



A la recherche des temps nouveaux

Venise: Création du «Prométhée» de Luigi Nono

San Lorenzo à Venise: une église sécularisée de la fin du 17^e siècle, 24 mètres de hauteur, presque carrée (36 à 38 m), séparée au milieu par un autel en pierre grise de l'école de Palladio.

A l'intérieur de cet immense espace nu, à quatre mètres du sol, une grande «vanne» en bois clair, conçu par l'architecte du Centre Pompidou parisien, Enzo Piano. Sur le sol de cette vanne, 400 auditeurs trouvent place dans des strapotains rouges. Les parois, hautes de 14 mètres, portent trois galeries circulaires sur lesquelles sont distribués cinq chanteurs, sept solistes instrumentaux, un petit chœur de solistes et quatre groupes d'orchestre, chacun comptant 12 à 14 musiciens. Tout près de l'autel une grande quantité d'appareils pour l'électronique «live» du Studio expérimental de Freiburg en Brisgau, des douzaines de micros et un nombre impressionnant de haut-parleurs entourant le public.

Ainsi se présente à l'auditeur, avant même qu'il n'entende une seule mesure, ce «Prometeo» de Luigi Nono, créé le 25 septembre par la Biennale, en collaboration avec la Scala de Milan.

Nono et son ami, le philosophe Massimo Cacciari, compilateur du texte, ont con-

çu ce «Prométhée» comme un opéra négatif: ni livret dialogué, narratif, ni scène, ni costumes. Tout ce qui constitue l'illusion théâtrale a été rigoureusement écarté. Nono et Cacciari ont fermement opté, dans cette «tragédie de l'écoute» (tel le sous-titre de l'œuvre), pour un drame qui ne se passe que dans et avec les sons, et entre les sons et les auditeurs. Mais pourquoi choisir alors le sujet dramatique de Prométhée enchaîné?

Pour le compositeur, ce «Prométhée», basé sur un collage de textes fragmentés qui vont d'Eschyle jusqu'à Benjamin, en passant par Goethe, Hoelderlin et Nietzsche, et cela en italien, grec et allemand, ce Prométhée donc correspond à «un voyage d'une île à une autre île», à un labyrinthe dans lequel les chemins se croisent et se perdent. Et Prométhée incarne la situation humaine actuelle: «L'homme et la loi, l'homme et sa recherche continuelle de l'inconnu, l'homme et la construction des nouvelles lois et leur transgression. Prométhée c'est l'homme avec son éternelle soif de nouvelles terres et de nouvelles frontières. C'est la révolte contre la restauration qui empêche l'arrivée des temps nouveaux» (Nono). Il est hors de question que cette vision du titan grec soit, en grande partie, autobiographique.

Nono conçoit le présent comme une période de crise, de transition: tout comme pour le héros grec, les anciennes

normes restent en vigueur, sont pétrifiées, mais c'est Prométhée qui connaît «le secret» que Zeus, le pouvoir en place, veut lui arracher. Et c'est Prométhée qui annonce non seulement le crépuscule des anciens dieux et de Zeus, mais qui décrit à Io, victime de Zeus, la voie tourmentée qui va y conduire.

Une telle pensée «en chemin», explorative, assoiffée de découvrir l'inconnu, surtout l'innouï, s'est exprimée déjà dans toutes les œuvres que Nono a composées après l'opéra «Au grand soleil d'amour chargé» (1975). La structure dramatique de cette deuxième «action scénique» se basait sur une continuité découpée; mais la réalité historique et actuelle que cette conception reflétait était pour Nono saisissable à travers une approche globale, systématique. Aujourd'hui, et cela marque le tournant dans sa carrière, Nono renie une telle approche totalisante, tout système qui se veut unique, fût-il découpé. Pour le Nono du «Prométhée», la seule vérité accessible est celle du fragment, du détail, du savoir partiel. Et l'essentiel se passe pour lui dans la microstructure. Nono rejoint de cette manière la philosophie italienne actuelle de la «pensée de surface» (telle la traduction donnée dernièrement dans *Le Monde* pour le terme italien de «pensiero debole»). Il faut lire à ce propos le livre *Il pensiero debole, a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti*, Milan, Feltrinelli, 1983).

Mais la pensée de Nono est une pensée

musicale, une pensée avec des sons et dans les sons. La transformation du son, la variation du détail a, dans cette pensée, une signification symbolique. La découverte, le besoin de transgresser les données emprisonnées par les institutions musicales actuelles, doit se réaliser dans la musique elle-même. L'aventure «Prométhée» envisage, par conséquent, une «écoute nouvelle»; l'oreille doit devenir le bateau de Colomb qui navigue vers des expériences inconnues. C'est cette nouvelle écoute qui semble exiger la construction de cette «vanne acoustique», et le refus de toute illusion théâtrale traditionnelle.

L'auditeur-explorateur est appelé à suivre, pendant deux heures non seulement les variations des micro-intervalles, les différences entre quatre et dix *piano*, mais aussi les mouvements des sons vocaux et instrumentaux dans l'espace, les vibrations à l'intérieur d'un même son et leurs transformations, rendues possibles grâce à la technologie de l'électronique et des ordinateurs. Nono lui demande beaucoup — probablement trop à la fois.

Le «Prométhée» de Venise, réduit de quelques quarante minutes au cours des répétitions, se divise en onze sections ou «îles», d'une durée de 2½ à 40 minutes. Chacune de ces sections se distingue aussi bien par l'effectif mis en jeu, que par sa structure et la disposition des musiciens et de la musique dans l'espace. Certaines parties sont écrites pour quelques instruments solistes et voix, «à la limite de l'audible», comme par exemple l'«Intermedio primo», la cinquième section (pour voix d'alto, flûte, clarinette et tuba) et, surtout, la dixième partie, «Stasimo secondo», pour cinq voix, trois instruments à vent et trois instruments à cordes. «A sonar e a cantar» est le sous-titre dans la partition, sous-titre qui renvoie directement aux indications «a cantar o sonar» des imprimés musicaux du 16e siècle. Cette musique, pour moi le sommet de toute la partition, est en même temps une des plus audacieuses que Nono ait jamais composée. En tant que réflexion sur la musique ancienne vénitienne d'un Willaert ou des Gabrieli, c'est peut-être l'exemple le plus frappant du «passé dans le présent» dont Nono a parlé déjà en 1959, à Darmstadt.

On trouve, à côté d'une telle musique intime, des parties comme la deuxième section, «Isola prima», dans laquelle sont juxtaposés des contrastes de sonorités et de structures extrêmes. La base en est formée par un trio extrêmement doux d'alto, de violoncelle et de contrebasse. Celui-ci est irrégulièrement couvert par des blocs percuteurs de l'orchestre. Cette structure ambiguë de deux niveaux a, pour Nono, une signification précise: «Affirmations — questions — problèmes interiorisés — extériorisés, avec «réponses», a-t-il noté dans la partition. Le «drame» n'est pas «théâtre» au sens courant du terme, mais interaction purement musicale. On peut lire le texte correspondant dans le programme, mais on ne l'entend pas. Le

compositeur l'a écrit dans la partition, entre ces blocs orchestraux, avec l'interdiction formelle de le réciter. Ces fragments de texte d'Eschyle parlent de Prométhée ouvrant les yeux des hommes qui ne voyaient pas et ouvrant les oreilles de ceux qui n'entendaient pas.

La musique de «Prométhée» se compose de fragments, d'îles qui sont elles-mêmes fragmentées. En même temps les appareils électroacoustiques permettent la transformation du son d'un seul instrument ou d'une voix chantée en une continuité sonore de couches superposées d'une grande transparence. Mais la distribution du son dans l'espace fait «éclater» la «bande sonore», permettant de cette sorte une écoute à partir de l'intérieur du corps sonore. L'expérience est passionnante dans la deuxième partie du troisième mouvement, «Isola seconda», qui est basée sur un fragment du fameux «Schicksalslied» de Hoelderlin, et dans la sixième partie, «Tre voci prime», qui confronte un euphonium transformé électroniquement de la sorte à trois chanteurs et à un arrière-plan de cordes dans le registre sur-aigu.

«Prométhée» est une synthèse et en même temps il ne constitue qu'une étape, car il est hors de question que les expériences faites pendant un mois de répétitions, vont profondément influencer et modifier les futures productions prévues (en 1985 à Milan et à Paris, en 1986 à Berlin). Il y a dans cette partition des cellules, par exemple pour ténor (Prométhée) et chœur (dans la première partie de l'«Isola seconda»), qu'on relie immédiatement à l'écriture de l'opéra de 1975, et d'autres qui renvoient à des œuvres de Nono des années cinquante. Mais dans le cadre de l'esthétique du fragment, propre à «Prométhée», de telles cellules ne signifient pas forcément une rupture stylistique. Ils contribuent plutôt à cette tension intérieure qui est l'une des constantes dans la musique de Nono depuis la première œuvre jouée.

Claudio Abbado et Roberto Cecconi dirigeaient cette création. Excellents solistes, tels que Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, Bernadette Manca di Nissa, Susanne Otto et Mario Bolognesi (une découverte: un ténor lyrique extraordinaire!). Parmi les instrumentistes, citons Charlotte Geselbracht (alto), la Bâloise Christine Theuss (violoncelle) et Stefano Scodanibbio (contrebasse) et les vents, qui ont participé régulièrement depuis plusieurs années à l'aventure Nono: Roberto Fabbricani (flûtes), Ciro Scarponi (clarinettes) et Giancarlo Schiaffini (instruments de cuivre). Superbe, le chœur de la Musikhochschule de Freiburg en Brisgau, préparé par le Genevois André Richard. Sans enthousiasme, les 52 musiciens du Europe Chamber Orchestra. Nono lui-même, assisté par Hans Peter Haller et Andreas Breitscheid, était responsable de la régie du son. Jurg Stenzl

Für das Neue

Lugano: Hermann Scherchen;
Referate, Ausstellung und Konzerte

Eine Veranstaltung über den Dirigenten Hermann Scherchen (1891 bis 1966) hat mehr als bloss nostalgischen Charakter. Auf dem Hintergrund des heutigen Musikbetriebs nimmt seine Persönlichkeit — zumal in der Idealisierung, die sich aus dem zeitlichen Abstand ergibt — beinahe utopisch-modellhafte Züge an. Im Gegensatz zu den erfolgssüchtigen Ballettrattenkönigen war er nie auf Selbstdarstellung, sondern stets auf die Sache bedacht, die unter seiner Leitung von aller routinierten Schlamperie befreit wurde. Sein enorm breites Repertoire — es reichte von Monteverdi bis zu den jeweils neuesten Kompositionen — entzog sich der marktgängigen Identifizierung eines Namens mit einer Musikrichtung. Nichts von bequemer Arbeitsteilung; für das, was ihm wichtig schien, setzte er sich in verschiedensten Funktionen ein: als Gründer von Orchestern und Konzertvereinigungen, als Herausgeber von Musikzeitschriften und Partituren, schliesslich — von 1954 bis zu seinem Tode im Jahre 1966 — als Leiter des elektroakustischen Studios im Tessiner Dorf Gravesano, in welchem u.a. erste Versuche mit Computermusik unternommen wurden. All diese Aktivitäten waren getragen von unermüdlichem Interesse und Einsatz für das Neue und erst zu Suchende, was für Scherchen, der Musik nicht als abgehobene, sich selbst genügende Sphäre begriff, eine politische Stellungnahme implizierte: für die Linke, gegen den Faschismus.

Am Kongress, den die Radiotelevisione della Svizzera italiana in Zusammenarbeit mit OGGImusica, den Ricerche musicali nella Svizzera italiana und der Gemeinde Lugano im dortigen ehemaligen Radiostudio veranstaltete, wies insbesondere Francis Travis auf die humanistische Haltung seines Lehrers hin. «Wenn ich nicht an die Verbesserung der Menschen glauben würde — so Scherchen laut Travis — würde ich keinen Tag länger leben wollen, würde ich auch Sie nicht unterrichten.»

Der Wille, selbst esoterische Musik einem breiten Publikum verständlich zu machen, motivierte Scherchen auch zu seiner Bearbeitung von Bachs Kunst der Fuge, mit welcher das von Travis geleitete Orchester der RTSI die Wochenendveranstaltung eröffnete. Verständlichkeit erwies sich hier allerdings primär als Verständlichkeit der Themen. Sind diese bereits durch Scherchens Instrumentation reichlich plastisch ausgestaltet, so tat Travis durch entsprechende Abstufungen ein übriges, das Immergleiche als Hauptsache erscheinen zu lassen. Da wird Humanismus zur Pädagogik, die dem Hörer suggeriert, die Musik begriffen zu haben, nur weil er etwas hat, woran er sich halten kann.

Mochten die deutschschweizerischen Zeitgenossen (Scherchen wirkte seit