercher pour trouver
ta tombe au firmament.
– ta mort pleut d'une étoile.
La pierre tombale ne te pèse pas,
elle est un univers de rêve.
Dans l'ignorance, tout demeure
– ciel, mer, terre – mort.

QUADERNO MUSICALE DI ANNALIBERA

Composée en 1952 à la demande du Festival International de Musique Contemporaine de Pittsburgh, cette œuvre fut écrite pour le huitième anniversaire de sa « chère fille », appelée Annalibera, un nom donné parce que sa naissance coïncida avec la libération de Florence pendant la Deuxième Guerre. On peut lire dans le titre de ces pièces, mais aussi dans leur facture, une référence au *Petit Livre d'Anna Magdalena* de J. S. Bach. Le recueil contient des pièces courtes qui portent toutes un titre et explorent un problème technique : Symbole, Accents, Contrapunctus Primus, Lignes, Contrapunctus Secundus (canon par mouvement contraire), Frises, Andantino amoroso et contrapunctus tertius (canon cancrizanz), Résolution, Rythmes, Couleurs, Ombres, Quatrain.

Mais l'œuvre est aussi une sorte d'étude préparatoire aux *Variations* pour orchestre qui seront composés peu après (en 1954). Les onze pièces sont basées sur une série de douze sons. Elles alternent les climats expressifs, les types d'écriture et des couleurs spécifiques. Le compositeur prévient en tête de la partition que ces pièces doivent être jouées en intégralité et non séparément. Dallapiccola y renonce à toute écriture pianistique ostentatoire : l'instrument est au service de l'idée, dans une concentration qui ne supporte aucune figuration, aucun élément décoratif, aucune emphase. En même temps, le piano se rapproche de la voix par un ton presque déclamatoire. On pourrait parler d'un piano « abstrait », en référence aux œuvres de Bach comme l'*Offrande musicale* ou l'*Art de la fugue*, qui sont de l'écriture pure. La première pièce, « Symbole », comporte d'ailleurs le cryptogramme B.A.C.H (les notes *sib, la, do, si*). On a pu voir dans la dernière pièce, « Quatrain », une expressivité inspirée par la musique de Verdi.

DIALOGHI POUR VIOLONCELLE ET PETIT ORCHESTRE

Cette œuvre composée en 1960 est divisée en cinq épisodes liés entre eux et ayant, selon les propres mots de l'auteur, un « caractère contemplatif » dans les mouvements impairs et « un caractère nettement plus dynamique » dans les mouvements pairs. Toute la pièce est fondée sur une série dont la deuxième partie est le rétrograde de la première. Le soliste la présente au début sous forme de fragments qui sont tantôt développés (premier et troisième mouvements),

tantôt traités de manière pointilliste (deuxième et quatrième mouvements). Le tout aboutit à une sorte de dissolution dans le dernier mouvement. Dallapiccola a sérialisé non seulement les hauteurs mais aussi les durées et les timbres.

L'orchestre est traité comme un ensemble de chœurs instrumentaux qui se commentent mutuellement et dialoguent avec le soliste, lui-même pensé comme une voix (Zimmermann, à la même époque, avait souligné l'analogie entre le violoncelle et la voix humaine, qu'il exploita dans ses œuvres pour cet instrument) : les bois, les cuivres, les cordes, les percussions (sèches ou résonantes) forment des blocs unitaires. Il y a peu de véritables tutti et pratiquement pas de solos à l'intérieur de l'orchestre : tout repose sur l'alternance et la combinatoire des groupes. Suivant la leçon de Webern, qu'il avait lui-même relevée, Dallapiccola laisse des vides entre les sons comme entre les timbres, et il renonce aux phrasés grandiloquents : le discours est au contraire fait de petites cellules, parfois de simples accords, comme si l'expression était constamment retenue, mais poussée à son point maximal d'intensité sur un intervalle, une brève suite mélodique, et explosant soudain comme un cri. Le soliste lui-même n'a pas de gestes virtuoses, et même ses cadences sont commentées par l'orchestre. On ne trouve guère de progressions à grande échelle, mais des éclats, des moments caractérisés, lapidaires, assemblés avec un raffinement extrême et une grande délicatesse, comme si le compositeur voulait nous rapprocher des sons, de leur aura de mystère. Cette rhétorique laisse chaque moment ouvert à d'autres possibles. L'écriture, sévère, élimine tout élément décoratif comme toute figuration destinées à enrichir la sonorité, et tout remplissage destiné à donner l'illusion de la plénitude; les harmonies sont au contraire souvent tendues, comme les sonorités elles-mêmes. Il s'agit d'une musique essentiellement introspective, une sorte de méditation; les passages en forme de cadences offrent des moments plus libres dans l'écriture, avec des immobilisations autour d'une figure. Le terme de *Dialoghi*, que l'on retrouve chez Zimmermann à la même date (*Dialogue* pour deux pianos et orchestre), charge le genre concertant d'une dimension humaine significative.

Philippe Albèra

POUR EN SAVOIR PLUS

On peut consulter en français un choix de textes de Dallapiccola, *Paroles et musique*, aux éditions Minerve (Paris, 1992), et un ouvrage sur lui de Pierre Michel, *Luigi Dallapiccola*, aux éditions Contrechamps (Genève, 1996).

DANS LA MÊME COLLECTION

- > *SOFIA GUBAIDULINA*, NOVEMBRE 2011
- > *IANNIS XENAKIS*, MARS 2011
- > *PIERRE BOULEZ*, JANVIER 2011
- > *GYÖRGY LIGETI*, OCTOBRE 2009
- > *ISABEL MUNDRY*, FÉVRIER 2009
- > *ELLIOTT CARTER*, OCTOBRE 2008
- > *JONATHAN HARVEY*, OCTOBRE 2007
- > *BETSI JOLAS*, MARS 2007
- > *LUCIANO BERIO*, NOVEMBRE 2006

