



**HAL**  
open science

**L'écriture à l'épreuve d'une pensée musicale. Regard sur  
Giardino religioso (1972) de  
Geneviève Mathon**

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon. L'écriture à l'épreuve d'une pensée musicale. Regard sur Giardino religioso (1972) de. collection Arts 8, Publication début 2024. Les possibles de l'écriture, sous la direction de Jean-Paul Olive, Giordano Ferrari, Alvaro Oviedo et Fabien San Martin, collection Arts 8., 2024. hal-04513159

**HAL Id: hal-04513159**

**<https://hal.science/hal-04513159>**

Submitted on 20 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'écriture à l'épreuve d'une pensée musicale. Regard sur *Giardino religioso* (1972) de Bruno Maderna

Geneviève Mathon (Université Gustave Eiffel)

« La musique est-elle *déjà* dans la partition ? La partition est-elle déjà dans la musique ? »<sup>1</sup> Pierre Boulez distinguait les paramètres qualitatifs des paramètres quantitatifs, et François Nicolas, dans le droit-fil, établit une différence entre l'écriture et la notation : « Ainsi la partition se donne comme un conglomérat hétérogène d'écrit au sens strict et de notations de nature diverses (expressivité, tempo, instrumentation...) »<sup>2</sup>. Olivier Cullin décrit, quant à lui, ce « franchissement impossible »<sup>3</sup> entre son et signe qu'a su opérer la musique médiévale et qui représente l'élément véritablement fondateur de notre culture occidentale. Enfin Daniel Charles, observant notre écriture musicale sujette, depuis les années 1950, à aux nombreux bouleversements de ses signes conclut :

« Loin de se défier de l'écriture comme d'un corps étranger, on doit bel et bien l'assumer... Il faut dès lors consentir à ce que la représentation graphique ne soit jamais purement et simplement signe pour la musique, c'est-à-dire signe pour autre chose qu'elle-même. Elle est plus qu'une représentation : elle rend présente la musique. Il faut donc la dire, d'une certaine façon, semblable à la musique. Comme, jadis les neumes »<sup>4</sup>.

Le geste, souligne Olivier Cullin, qui était à l'origine de l'écriture neumatique, s'étirole, dans la maîtrise toujours plus accomplie des phénomènes sonores. L'écriture musicale, lieu d'un encodage systématique, a su aménager un espace de l'oralité. « Elle ne peut prétendre absorber et exprimer pleinement l'objet de son désir »<sup>5</sup>. Ce serait peut-être cela, l'aventure aléatoire : exprimer par l'écriture, les notations et la graphie, ce geste initial. Interroger et réduire cet écart entre son et signe. Penser et expérimenter à nouveau ce « franchissement impossible ».<sup>6</sup>

L'aléatoire, dans les années 1970, est passé de mode. Bruno Maderna poursuit cependant sa réflexion, sa pratique et son expérimentation sur ce type d'écriture. En tant que chef d'orchestre, interprète de ses propres œuvres, il a tout le loisir et le privilège d'éprouver diverses notations et leur rendu sonore. Dans toutes ses dernières œuvres, *Quadrivium* (1969), *Grande aulodia* (1970), *Juilliard Serenade* (1970-1971), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972), *Ausstrahlung* (1972) et *Satyricon* (1973), les processus aléatoires sont largement développés. Caractérisées par la juxtaposition de situations nettement différenciées dans leur instrumentation, leur type d'écriture, et fondées sur l'alternance de sections *ad libitum* et de sections écrites rigoureusement, elles sont communément qualifiées de formes « à panneaux ».

<sup>1</sup> Eric Dufour, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Vrin, 2005, p. 18

<sup>2</sup> François Nicolas, « Visages du temps, rythme, timbre et forme », in *Entretemps*, 1 (1986), p. 36.

<sup>3</sup> Olivier Cullin, *Laborintus. Essai sur la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004, p. 31.

<sup>4</sup> Daniel Charles, « La musique et l'écriture », in *Musique en jeu*, 13, (1971), p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>6</sup> Ce texte reprend la problématique de l'article « Poétiques de l'aléa », in *Théories de la composition au XXe siècle*, vol. 2, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), Symétrie, 2013, pp. 1213-1238.

## I - Giardino religioso<sup>7</sup>

Écrite en 1972, *Giardino religioso* sera créée le 8 août de la même année à Tanglewood, pour le Festival de Musique Contemporaine, avec l'Ensemble de Musique de Chambre le Berkshire Music Center sous la baguette de Bruno Maderna. L'orchestre de chambre est composé de dix cordes, 2 cors, 2 trompettes, 2 harpes, 2 pianos, 2 marimbas, un célesta, et un ensemble de percussions (timbales, congas, tamtam, cymbales, crotales, triangle).

Son titre *Giardino religioso* résulte d'un jeu (pluri-)linguistique. Maderna voulait l'intituler *Fromm's Garden*, du nom du mécène américain Paul Fromm qui possédait un somptueux jardin. Ce dernier voulant éviter toute publicité, Maderna en proposa la traduction italienne. Fromm en allemand signifiant « pieux », « dévot », la pièce s'intitula *Giardino religioso*, que Massimo Mila commente ainsi : « le titre semble projeter sur l'ouvrage une lumière de sérénité, une espèce d'innocence de laquelle sont bannis des relents expressionnistes si fréquents dans l'art madernien »<sup>8</sup>. Gunther Schuller qui en écrivit la présentation pour la 1<sup>ère</sup> exécution souligne que le jardin est aussi une métaphore de la partition. Celle-ci peut se décrire sommairement comme une succession d'épisodes distincts, campés dans une instrumentation précise, une signature sonore ; ou encore de pages-formants différemment composées ou calibrées selon les sections ; ou dit plus poétiquement de paysages, d'ambiances sonores/musicales, qui se tuilent ou s'enchaînent sans solution (apparente) de continuité. Des combinaisons et montages aléatoires, à chaque fois inédits, survient, soit à l'intérieur de chaque épisode, soit entre les épisodes, le silence : il entre de plain-pied dans l'exécution et l'écoute de l'œuvre.

Ricordi publia, en 1972, la reproduction du manuscrit autographe du compositeur. Nous entrons ainsi plus avant dans l'intimité de l'œuvre et du compositeur l'écrivant et la concevant. La partition aménage des espaces d'écriture divers, ensemble hybride de signes qui s'opposent, se juxtaposent, se complètent et concourent, ce faisant, à modeler une forme. L'écriture aléatoire - « le droit à la parenthèse »<sup>9</sup>-, depuis les graphismes et les notations d'actions jusqu'à son implication dans la gestion du temps, et donc de la forme, agit sur plusieurs niveaux. Sa fonction relève à la fois de la technique compositionnelle, en sollicitant de nouvelles stratégies ou processus d'écriture, et du poétique, par l'écoute et le jouer ensemble qui en découleraient ou à rebours en induiraient le caractère aléatoire.

Maderna fait appel à l'écriture aléatoire pour la première fois dans *Musica su due dimensioni* de 1952<sup>10</sup>, qui combine flûte, cymbale sur pied et bande magnétique. L'interaction des deux dimensions ne pourra se produire de manière convaincante que par l'adoption d'une notation musicale plus souple.

*Ho imparato che la musica è un'arte del tempo, perché fino all'esecuzione si deve dar forma e ordinare l'imprevedibile e perché io come compositore mi trovavo di fronte a me stesso come interprete. Nell'ambito della musica strumentale queste due funzioni sono state sempre più separate » – «Io ho avvertito per la prima volta nel 1952 la necessità di questa sintesi, e ne fui molto felice, poiché ho sempre desiderato collegare il più strettamente possibile la composizione e l'interpretazione»<sup>11</sup>.*

<sup>7</sup> Ricordi, 132049, 1972

<sup>8</sup> Massimo Mila, *Maderna musicista europeo*, Giolio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1976 e 1999, p. 82.

<sup>9</sup> Cf Michèle Tosi, « *Venetian Journal et Satyricon*, Maderna à Nancy, », *in res musica*, 11 mars 2004.

<sup>10</sup> Cette pièce (Milan, Suvini Zerboni) est distincte de la composition homonyme de 1958, composition pour flûte et bande magnétique (Milan, Suvini Zerboni, 1960).

<sup>11</sup> Bruno Maderna, *Introduzione al concerto del 4 Settembre 1959*, Internationales Musikinstitut Darmstadt. « J'ai appris que la musique est un *art du temps*, parce que jusqu'à l'exécution, il faut donner forme et ordonner

Composition et interprétation s'intriquent grâce à l'aléatoire qui invite à la 'libre' superposition des deux dimensions, dont les occurrences sont laissées à l'appréciation des interprètes. Il s'agit d'expérimenter de nouvelles modalités d'un jouer ensemble, d'un interpréter ensemble en tentant de repousser les normes de la convergence métrique, et d'ouvrir corollairement à une autre gestion (ou « occupation ») du temps.

Dans l'avant-propos de la version de 1958, Maderna insiste sur l'ambiance, les conditions acoustiques - autrement dit l'écoute - qui doivent être observées tout au long de l'exécution. « Toute l'exécution de cette composition doit se faire dans une espèce d'interprétation bilatérale du soliste et du technicien, interprétation que l'on peut "inventer" à chaque fois »<sup>12</sup>. Ce sont des indications que l'on retrouvera dans ses œuvres ultérieures - l'interprétation comme valeur première d'une musique en train de se faire et dans une écoute mutuelle (interprètes mais aussi auditeurs), dans l'instant de son exécution (lieu, espace...).

## II – Construire

L'ensemble orchestral de *Giardino religioso* adopte une disposition spatiale symétrique en 3 cercles concentriques autour du chef d'orchestre. Disposition qui est présentée en page 0, isolant dans un encadré le chef d'orchestre avec 3 instruments : 2 congas, un célesta et un triangle qu'il sera amené à jouer lors de l'exécution (section C).

Le découpage est donné par le compositeur qui fait se succéder 10 sections (de A à J), sur 15 pages, aux dimensions et configurations différentes : du ¼ de page pour la section G (p. 12 : *culmen* de la pièce) aux 6 pages (section E, la plus longue, à l'écriture mesurée et traditionnelle), en optant le plus souvent pour une égalité entre section et page-formant. Par ailleurs ce découpage permet de prendre la juste mesure entre les sections écrites et les sections aléatoires, de comprendre la fonction des secondes par rapport aux premières.

*Giardino religioso* peut être assimilée à une structure tripartite (A - D // E - G // H - J) – en arche (par la courbe dynamique : du presque rien au rien) - répondant aux fonctions de prologue ou anacrouse, de partie médiane (qui nous porte au climax) et d'épilogue ou désinence. Une symétrie s'opère entre les deux parties extrêmes aléatoires qui cernent la partie médiane : la section E (écriture mesurée) est encadrée de sections aléatoires. Parallèlement, des correspondances peuvent être établies entre certains épisodes, et favoriser des intentions discursives, malgré les fragmentations qui affectent l'œuvre et que provoque notamment l'alternance des sections écrites et des sections aléatoires.

	Prologue			partie centrale					Epilogue	
Sections	A	B	C	D	E	F	G	(H)	I	J
Pages	1	2	3	4	5-10	11	12	(12)	13-14	15

---

l'imprévisible et parce que moi, en tant que compositeur, je me trouve face à moi-même en tant qu'interprète. Dans le domaine de la musique instrumentale, ces deux fonctions sont toujours plus séparées » – « J'ai ressenti pour la première fois en 1952 la nécessité de cette synthèse, et j'en étais très heureux, car j'ai toujours voulu relier la composition et l'interprétation aussi étroitement que possible » (souligné par nous même)

<sup>12</sup> Bruno Maderna, *Musica su due dimensioni*, (1958), Préface, Milan, Suvini Zerboni, 1960.

Ainsi pourrait-on décrire cette musique comme un long et patient cheminement vers le point maximal, la section G, courte, brutale qui marque le *culmen* par le choc des cymbales sur le tam-tam, leur chute tout aussi fracassante sur le sol et, corollairement, le jeu des deux harpes (notations d'action en carrés noirs), celui des baguettes en métal à l'intérieur des deux pianos et celui des mailloches en rebonds sur les timbales. Tout est consigné dans l'encadré vertical où seuls subsistent notations d'actions et graphismes.

Exemple 1 : Bruno Maderna, *Giardino religioso*, n.132049, p. 12.

© 1972 Casa Ricordi Srl, une division de Universal Music Publishing Group  
Tous droits réservés pour tous pays. Reproduit avec l'aimable autorisation de Hal Leonard Europe BV (Italie).

12

PERCUSSIONE  
2 CYMBALS BEAT THE RHYTHM  
CYMBALS FALLING TO THE GROUND  
ARPE I, II  
TIMPANI MALLETT SULLA CASSA DI RISONANZA PER UN PERCORSO BREVE  
PED.  
PIANOS I, II  
SEMPRE PED.  
METAL STICKS ON THE KEYS  
CELESTA IMPROVVISAZIONE SOTTILE IL PIANOFORTE DEVE ESSERE DAL DIRETTORE

CELESTA  
FROM p TO mp  
ATTACCA SULLO SPEGNERSI DELLA GRANDE RISONANZA PRECEDENTE  
IL DIRETTORE, IMPROVVISANDO SULLA CELESTA, DA INIZIO ALLA SECONDA (12) CHE È CONCEPITA COME UNA LANCIA DI SONORA DELLA SECONDA (12)

ARPA I  
ATTACCA AFTER CELESTA 40' CA.  
FROM p TO pp  
CELESTA CESSA, RISSOLVENDO, PRIMA DI INIZIARE LA PAGINA SEVENTE (13)

ARPA II  
ATTACCA CE. 30' AFTER ARPA I

CRISTALLI (ANY PITCH)  
TRIANGOLI  
I MARIMBA (MUTES)  
II MARIMBA (MUTES)  
METAL STICKS ON THE MIDDLE  
CYMBALS  
METAL STICKS ON EDGE  
MALLETT  
PDS WITH MUTE

DOPO CA. 2' DI IMPROVVISAZIONE, IL DIRETTORE RITORNA SUL PODO, LASCIANDO CONTINUARE PER QUALCHE TEMPO LE ARZE E LA PERCUSSIONE DA SOLE

132049

La partie médiane commence par la section E (p. 5 à 10, de 32 mesures) écrite en notation traditionnelle. Le tempo très soutenu (noire = 160-108), les nombreux changements de mesures, la densité sonore et une dynamique qui ne cesse de s'accroître en composent une sorte de morceau de bravoure, très virtuose, à la métrique implacable. Sont joués les deux pianos, les deux harpes et le marimba. L'ensemble est très percussif, il en émane une sorte de désordre continu, sonore, anarchique et brillant, même si le discours est contenu dans des cadres rythmiques précis. Cette montée en puissance semble être l'objet même de cette section, pour atteindre à un *climax* aux pages 10 et 11 : une saturation de l'espace sonore comme dans les plus belles pages expressionnistes. La section F en prolonge la saturation *sempre ffff*, en clusters et notations d'actions dans des encadrés (seuls les marimbas se sont tus). Elle introduit, dans un second temps, une phrase en boucles jouée par les cors et les trompettes, *forte*, assimilable à un choral, ponctué par les timbales (en notations d'actions). La tension est extrême jusqu'à l'explosion à G. Peut-on dire en citant Jérôme Dayan analysant *Erwartung* que « l'élément *thématique*, devenu quasi-indiscernable, est remplacé par l'élément *traumatique* »<sup>13</sup> ? – le choc ou l'idée du choc comme « nécessité intérieure » qui

<sup>13</sup> Jérôme Dayan, « Entre obsession et harcèlement », in *C'est ainsi que l'on crée... A propos de La Main*

vient déstabiliser le confort de l'écoute, sa sortie du paradigme tonal ? Peut-on aussi dire que « la dimension du temps n'est plus seulement linéaire, mais elle est en quelque sorte verticalisée, elle devient *espace de temps* ... »<sup>14</sup>.

Le temps en effet est figuré verticalisé dans la section G.

Cependant tout est différent, même si l'on retrouve des éléments qui nous rattachent à la technique expressionniste schoenbergienne : la « nécessité intérieure » répondait à un contexte géo-politique inquiétant, angoissant. La « *necessità* » de Maderna est loin de tout pathos, elle est la jubilation même dans l'acte de faire de la musique ensemble, jusqu'à l'improvisation comme lâcher-prise. Faire conjointre la dimension compositionnelle et la dimension interprétative en est le dessein par le recours, entre autres, à l'aléatoire et ses différents processus d'écriture et de notations tous azimuts. L'expérimentation du timbre, des sonorités et des alliages ne peut se départir de son écriture ; elle en définit également la forme.

L'amont et l'aval de cette partie centrale pourraient être décrits comme un voyage d'agrément, ou une simple déambulation-rêverie dans un « *giardino* » (un parterre de fleurs), duquel s'exhalent parfums et bruissements de la nature.

La page est l'unité de mesure de la partition qui en compte 15. Elle se présente selon plusieurs configurations :

1. la page-formant (le seul exemple est la section C) ;
2. le compartimentage de la page-formant en encadrés ou réservoirs exclusivement aléatoires (sections A, D, H). L'ordre d'apparition des événements est le plus souvent signalé par les didascalies ou les signes du chef ;
3. l'aménagement de la page-formant en espaces écrits et en espaces aléatoires (sections B, F) ;
4. Enfin par deux fois on s'extrait de la page formant, par l'enchaînement de plusieurs pages qui engage une lecture linéaire : lors de la section E conduite entièrement par le chef d'orchestre ; et dans les deux dernières sections I et J qui closent l'œuvre. Dans un « *Adagio sempre pp esp. e legatiss.* » (noire = 46 ca), un canon, de 23 mesures, s'ouvre progressivement, pour gagner l'ensemble des cordes auxquelles se joignent la 1<sup>ère</sup> trompette et les 2 cors. De longues flèches horizontales traversent les 3 pages, en traits continus puis en pointillés, *Gradually fade away*, et nous acheminent vers la péroraison et le silence. Ces flèches illustrent et conduisent le tuilage des différents événements d'une page à l'autre. G en encadré vertical demeure une exception.

### III – Décrire, regarder

Décrivons sommairement deux pages.

La section A débute aux cordes qui exécutent des fragments extraits de cinq structures à interpoler, évoquant « le réveil des oiseaux ». Les harpes, quand le chef le souhaite, peuvent intervenir en choisissant librement des figures placées dans les encadrés et indiquées par des flèches.

La page A découvre donc deux espaces sonores distincts, et par l'instrumentation et par les modes de jeu, qui entrent en interaction. Les didascalies, en langue italienne, dressent le

heureuse de Schoenberg, Joëlle Caullier (dir.), Esthétique et sciences des arts, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 169-182.

<sup>14</sup> Philippe Albèra, « À propos de *Die Glückliche Hand* », in *Schoenberg-Kandinsky : correspondance et écrits*, Contrechamps n° 2, L'Âge d'Homme, 1984, p. 160.

décor, indiquent les modes de jeu, d'action, comme dans une pièce de théâtre, placées dans l'espace même de la partition, dans la chair de la musique.

Nous laissons le texte dans la langue italienne, sans aucune intention de le traduire. Maderna est polyglotte : l'Italien, l'Anglais et l'Allemand sont les langues qu'il utilise au quotidien. Il vit à Darmstadt et, en tant que chef d'orchestre, voyage beaucoup (l'anglais est la langue passeport). Les didascalies sont nombreuses et dans les trois langues. Celles en Italien dominant ; langue maternelle de Maderna, elle semble le mieux se couler dans les espaces de narration (la langue dans l'oreille, mais aussi dans la bouche qui prononce<sup>15</sup>). En note nous mettons la traduction française.

*A cenno del direttore, i violini, singoli o in gruppo, iniziano a suonare i frammenti tratteggiati il direttore separerà i frammenti con pause piuttosto lunghe, asimmetriche. E come un risveglio di uccellini. Dopo ca 1' a 2', il direttore, con gesto circolare, inviterà il violino a suonare liberamente, interpolando a piacere pause improvvisate e frammenti (sempre in riquadro trattegg.). Dopo un certo tempo, a giudizio del direttore, potranno incominciare le arpe, suonando e risuonando a piacere le varie strutture interpolate da pause piuttosto lunghe ed anch'esse, molto asimmetriche. La dinamica è ad lib., ma è preferibile orientarsi sul ppp – p, con qualche momento mf. Dopo un certo tempo, il direttore potrà iniziare una sua improvvisazione con gli archi (le arpe sempre continuando indipendenti). Egli ha a disposizione cinque strutture che potrà far eseguire e ripetere a suo piacere, indicando il numero d'ordine con le dita della mano sinistra.*<sup>16</sup>

Dans le droit-fil, à la page 12, section G, par exemple, se juxtaposent l'Italien et l'Anglais ; à la page 13, section I, les trois langues sont en présence, l'Allemand illustré par deux mots seulement : « äusserst ruhig ».

Pensons à l'admirable texte de Barthes : « *Rash* » à propos de Schumann et de l'emploi, pour la première fois, de la langue maternelle (et non l'Italien communément admis).

Ce qu'il faut retenir de cette première didascalie, c'est l'importance des pauses, plus ou moins longues et asymétriques entre les fragments, qui soulignent l'importance du silence : avant de jouer, il faut écouter, et mesurer son intervention à l'aune des autres. Cette acuité auditive concerne également le chef d'orchestre qui, même durant les improvisations, peut intervenir dans le choix des structures et l'introduction des harpes.

Exemple 2 : Bruno Maderna, *Giardino religioso*, n.132049, p. 1 [p.2 du PDF]

© 1972 Casa Ricordi Srl, une division de Universal Music Publishing Group  
Tous droits réservés pour tous pays. Reproduit avec l'aimable autorisation de Hal Leonard Europe BV (Italie).

<sup>15</sup> Cf « La danse buccale » selon l'expression d'André Spire ; le mot se forme d'abord dans la bouche, avant que l'oreille n'écoute in *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, José Corti, 1986.

<sup>16</sup> Au signe du chef d'orchestre, les violons, individuellement ou en groupe, commencent à jouer les fragments isolés ; le chef d'orchestre séparera les fragments par des pauses assez longues et asymétriques. C'est comme un réveil d'oiseaux. Après environ 1' à 2', le chef d'orchestre, d'un geste circulaire, invitera le violon à jouer librement, interpolant à volonté pauses et fragments improvisés. Au bout d'un certain temps, laissé au jugé du chef d'orchestre, les harpes pourront se mettre à jouer et faire sonner à volonté les différentes structures, interpolées par des pauses assez longues et aussi très asymétriques. La dynamique est ad lib., mais il est préférable de se concentrer sur ppp – p, avec quelques moments mf. Au bout d'un certain temps, le chef pourra commencer sa propre improvisation avec les cordes (les harpes continuant toujours indépendamment). Il dispose de cinq structures qu'il peut faire exécuter et répéter à sa guise en indiquant le numéro avec les doigts de la main gauche.

La section C est une pure page-formant sans considération de registre et de temps. Elle démarre au signal du triangle, joué par le chef, dessiné dans un encadré et surmonté de la mention « *START* » (choix de l'Anglais, rapide, comme une interjection). Toute linéarité est écartée, le chef d'orchestre doit « descendre du podium et jouer des deux congas ». Cette section largement percussive déploie de nombreuses notations d'actions et des graphies (aussi des gribouillis), dans des encadrés ou pas, selon les instruments répartis sur la page.

*Con un colpo di triangolo, il direttore da' il segnale di inizio all'improvvisazione dei due pianoforti, che eseguiranno i frammenti sparsi nella pagina in ordine qualsiasi ; dapprima indipendenti uno dall'altro, poi, via via, rispondendosi, imitandosi, contrastandosi. Nel frattempo il direttore scenderà dal podio e si recherà a suonare (con le sole mani) le due congas poste davanti al suo leggio (vedi pianta) e la cui notazione è posta in riquadro. Dopo un certo tempo, come eccitati dalle congas, i due esecutori di timpani incominciano, dapprima timidi, poi sempre più aggressivi...<sup>17</sup>*

Improvisation collective donc, où l'ordre d'entrée des instruments est cependant indiqué, dans une dynamique de *ppp* à *mp*. Section 'libre' qui peut s'entendre comme une première catharsis avant la section G.

Exemple 3 : Bruno Maderna, *Giardino religioso*, n.132049, p. 3 [p.4 du PDF]

© 1972 Casa Ricordi Srl, une division de Universal Music Publishing Group  
Tous droits réservés pour tous pays. Reproduit avec l'aimable autorisation de Hal Leonard Europe BV (Italie).

#### **IV – Concevoir**

La notation aléatoire proposerait une alternative à la pensée linéaire. Dans *Giardino religioso* c'est l'alternance et la juxtaposition des épisodes aléatoires et épisodes écrits qui frappent en premier lieu, lors de la lecture de la partition, parfois durant l'écoute.

Aussi, peut-on relever au moins 3 fonctions principales de l'aléatoire dans l'acte compositionnel. Une fonction de préparation et une fonction de conclusion que nous avons désignées par fonction anacrouse et fonction désinence. Ces deux fonctions restent liées au même processus formel, ou de forme en formation, dont Bruno Maderna ne se départira pas. Ces épisodes entourent un événement sonore entièrement écrit, celui, par exemple, de la grande section E.

La section D, avec ses 2 pianos, 2 harpes, 2 marimbas et deux cors pourrait s'assimiler à une section anacrouse. Elle est une mise en bouche, une préparation, assimilable à l'orchestre

<sup>17</sup> Au coup de triangle, le chef d'orchestre donne le signal du début de l'improvisation des deux pianos, qui joueront dans n'importe quel ordre les fragments éparpillés sur la page ; d'abord indépendants les uns des autres, puis, progressivement, se répondant, imitant, contrastant. Pendant ce temps, le chef d'orchestre descendra du podium et ira jouer (avec ses mains uniquement) les deux congas placés devant son pupitre (voir plan) et dont la notation prend place dans les encadrés. Au bout d'un certain temps, comme excités par les congas, les deux timbaliers commencent, d'abord timides, puis de plus en plus agressifs...

s'accordant avant toute exécution. Cette page, avec ses encadrés sans ordre d'entrée des instruments, en improvisations suggérées, est en crescendo continu, pendant que le chef regagne son podium.

La section H, qui fait suite au *culmen* de G, se coule dans la résonance précédente avec des événements épars : accalmie et suspens. Dans une ambiance cristalline, les instruments entrent à tour de rôle, le célesta tout d'abord joué par le chef. Cette section est soit une section désinence, en réponse à la section D anacrouse - elle clôt la partie centrale ; soit une section transition pour préparer à la partie finale, l'*Adagio* final, méditatif et suspensif.

Pendant ces épisodes, le temps peut être dilaté ou compressé, il échappe à la métrique.

Intervient corollairement la fonction de l'écoute, l'attention est aiguisée dans l'effort collectif. Ce qui prévaut, outre une certaine liberté d'interprétation (« l'ouverture au 2nd degré » selon Umberto Eco), c'est la participation à l'acte créatif, non seulement de l'interprète mais également de l'auditeur.

Ce regard porté sur l'œuvre ouverte est à l'origine des multiples formes de pratiques qui se cherchent aujourd'hui sur un mode participatif, à la faveur des réseaux numériques comme le *live coding* par exemple, qui tendanciellement consacre une forme de fusion entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur en un acte collectif qui par lui-même prévaut sur le résultat obtenu...<sup>18</sup>

Revenons aux fonctions de préparation et de conclusion. Les épisodes aléatoires possèdent une force inaugurale d'attente - loin du geste mesuré. Cette capacité d'accueil, où se révèle une dimension rituelle, est souvent soulignée par le phénomène de strates mises en boucles, qui nous rappelle que la musique est l'art le plus répétitif. Ces polyphonies font contrepoint aux figures monodiques qui relèvent de la pensée aléatoire. Les sections B et F, les seules qui font côtoyer espaces mesurés et espaces aléatoires, nous préparent à l'*Adagio* final qui conjugue ces deux dimensions. Notamment la section B, avec son indication : « *tutti gradually rall. From noire = 56 to noire = 26 and diminuendo from p to nothing* », n'est pas sans évoquer la fin (et son mélange de langues).

En cela aussi réside le magnétisme de certains épisodes de *Giardino religioso*. Cette partition autographe, qui parfois ressemble à une esquisse par le jeté de signes non codifiés sur la page, injecte un état de veille permanent, et les polyphonies nous plongent (par la dynamique douce et le tempo qui n'a de cesse de ralentir) dans un état méditatif, d'une attente sans objet, libérée de toute temporalité. L'écriture a eu pour fonction, outre de stabiliser « un état d'érudition » de stocker et de soulager la mémoire. Les écritures aléatoires inaugurent aussi une forme d'oubli, du signe en premier lieu. Elles semblent se mouvoir soit dans un espace pré-sonore/pré-musical (le réveil des oiseaux, le « choc » des cymbales), à l'origine d'une matière à découvrir ; soit quand le langage (dont la référence reste tonale) s'est délité : là peuvent surgir des sédiments du passé. C'est dans ce côtoiement que Bruno Maderna nous livre son langage et son esthétique.

## V – Ne pas conclure, narrer.

Exemple 4 : Bruno Maderna, *Giardino religioso*, n.132049, p. 15 [p.16 du PDF].

© 1972 Casa Ricordi Srl, une division de Universal Music Publishing Group

<sup>18</sup> Antoine Bonnet, « Le XX<sup>e</sup> siècle musical a-t-il été radical ? Comment en penser les limites ou comment sortir du « paradigme tonal ? », communication dans le cadre du colloque *Radicalité* du 21 et 22 octobre 2021, université Gustave Eiffel. Actes du colloque, à paraître aux éditions Delatour, courant 2023, sous la direction de Lenka Stransky.

Tous droits réservés pour tous pays. Reproduit avec l'aimable autorisation de Hal Leonard Europe BV (Italie).

La dimension conclusive est mise à mal dans *Giardino religioso*. On termine sur un suspens, un dialogue entre trompettes (en contrepoint) et contrebasse dont on ne sait s'il va conclure, et sur quelle phrase. Les séquences ne sont pas obligatoires, leur ordre n'est pas circonscrit et l'une d'elle pourrait se perdre dans l'énoncé final. La stase polyphonique, mise en boucles, continue à résonner dans un temps infiniment ralenti et un climat de grande sérénité - puis se tait pour laisser place au dialogue.

Cette fin n'est pas sans évoquer *The Unanswered Question* (1908) de Charles Ives, construite en trois strates : la polyphonie aux cordes, en toile de fond, sur laquelle vont se greffer un quatuor à vent (4 flûtes, ou 2 flûtes, 1 hautbois et 1 clarinette) en incises courtes, variées et de plus en plus agressives et dissonantes au fil de l'énonciation, et la trompette, isolée, qui répète indéfiniment la même phrase (6 occurrences) jusqu'au silence. *The Unanswered Question* qui a été associée, à sa création à *Central Park in the Dark*, sous le titre *Two Contemplations*, semble agir en filigrane. Bruno Maderna en reprendrait les caractéristiques et types d'écritures mais en les dépliant, en les réagençant, en créant des pointillés : les cordes et leur une sonorité unie, les éléments aléatoires comme surprises ou perturbations et ces trompettes enfin qui semblent ne rien achever.

Il y a affaiblissement de la clôture, des règles de clôture. Paul Ricoeur évoque, dans *Temps et récit* « les problèmes posés par l'art de terminer l'œuvre narrative »<sup>19</sup>. Et c'est dans le roman contemporain, souligne-t-il que l'on aperçoit le mieux « le déclin des paradigmes, donc fin de la fiction, et l'impossibilité de conclure... »<sup>20</sup>. Enfin il en vient ensuite aux constats de Walter Benjamin qui, dans son essai *Le Narrateur* (*Der Erzähler*, 1936), voyait dans le règne de l'information publicitaire le signe de ce retrait sans retour du récit<sup>21</sup>. « Cette crise (de la composition littéraire), rajoute-t-il, se joue sur les deux plans de la clôture de l'œuvre et de l'usure du paradigme de concordance »<sup>22</sup>.

L'aléatoire madernien pose non seulement la question de la clôture de l'œuvre mais aussi celle de l'existence des événements sonores qui la composent ; il en souligne, non pas tant l'imprévisibilité que la validité de leur présence. Il introduit dans son écriture un coefficient de doute, d'incertitude : l'événement va-t-il se produire ?

Et cependant Paul Ricoeur de conclure à l'issue du chapitre « Les métamorphose de l'intrigue » :

Et pourtant...Et pourtant. Peut-être faut-il, *malgré tout*, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attestent que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie *raconter*.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 2, Editions du Seuil, 1984, p. 41

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 58.

*Raconter* : les intentions discursives n'ont en rien disparu dans *Giardino religioso*, il y a déplacement-mutation des signes, de leur intrication dans le déroulement de la pièce, une ouverture à une dimension temporelle dégagée de la métrique et du temps chronologique. Une forme s'en dégage cependant, et invente ses propres mesures temporelles. Enfin, il faut souligner l'importance des didascalies qui envahissent si souvent l'espace de la page, elles sont des signes comme les autres qui s'ajoutent aux différentes écritures. A elles seules, elles narrent (Bruno Maderna est très bavard) ; elles nous disent comment regarder ces pages, qui sont belles, dans la disposition des éléments et dans la graphie. Les didascalies en italien abondent dans les pages où se déploient les figures aléatoires. Elles font récit (Maderna nous avait déjà familiarisé dans *Venetian Journal* à des textes polyglottes) et nous guident dans l'appréhension de la partition et de ses possibilités d'interprétation, mais avant tout elles nous parlent du désir (esthétique) du compositeur.