

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

HOMMAGE À LUCIANO BERIO

LE MOT DU DIRECTEUR	5
INTRODUCTION	6
LUCIANO BERIO	9
LINEA	11
RICORRENZE	12
LES MOTS SONT ALLÉS	13
O KING	14
FOLK SONGS	15
AGNUS	21
SEQUENZA VII	22
CHAMBER MUSIC	23
SEQUENZA I	25
DUE PEZZI	26

Les Ateliers Contemporains ont été créés pour permettre à tous les étudiants du Conservatoire de Lausanne de se familiariser avec la musique d'aujourd'hui. Aborder les œuvres des compositeurs, apprendre les techniques nouvelles propres à chaque instrument, tels sont les buts poursuivis par les spécialistes de cet enseignement.

Très tôt, le besoin s'est fait sentir de cerner la personnalité d'un créateur en étudiant plusieurs de ses œuvres et de les interpréter lors de deux ou trois concerts. Les Cahiers des Ateliers Contemporains prolongent cette idée. Ils établissent le fil rouge nécessaire à la compréhension d'un auteur tant pour les participants que pour les auditeurs et ponctuent aussi le travail présenté deux fois par an par les étudiants du Conservatoire.

C'est l'occasion pour nous de remercier les professeurs des Ateliers qui ont relevé ce défi essentiel : faire vivre la musique d'aujourd'hui en l'insérant dans une continuité. Il est important de comprendre comment la musique actuelle est l'héritière du passé. Elle tire son sens de cet héritage et évite à ce dernier d'être rangé dans un musée.

Pierre Wavre

INTRODUCTION

Les Ateliers Contemporains entrent maintenant dans leur quatrième saison. Jusqu'ici, plus de deux cent étudiants ont pu se plonger dans l'extraordinaire diversité d'écriture de compositeurs parmi les plus illustres de notre temps, à la faveur des portraits que nous leur consacrons.

Celui de Luciano Berio, que nous avons voulu en forme d'hommage à l'homme récemment disparu, nous a permis de réfléchir sur l'orientation que nous entendons maintenant donner aux Ateliers : ne pourrait-on pas assortir le travail fait sur les œuvres elles-mêmes d'une documentation, propre à en éclairer certains aspects, à en prolonger le sens ? Dans cette perspective, le cas de Berio est emblématique des difficultés que peuvent rencontrer les étudiants qui abordent pour la première fois un langage nouveau, notamment en regard de la démarche singulière d'un compositeur qui a profondément marqué son époque par la radicalité et l'exigence de sa pensée, constamment dominée par l'idée de *dépassement* – par la volonté tenace de repousser la frontière qui nous sépare de l'utopie. Car si Berio, dans l'acte d'écriture, est toujours parti de l'interprète et de ses possibilités techniques à *un moment donné*, il n'a eu de cesse de réfléchir aux limites mêmes de cette technique et de refonder, à chaque nouvelle étape, ses propres principes de recherche sur l'univers sans fin des possibles.

Ainsi, l'étudiant qui se confronte à ce vocabulaire si personnel et complexe doit se hisser – au plan de la pensée surtout – à un niveau extrêmement élevé. C'est la raison pour laquelle nous publions aujourd'hui, en concordance avec la mission et le développement voulus par le Conservatoire de Lausanne, ce premier numéro des Cahiers des Ateliers Contemporains sous la forme d'une brochure mettant en relation les traits essentiels du compositeur et l'ensemble des œuvres interprétées, rejointes et approfondies par des textes de Philippe Albèra.

Sans avoir nullement la prétention d'apporter une contribution musicologique majeure à la bibliographie existante, nous espérons que cet outil supplémentaire d'appréhension de la musique de notre temps (qui s'inscrit bien dans une perspective globale d'apprentissage) permettra de conserver la trace de l'œuvre travaillée, jouée et entendue, sous une forme différente de la seule pratique instrumentale.

| 7

Ces cahiers, nous souhaitons aussi qu'ils puissent servir de guide dans le labyrinthe parfois obscur des esthétiques contemporaines, et qu'ils incitent à la réflexion, car il nous semble qu'au sein d'une Haute Ecole – et dans une société qui en fait souvent un simple produit de consommation – *penser la musique aujourd'hui* est (toujours) une nécessité.

William Blank, compositeur

Dans son évolution, l'œuvre de Berio a connu plusieurs stades qui se reflètent dans les deux programmes ici choisis. Dans une première phase, celui qui était né dans une petite ville de la province ligure, à Oneglia, tenta de reconquérir l'héritage moderne dont le fascisme l'avait privé (il s'en expliquera dans un texte plus tardif, disant sa colère d'avoir été formé dans l'ignorance des références majeures de la musique du *xxe* siècle). L'un de ses premiers modèles fut alors Luigi Dallapiccola, avec lequel il travailla au début des années cinquante, et l'on perçoit les traces de cette influence dans des œuvres comme les *Due Pezzi* ou *Chamber Music*. Puis Berio se rendit à Darmstadt et subit l'influence de la pensée sérielle développée par la jeune génération, qu'il assimila avec une souplesse d'esprit qui devait sans doute quelque chose à Bruno Maderna, avec lequel il écrivait alors, pour des raisons alimentaires, des musiques de circonstance. L'idée de la série ne fut pas pour lui celle de l'unité retrouvée par-delà une langue tonale qui désormais était morte, mais elle lui sembla susceptible de lier des réalités musicales hétérogènes provenant d'un monde fragmenté dont il n'était plus possible de recoller les morceaux. Il expérimenta cette hétérogénéité de matériaux et de styles à travers la voix, dans un rapport au texte privilégiant les dimensions phonétiques du langage verbal, et en particulier, à partir de l'exemple de Joyce (dont il s'inspira pour sa première pièce significative en ce sens, *Tema, Ommaggio a Joyce*, œuvre électronique réalisée à partir de la voix de Cathy Berberian et d'un chapitre d'*Ulysse*).

La plupart des pièces des années soixante développent ainsi une esthétique pluraliste qui est moins dans le droit fil de la tradition viennoise, où l'idée sérielle avait pris naissance, que dans la descendance de Stravinsky, d'une conception compositionnelle fondée sur l'utilisation de matériaux hétéroclites, d'objets trouvés, de références historiques: Monteverdi croise la musique des Beatles, le jazz se marie avec les sons électroniques, les mélodies populaires sont articulées à des blocs harmoniques complexes, la voix, dans tous ses états, étant le lieu géométrique de toutes ces rencontres. *Sinfonia*, dont est tiré *O King*, apparaît à la fin des années soixante comme une sorte d'apothéose de cette esthétique des mélanges où l'on ne distingue pas le pur de l'impur. *Folk songs* est un autre aspect de cette démarche: Berio y combine d'authentiques mélodies populaires, de provenances diverses, à ses propres compositions de type populaire et à des musiques inventées que le folklore inspire. C'est que pour lui, il n'existe plus un centre à partir duquel tous les éléments seraient ordonnés de façon hiérarchique, mais une interaction de musiques diverses, de niveaux de pratiques qui se réfléchissent mutuellement.

C'est la pensée du multiple contre la pensée moniste: non pas la réduction à l'un, mais la recherche d'une unité sous-jacente à des réalités différentes. Dans une troisième phase, Berio, vers le milieu des années soixante-dix, visera un principe de transformation continu dans des formes de plus grande ampleur, où s'estompe peu à peu le caractère fragmentaire et heurté des œuvres de la période précédente. Il tentera aussi de rénover la forme de l'opéra de l'intérieur. Des œuvres comme *Linea* ou *Ricorrenze* sont typiques de cette nouvelle manière.

Il y a dans cette démarche de l'un des plus grands compositeurs de la seconde moitié du siècle le désir de briser les frontières, et les effets désastreux de la division du travail, qui conduisent à une conscience elle-même parcellisée. Mettre en rapport des réalités séparées, divergentes, contradictoires, faire dialoguer des idiomes et des formes d'expression qui sont aux antipodes, nouer ensemble la totalité du monde vivant, au-delà des préjugés, c'est pour Berio assigner à la musique, art social par excellence, un lieu utopique où les différentes pratiques musicales sont élevées à une même dignité. De là sans doute provient la puissance lyrique de cette musique, sa forme jubilatoire, son contenu «engagé». En ce sens, Berio n'a pas seulement laissé de côté l'écriture fondée sur de grands écarts mélodiques propre à Webern, modèle absolu de sa génération aux sortirs de la guerre, mais il a aussi refusé le splendide isolement, l'austérité et le purisme du compositeur viennois, sa manière de transformer les influences de l'histoire dans une forme diamantine, pour laisser libre cours à un plaisir baroque de la musique, au désir d'embrasser toute l'histoire, toutes les réalités musicales, et à une confrontation directe avec le réel.

Cette œuvre composée en 1973 pour deux pianos, vibraphone et marimbaphone, qui apparaît comme un dérivé du *Concerto pour deux pianos et orchestre* composé au même moment, signale un tournant dans l'esthétique de Berio. Le compositeur y interroge la possibilité d'une continuité entre les différents types d'écriture, les différentes références stylistiques, les différents types de matériaux qu'il avait jusque-là opposés dans une écriture mouvementée, dramatique et gestuelle. L'écriture mélodique reprend l'idée de formes enroulées sur elles-mêmes conçues dans des pièces comme *O King* (et plus généralement dans l'ensemble de *Sinfonia*) : elles ont une fonction intégrative. On le perçoit d'emblée dans le début de *Linea*, où les quatre instruments sont synchrones. On note aussi l'insistance sur l'intervalle de tierce, qui constitue l'un des traits typiques de l'écriture de Berio, en opposition avec les intervalles plus tendus hérités de la musique sérielle). La mélodie exposée *unisono* n'apparaît pas en tant que forme fermée, comme un thème traditionnel, mais au contraire comme une forme qui se cherche elle-même et nous conduit dans un parcours imprévisible où apparaissent des figurations multiples, des extensions, des ruptures : elle se différencie progressivement sur le plan des intervalles, de la tessiture, du rythme, de la dynamique, du geste, de la densité harmonique, offrant d'étonnantes métamorphoses, comme ces blocs d'accords proches du cluster qui contredisent le caractère linéaire initial et débouchent sur des séquences animées. L'une des idées centrales de *Linea* est la fusion des timbres instrumentaux dont l'écriture s'apparente parfois à une écriture vocale, à un jeu sur l'articulation des consonnes et des voyelles, et qui se développe dans le sens de l'amplification et de la résonance mutuelles des instruments. Les deux instruments de percussion – on remarque l'exclusion de toute percussion non mélodique, signe distinctif de l'œuvre de Berio par rapport au modèle bartókien – modulent le timbre des deux pianos. Ainsi apparaît une forme de narrativité musicale qui tranche avec une certaine fragmentation du discours typique des œuvres des années soixante. L'amplification sonore entre les instruments renvoie à celle de la ligne musicale elle-même, qui forme une seule phrase, comme une sorte de mélodie infinie capable d'agrèger tous les événements de l'œuvre à sa structure évolutive, à ses péripéties.

RICORRENZE

Cette œuvre commandée par le Quintette Arnold fut composée entre 1985 et 1987. Elle s'apparente dans son style au type d'écriture inauguré par *Linea*: une forme de continuité capable d'intégrer des ruptures de caractère assez vives, et une forme de développement basée sur la répétition de certaines configurations mélodiques, harmoniques et rythmiques. Le début de la pièce, quelque peu théâtral, présente l'une des idées principales du morceau: des notes brèves, répétées et disposées aux différents instruments dans des rapports de densité variables. A cet ostinato s'opposent des figurations plus libres, ornementales, qui vont progressivement se développer tout au long de la pièce, de même que les notes répétées vont créer leurs propres figures. Berio joue sur la dialectique de la répétition et du développement de ces deux éléments (d'où le titre de la pièce), avec une grande virtuosité d'écriture, laquelle exige à son tour une grande virtuosité instrumentale. La forme du refrain apparaît en filigrane, de même qu'apparaissent parfois des mélodies plus ou moins cachées, plus ou moins manifestes, comme un fil conducteur. Le tout est fondé sur des champs harmoniques simples qui assurent la cohérence du discours musical. On notera que comme pour toutes ses pièces instrumentales, Berio semble tirer l'écriture vers un modèle vocal imaginaire destiné à faire parler les sons.

LES MOTS SONT ALLÉS

Il s'agit là d'une petite pièce de circonstance. Ecrite en 1978, elle est un hommage à Paul Sacher et est composée sur le nom même du mécène; elle était destinée à Mstlav Rostropovitch, qui la créa avec toute une série de pièces dédiées à Sacher. | 13

O KING

Cette brève pièce pour voix et cinq instruments, qui reprend l'effectif du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, ne renvoie en rien à un hymne royal: Le *King* du titre est le nom du pasteur noir américain assassiné en 1967 par les groupes racistes d'extrême-droite, Martin Luther King. Berio rend hommage à l'homme qui défendit pacifiquement la population la plus déshéritée en faisant apparaître progressivement son nom, sous la forme invocative impliquée par le *O* initial, à partir d'un matériau purement sonore fondé sur ses voyelles constitutives. Cette progressive transformation du matériau musical en un mot chargé de sens s'effectue à travers la forme du refrain, la chanteuse reprenant une même série mélodique construite en spirale avec retour de certaines notes et intervalles. Mais cette structure homogène, où la voix se fond dans un continuum instrumental fait de nuances de timbres, est traversé par des accents violents, qui le brisent, et par des notes étrangères égrenées au piano dans des tessitures extrêmes. Les accents reprennent la plosive *K* du nom et forment à leur tour un refrain caché sous la forme d'un cantus firmus. La tension croissante conduit à un apogée où le nom du pasteur noir est enfin donné intégralement. Dès lors, la structure se désagrège, les instrumentistes jouant des accords précédés d'exclamations vocales, et la voix opérant une chute depuis sa note la plus élevée. Dans cette brève litanie reprise ensuite dans sa *Sinfonia*, où elle est transcrite pour huit voix et orchestre, Berio joue de la relation complexe entre sens verbal et sens musical, sonorité musicale et sonorité phonétique.

1. *Black is the colour...* (John Jacob Niles)

black black black is the colour of my true love's hair
his lips are something rosy fair
the sweetest smile and the kindest hands
I love the grass whereon he stands

I love my love and well he knows
I love the grass whereon he goes
if he no more on earth will be
'twill surely be the end of me

2. *I wonder as I wander* (J. J. Niles)

I wonder as I wander out under the sky
how Jesus our Saviour did come for to die
for poor ordn'ry people like you and like I
I wonder as I wander out under the sky

when Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall
with wise men and farmers and shepherds and all
but high from the Heavens a star's light did fall
the promise of ages it then did recall

if Jesus had wanted of any wee thing
a star in the sky or a bird on the wing
or all of God's angels in Heav'n for to sing
he surely could have had it 'cause he was the king

3. *Loosin yelav...* (Arménie)

loosin yelav en sareetz
saree partzaerm gardareetz
shegleeg megleeg yeresov
paervetz kedneen loosnidzov

Jan ain loosin Jan ko loosin
Jan ko gaelor sheg yereseen

xavarn arten tchaekatzav
oo el kedneen tchaegatzav
loosni oosov halatzvadz
moot amveri metch maenadz

Jan ain loosin Jan ko loosin
Jan ko gaelor sheg yereseen

4. *Rossignolet du bois* (France)

rossignolet du bois
rossignolet sauvage
apprends-moi ton langage
apprends-moi-z à parler
apprends-moi la manière
comment il faut aimer

comment il faut aimer
je m'en vais vous le dire
faut chanter des aubades
deux heures après minuit
faut lui chanter: la belle
c'est pour vous réjouir

on m'avait dit la belle
que vous avez des pommes
des pommes de reinettes
qui sont dans vot'jardin
permettez-moi la belle
que j'y mette la main

non je ne permettrai pas
que vous touchiez mes pommes
prenez d'abord la lune
et le soleil en main
puis vous aurez les pommes
qui sont dans mon jardin

5. *A la femminisca* (Sicile)

Signuruzzu miù faciti bon tempu
ha iu l'amanti miu 'immezzu lu mari
l'avuli d'oru e li ntinni d'argentu
la Marunnuzza mi l'av'aiutari

chi pozzanu arrivaeri 'nsarva mentu
e comu arriva 'na littra ma fari
ci ha mittiri du duci paroli
comu ti l'ha passatu mari mari

6. **La donna ideale** (Luciano Berio)

l'omo chi mojer vor piar
 de quatro cosse de'espier
 la primiera è com'el è naa
 l'alatra è se l'è ben accostumaa
 l'altra è como el è forma
 la quarta è de quanto el è dotaa

 se quest cosse ghe comprendu
 a lo nome de Dio la prendi

7. **Ballo** (L. Berio)

amor fa fisviare li più saggi
 e chi più l'ama meno ha in sè misura
 più folle è quello che più s'innamura

 amor non cura di fare suoi dannaggi
 co li suosi raggi mette tal calura
 che non puo raffreddare per freddura

8. **Motettu de tristura** (Sardaigne)

tristu passirillanti
 comenti massimbillas
 tristu passirillanti
 e puita mi consillas
 a prangi po s'amanti

 tristu passirillanti
 cand'happess interrada
 tristu passirillanti
 faimi custa cantada
 cand'happess interrada

9. **Malurous qu'o uno fenno** (Canteloube, Chants d'Auvergne)

malurous qu'o uno fenno
 malujrous qué n'o cat!
 qué n'o cat n'en bou uno
 qué n'o uno n'en bou pas!

 urouzo lo fenno
 qu'o l'omé qué li cau!
 urouz inquéro maito
 o quélo qué n'o cat!

10. *Lo fiolairé* (Canteloube, Chants d'Auvergne)

ton qu'ère pitchounèlo
Gordavè loui moutous
obio 'no counoulhèto
è n'ai près un postrou

per fa lo biroudèto
mè domond'n poutou
e ièu soui pas ingrato
en lièt d'un nin fau dous

11. *Chant d'amour d'Azerbaijan*

da maesden bil de maenaes
di dlammanai ai naninai

go shadaemae hey ma naemaes yar
go shadaemae hey ma naemaes
sen ordan chaexman boordan
tcholoxae mae dish ma naemaes yar
tcholoxae mae dish ma naemaes
kaezbe linini je deri nintché
lebleri gontcha de le gontcha

na plitye korshis sva doi
ax kroo gomshoo nyaka mae shi
ax pastoi sanaem pastoi
jar doo shi ma nie patooshi

go shadaemae hey ma naemaes yar
go shadaemae hey ma naemaes
sen ordan chaexman boordan
tcholoxae mae dish ma naemaes yar
tcholoxae mae dish ma naemaes
kaezbe li nintché dirai nintché
lebleri gontchae derai gontchae

nie didj dom ik diridit
boost ni dietz stayoo zaxadit
ootch to boodit ai palam
syora die limtchésti snova papalam

Le cycle des *Folk Songs* a été composé en 1964 pour Cathy Berberian, alors épouse de Luciano Berio. Cette œuvre s'inscrit dans une série de compositions qui, au cours des années soixante, cherchaient à explorer toutes les potentialités de la voix et à en libérer l'écriture des modèles instrumentaux ou du bel canto de la tradition italienne (*Circles, Laborintus II, Sequenza III, Passaggio, Sinfonia, etc.*); elle est aussi liée à une préoccupation centrale du compositeur, qui traverse tout son catalogue, à savoir l'intégration du folklore dans une écriture contemporaine (*Laborintus II, Sinfonia, Coro, Voci, La Vera Storia, etc.*). Les chansons regroupées par Berio pour ces Folk Songs utilisent des caractéristiques vocales différentes, obligeant la chanteuse à changer de voix pour chaque chant (une particularité de l'art de Cathy Berberian). Berio s'est lui-même expliqué sur la pièce: «J'ai toujours éprouvé un profond malaise en écoutant des chansons populaires exécutées avec un accompagnement au piano. C'est pour cette raison, et surtout pour rendre hommage à l'art et à l'intelligence vocale de Cathy Berberian que j'ai écrit en 1964 *Folk Songs* pour voix et sept instruments, et par la suite (en 1971), pour voix et orchestre de chambre. Il s'agit en fait d'une anthologie de chants populaires de diverses origines (Etats-Unis, Arménie, Provence, Sicile, Sardaigne, etc.) trouvés sur de vieux disques, dans des anthologies ou recueillis de vive voix par des amis, que j'ai réinterprétés sur le plan rythmique, métrique et harmonique. Le discours instrumental a pour fonction de suggérer et de commenter ce qui m'a paru être les racines expressives, à savoir culturelles, de chaque chanson. Ces racines ne sont pas liées simplement aux origines des chansons elles-mêmes, mais encore à l'histoire des usages qui en ont été faits lorsqu'on n'a pas voulu en détruire et en manipuler le sens. Deux de ces chansons (*La donna ideale* et *Ballo*) ne sont populaires que dans les intentions, car c'est moi qui les ai composées en 1947. La première sur des paroles humoristiques d'un anonyme gênois, la deuxième sur un texte d'un anonyme sicilien».

Les deux premiers chants, *Black is the Color* et *I Wonder as I Wander* proviennent moins du répertoire populaire au sens premier du terme, que d'un musicien natif du Kentucky, John Jacob Niles, qui avait étudié avec Vincent d'Indy à la Schola Cantorum à Paris; il les a lui-même enregistrés. La partie d'alto qui accompagne librement la voix dans le premier chant, fait songer à un violonneux rural, tandis que les harmonies de l'alto, du violoncelle et de la harpe évoquent, dans le second chant, un orgue de barbarie. *Loosin yelav*, description de l'apparition de la lune, vient d'Arménie, pays d'origine de Cathy Berberian, qui le fit connaître à Berio. Dans le *Rossignolet du bois*, introduit par les cymbales antiques, le rossignol encourage un amoureux à chanter sa sérénade deux heures après minuit. Un accord coloré par le frottement de ressorts automobiles, en guise d'instrument de percussion,

amène le quatrième chant, provenant de Sicile, *A la femminisca*, un chant rude de femmes de marins qui attendent leurs maris sur le quai. Les deux chants suivants, *La donna ideale* et *Ballo*, proviennent donc d'un ancien recueil composé par Berio lui-même; l'amour résiste, dit le dernier texte, au soleil et à la glace, comme à toute chose. *Motettu di tristura* nous emmène alors en Sardaigne, dans une comparaison entre l'amoureux et le rossignol. *Malorous qu'o uno fenno* et *La Fiolairé* sont tous les deux tirés du célèbre recueil des Chants d'Auvergne de Canteloube, et ils sont chantés dans le dialecte auvergnat. Le violoncelle qui introduit le deuxième chant, où une jeune fille à son rouet évoque les baisers échangés avec un berger, fait écho à l'alto solo du début. Le cycle s'achève sur un chant d'amour très dansé d'Azerbaïdjan découvert sur un vieux 78 tours, et que Cathy Berberian a écouté des centaines de fois pour en faire la transcription des paroles. Il fait office d'envoi.

Cette brève pièce vocale composée en 1971 a été écrite par Berio en pensant à son intégration dans une œuvre dramatique qui avait été conçue, originellement, en collaboration avec Umberto Eco : *Opera*. Dans cette œuvre domine le thème de la mort, à travers la superposition de trois narrations entrelacées : le mythe d'Orphée, le naufrage du Titanic et une salle d'hôpital réservée aux mourants. « *Agnus* intervient dans l'opéra après un massacre tout à fait symbolique, un massacre d'enfants » écrit Berio. « Pendant que *Agnus* est chanté, est-il écrit dans la partition de *Opera*, la mezzosoprano apparaît au fond de la scène, vêtue de noir, suivie par un musicien des rues tenant à la main un alto. Ils avancent lentement vers le public, comme hébétés, en passant entre les corps des enfants. » Puis ils entonnent une berceuse inspirée par des chants siciliens (*E vo*). *Agnus* mêle dans une texture unique les voix et les instruments, les mouvements mélodiques en forme d'arabesques rapides animant de l'intérieur un cluster qui reste au début dans l'ambitus d'une quinte. Ces mouvements mélodiques peuvent ensuite s'émanciper, mais sans que les voix se différencient des clarinettes. Le texte de l'*Agnus Dei* apparaît comme citation et comme coloration de l'écriture vocale-instrumentale.

Agnus Dei

Qui tollis peccata mundi

Miserere no

SEQUENZA VII

La série des *Sequenzas* constitue un véritable «journal» qui permet de suivre l'évolution du compositeur entre 1958 (date de la première *Sequenza* pour flûte) jusqu'à la dernière écrite pour violoncelle en 2002. Ces œuvres monodiques, dont certaines furent développées sous forme concertante dans la série des *Chemins*, reposent sur l'exaltation d'une virtuosité qui naît aussi bien «du conflit entre l'idée musicale et l'instrument» que de la capacité du musicien à se «mouvoir dans une ample perspective historique et de résoudre les tensions entre la créativité d'hier et celle d'aujourd'hui». Berio demeure très respectueux de la nature et de l'histoire des instruments (on n'y trouve aucune technique de jeu extravagante), mais invente de nouvelles possibilités expressives, de nouvelles perspectives instrumentales. Chaque *Sequenza* peut être envisagée comme un monologue, un «flux de conscience» où se télescopent des idées, des images et des sensations diverses, contradictoires. C'est ce qui conduit Berio à une conception de l'écriture monodique sous la forme d'une polyphonie virtuelle, une polyphonie qui ne serait pas seulement de notes, mais aussi de gestes, de registres, de modes de jeu, etc.

Dans la *Sequenza VII* pour hautbois (1969), cette dimension polyphonique est perçue à travers la note centrale, un *si*, par laquelle commence le morceau, note qui est tenue à l'arrière-plan tout au long de la pièce. Les transformations timbriques du début (changements du spectre sonore) et l'apparition progressive des douze sons chromatiques (ou presque) dans des registres éloignés constituent deux axes principaux. D'un côté, l'instrument donne à la note *si* des qualités sonores constamment renouvelées, grâce à l'utilisation de nombreuses techniques nouvelles (dont beaucoup sont dues au dédicataire de la pièce, Heinz Holliger): multiphoniques, doubles trilles et trilles avec micro-intervalles, usage du souffle («over-blowing») et de la pression des lèvres, changements de doigtés, etc.; d'un autre côté, il construit un champ harmonique en expansion rempli petit à petit par des traits virtuoses qui vont jusqu'aux limites des possibilités de l'instrument. La partition se présente sous la forme d'une grande feuille composée de treize lignes répétant une même structure temporelle en accélération, à travers des «mesures» de plus en plus courtes (elles vont de 3 à 1 seconde). Cette structuration élastique du temps croise l'augmentation du nombre de notes, et culmine dans des figurations extrêmement rapides, de même que le champ harmonique atteint son point le plus élevé avec un *sol* aigu aux deux-tiers de la pièce.

- I. Strings in the earth and air
Make music sweet;
Strings by the river where
The willows meet.

There's music along the river
Far Love wanders there,
Pale flowers on his mantle,
Dark leaves on his hair.

All softly playing
With head to the music bent,
And fingers straying
Upon an instrument.

- II. All day I hear the noise of waters
Making moan,
Sad as the seabird is when going
Forth alone
He hears the winds cry to the waters
Monotone.

The grey winds, the cold winds are blowing
Where I go.
I hear the noise of many waters
Far below.
All day, all night, I hear them flowing
To and fro.

- III. Winds of May, that dance on the sea,
Dancing a ringaround in glee
From furrow to furrow, while overhead
The foam flies up to be garlanded
In silvery arches spanning the air,
Saw you my true love anywhere?
Welladay! Welladay!
For the winds of May!
Love is unhappy when love is away!

James Joyce, Chamber Music

Chamber Music, composé en 1953, utilise des poèmes de jeunesse de James Joyce, datant de 1907, qui deviendra pour Berio, comme pour toute sa génération, un modèle pour son approche de la multiplicité du réel et de l'historicité du matériau saisies à travers les structures unitaires de l'invention. Mais Berio n'a pas encore forgé dans cette œuvre le langage musical qui lui permettra de transposer la leçon joycienne. L'écriture est encore liée au modèle des nombreuses pièces vocales de Dallapiccola composées dans les années quarante et cinquante notamment, ce qui se traduit à la fois dans la souplesse des courbes mélodiques, dans l'utilisation de la technique des douze sons, et dans le choix d'un petit groupe instrumental pour l'accompagnement de la voix (Dallapiccola avait lui-même composé *Tre Poemi* sur des poèmes de Joyce en 1949, et s'appuyera sur *Ulysse* pour son ultime opéra). On perçoit tout de même les prémises d'un travail original sur l'écriture vocale dans le fait que Berio choisit des stratégies d'écriture différentes pour chacun des poèmes : relation étroite entre l'écriture mélodique de la voix et le traitement instrumental (premier poème), étude sur une note centrale et ses différentes formes d'émission en rapport avec l'idée de monotonie (deuxième poème), utilisation de la voix parlée sur le *perpetuum mobile* du groupe instrumental (troisième poème). À chaque fois, c'est un autre rapport entre le son et le sens, l'intelligibilité et la musicalité du texte étant confrontées aux dimensions expressives et constructives de la musique elle-même.

La *Sequenza I* pour flûte (1958), composée pour Severino Gazzelloni, se présente comme une monodie renfermant une polyphonie latente. Berio utilise en effet à plusieurs reprises la même succession de hauteurs, avec quelques permutations locales, mais affectée de gestes et de caractères musicaux totalement différents. Il modifie ainsi les registres, les durées, les dynamiques, les phrasés, les articulations, créant des combinaisons toujours renouvelées. On peut le percevoir dès le début avec la première phrase: des motifs brefs, *staccato*, dans lesquels les relations chromatiques entre les notes sont travaillées par les sauts de registre, avec des répétitions qui donnent aux mêmes notes des significations différentes, s'opposent à un motif *legato* aux durées plus longues, fondé sur des rapports de tons entiers. Ces oppositions entre structures chromatiques et diatoniques, entre notes rapides et notes tenues, articulent le discours en réinterprétant toujours différemment le même matériau. Des motifs peuvent naître d'une redistribution des structures initiales, comme cette succession en notes conjointes qui évoque le motto B.A.C.H que l'on voit apparaître dans la dernière partie de l'œuvre (et où les notes chromatiques du début sont resserrées dans une même octave). Comme chez Bach justement, grand modèle de Berio pour toutes les *Sequenzas*, la ligne mélodique contient ses propres germes de développement. Des éléments se transforment aussi de façon linéaire, comme les petites notes ornementales qui finissent par proliférer, ou les rapports harmoniques qui peuvent déboucher sur des éléments bruités. La tension naît de la densité des combinaisons entre les différents paramètres de l'écriture. La discontinuité, ou fragmentation du discours, s'inscrit dans une continuité de développement, préoccupation centrale chez Berio à cette époque. C'est à l'interprète de créer les justes rapports entre les motifs, les durées étant indiquées de façon proportionnelle: le temps est défini par le jeu lui-même (dans une version ultérieure, Berio a réécrit avec des rythmes précis l'ensemble de la partition).

DUE PEZZI

Les *Due Pezzi*, dédiées à Lorin Maazel (qui en assura la création) datent de 1951 et c'est l'une des premières pièces vraiment personnelles de Berio. Elle est marquée par l'assimilation du sérialisme, mais l'effort technique auquel le compositeur se soumet ici, en rupture avec une certaine tradition italienne, s'accompagne d'une intensification expressive remarquable: ces deux pièces sont extrêmement tendues, à la fois dans la construction mélodico-harmonique et dans la relation entre le violon et le piano. Berio y paie sa dette à Dallapiccola, qui avait écrit lui-même *Due studi* pour la même formation (en 1947). On y retrouve aussi des éléments provenant de Bartók (notamment de sa *Première Sonate pour violon et piano*) et de Stravinsky, ainsi qu'une évocation de la figure initiale de la Lulu de Berg, dont on retrouve la présence dans l'idée de marche du second mouvement, mais on pourrait aussi relier certains passages extrêmement vifs et rythmiques à l'esthétique des premières pièces de Boulez, et notamment à sa *Première Sonate pour piano*.

Philippe Albèra

Responsable de la publication :
Conservatoire de Lausanne, novembre 2006
Graphisme: www.atelierk.org

