

# ***Musiques vocales en Italie depuis 1945***

*Sous la direction de Pierre Michel  
et Gianmario Borio*



millénaire III

Due poesie a due voci  
Stefano Gervasoni et Gabriele Becheri

Entretien avec Pierre Michel

*Introduction de Gabriele Becheri*

*Le dialogue qui suit n'est que mental, un dialogue à distance. Il est né de l'intervention de Stefano Gervasoni qui a eu lieu à Strasbourg, à laquelle j'ajoute quelques observations sur sa musique et sur les pièces qu'il cite.*

Table ronde du 30 novembre 2002 avec Pierre Michel. Cette intervention faisait suite à celle de Marco Stroppa qui peut être vue et écoutée sur le site internet [www.canal-u.education.fr](http://www.canal-u.education.fr).

*Pierre Michel* – Le point commun entre Stefano Gervasoni et Marco Stroppa est d'avoir étudié avec Azio Corghi à Milan (de même qu'Ivan Fedele d'ailleurs). Stefano a souvent travaillé en France, notamment dans le cadre de la Fondation « Voix nouvelles » de Royaumont. Il a un parcours déjà assez important dans le domaine vocal, particulièrement dans le domaine de la voix soliste avec divers ensembles instrumentaux. Les poésies françaises l'ont intéressé pour un cycle assez long dont il va vous parler à l'instant.<sup>1</sup>

*Stefano Gervasoni* – Au contraire de Marco, dans mon parcours de compositeur, je n'ai pas encore écrit de pièces pour ensemble vocal, mais j'ai abordé l'écriture soliste : voix solo et ensemble d'effectif variable. Je vais commencer par l'écriture vocale. La pièce dont Ute Schomerus a parlé hier était ma première pièce, mon « opus 0 », composée en 1985 ; elle était écrite pour voix, trois percussions, alto et clarinette, sur un texte allemand. Je

---

<sup>1</sup> Voir les références discographiques en fin d'article.

souligne cela, parce que j'ai toujours eu du mal à mettre en musique des textes dans ma langue maternelle (l'italien) ; et si je regarde mon catalogue des pièces vocales, je découvre qu'après Hölderlin il y a eu deux pièces basées sur des textes italiens : Franco Fortini (*Un recitativo*) et un petit cycle intitulé *Quattro voci* avec quatre poèmes de quatre poètes italiens contemporains (Sereni, Sanguineti, Caproni, Luzi). Ces œuvres-là datent de 1988-89, mais depuis j'ai abandonné ma langue, et j'ai toujours utilisé des textes écrits dans d'autres langues : anglais, français, allemand.

D'ailleurs, les *Poesie francesi* représentent un cas particulier de ce point de vue. En 1995 j'habitais à Paris (j'y suis resté quelques années) ; étranger en France, je voulais rendre hommage à ce pays. J'ai choisi d'utiliser des textes de langue française, mais écrits par des poètes non-français, et c'est alors que j'ai découvert des poèmes de l'Italien Ungaretti. Il avait écrit dans les années 1925-28 des textes français qui ensuite ont été remaniés en Italien et se sont intégrés au recueil *Sentimento del tempo*. Ces deux petits textes en français sont devenus les deux poèmes que j'ai utilisés dans les *Due Poesie francesi d'Ungaretti*. À propos de la composition poétique qui utilise une langue « étrangère », la langue non-maternelle, on ne peut pas parler de traduction, car le poète qui écrit en français et qui n'est pas français ne véhicule pas simplement des pensées ou des images dans sa propre langue, mais il joue avec les sens et les sons de plusieurs langues et toutes les relations possibles entre elles. Le sens prend naissance dans l'« entre-langue » (voir l'ouvrage *Ungaretti entre les langues*, édité par Jean-Charles Végliante, Italiques, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1987) ; il s'agissait donc d'une situation quelque peu limite entre le son et le sens. C'est peut-être la même condition que celle du compositeur essayant de mettre en musique des textes, d'utiliser donc des paroles et de les placer dans un domaine qui a des lois bien différentes, bien qu'il soit clair que la parole utilise les sons et peut-être – c'est mon opinion – que la musique utilise, à sa manière, le sens. Voilà pourquoi j'ai décidé de continuer la série : j'ai mis en musique le texte français de Beckett dans les *Mirlitonnades*, et celui de Rilke extrait du recueil *Quatrains valaisans*, écrit pendant son séjour en Suisse. De chacun

j'ai emprunté des couples de poèmes. Et je voudrais encore poursuivre ce chemin, parce que ce travail avec des textes dans une langue presque « bilingue » m'intéresse beaucoup : je travaille actuellement sur un poète roumain qui a écrit en français : Ghérasim Luca.

*Gabriele Becheri* – Aux poètes cités par Gervasoni, nous pouvons ajouter un autre nom, celui de Toti Scialoja, avec lequel le compositeur a beaucoup d'affinités, même si cela se retrouve dans des œuvres relativement peu connues : *Paesaggi senza peso* (1990), un essai de *teatro-danza*<sup>2</sup>, une œuvre de jeunesse, exclue du catalogue officiel ; *Dialogo del fischio nell'orecchio e di un rospo* (1989-90) ; *Concertino per voce e fischietti* (1989-93), inspiré du précédent *Dialogo* ; *L'ingenuo* (1992-94), une œuvre qui est encore *in progress*. Gervasoni, à l'époque de *Paesaggi senza peso*, lisait et interprétait la poésie de Scialoja comme un pur divertissement et jeu linguistique. Mais pendant la phase de composition, précisément, Gervasoni lut un article, *Come nascono le mie poesie* (1988), dans lequel Scialoja révélait un aspect jusqu'alors inconnu du compositeur : derrière le masque d'ironie et de jeu se cachait une continuelle recherche sur la langue et sur ses possibilités. Dans les *non-sense*, explique le poète, les mots sont sélectionnés en vertu des rapports sonores réciproques, en générant, toutefois, avec des rapprochements inédits et fortuits, de nouvelles valeurs et de nouveaux débouchés sémantiques. L'article de Scialoja a aussi donné à Gervasoni l'occasion de penser autrement, et sous un point de vue théorique, son propre travail de composition, lui-même paysage sans poids, dominé par une instabilité que le compositeur a élevée à une véritable catégorie esthétique. Par certains côtés on retrouve les mêmes raisons à la base du choix du texte de Fortini pour *Un recitativo* (1988). « *Oscillare [...] senza mai variare* » (vers 10-11 de *Come mai le foglie...* du recueil *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983*) : par ces vers de Fortini, le compositeur décrit sa propre musique,

<sup>2</sup> Ce terme n'a pas d'équivalent en Français, il désigne des spectacles qui mêlent théâtre et danse.

caractérisée par de subtiles mutations, selon un principe de variation continue, mais imperceptible.

*Stefano Gervasoni* – Avant de vous faire écouter les *Poesie francesi d'Ungaretti* (écrites pour voix et cinq instruments, avec le même effectif que le *Pierrot Lunaire*), j'aimerais dire que je n'ai jamais voulu utiliser la voix en tant que synonyme d'un instrument de musique. Je l'ai toujours considérée comme le moyen de dire un texte (transférer du sens et du son liés entre eux) : non pas un texte quelconque, ni des extraits, des fragments, ni un texte né d'un montage de fragments différents, mais des poèmes en tant qu'organismes déjà constitués, avec leurs propres lois qu'il faut respecter et peut-être tout simplement sonoriser, *orchestrer*, souligner d'une certaine manière avec des moyens musicaux. J'ai une idée de la poésie, qui n'est sans doute pas seulement la mienne : je pense qu'un poème est tout d'abord une série d'associations, de liens qui s'établissent par le biais du son entre des mots, et le fait de pouvoir – par des rimes, des assonances, tous les procédés de la poésie ancienne et contemporaine – établir un réseau de rapports entre des mots, permet de faire ressortir un sens, une signification qui dépasse bien sûr le sens de la langue commune, quotidienne... qui dépasse les limites d'une communication quelconque, objective ou fonctionnelle. C'est pourquoi je pense que le compositeur, en observant et en respectant le réseau d'associations créé par le poète avec les sons des mots, peut tout simplement baser son travail de mise en musique sur une structure déjà constituée. Et en faisant cela, tout en respectant sa propre autonomie créatrice, il peut aider le poète à faire ressortir cette signification ultérieure et multiple qui appartient à la poésie.

Pour en venir à mon œuvre d'après Ungaretti, il s'agit de deux petits poèmes de deux strophes :

1 -

« J'ai attendu votre lever,  
et vous baignez enfin de rouge et de bleu  
ma main qui se tend.

*Ciel, couleurs d'amour,  
Votre enfant ce matin  
Tient à la main la plus belle rose rêvée. »*  
Extraits de *Trois notes*.

2 -

« Ame, pauvre âme, chair encore vorace  
Sous le tourment oblique...

*Homme, morne univers,  
Tu crois élargir ton domaine  
Et sans cesse tes mains ne produisent  
Que bornes. »*

(Extraits de « Hymne à la pitié »)

La musique correspondant aux trois premiers vers du premier poème est confiée à la voix, qui parle quasiment, et à un violon, ceci jusqu'au mot « tend » où le violoncelle fait son entrée et joue en pizzicato (la relation avec le mot « tend » est évidente : il faut tendre la corde pour la pincer) ; c'est le départ de la section suivante où la situation musicale est un peu plus traditionnelle : la voix chante, et les instruments l'accompagnent eux aussi d'une façon un peu plus traditionnelle. Le mot « main » apparaît dans la première strophe et dans la deuxième, et j'ai aussi tenu compte de la relation du verbe « tendre » de la première strophe avec « tenir » (la main) à l'avant-dernier vers. Tout cela a représenté pour moi une structure déjà prête à l'usage musical, il fallait simplement y ajouter des sons, pour ajouter du sens (enrichir la signification en rendant le sens ambigu). J'ajouterais une autre chose que l'on ne peut pas vraiment comprendre à l'écoute : c'est la dimension théâtrale réduite que l'on trouve dans ces deux poèmes, et que j'ai voulu mettre en valeur. Les trois premiers vers sont l'image du lever du soleil à l'aube, et donc il y a une situation d'attente : la voix chante d'une façon non-chantée, parlée, chuchotée, parce

qu'elle attend que quelque chose arrive : le soleil, la chaleur, avant de chanter de manière « chaleureuse » (c'est-à-dire quasi traditionnelle). Il y a une disproportion entre la durée de la section et le temps nécessaire pour dire les trois vers. Quand, au mot « tend », la violoncelle débute la section suivante, la voix s'arrête et reste à l'écoute, parce qu'elle observe le lever du soleil, et donc le ciel qui devient rouge et bleu. Après un instant elle peut recommencer à chanter, et chanter d'une manière traditionnelle, parce que le soleil est finalement arrivé, et elle peut donc parler du ciel, de l'amour, jusqu'au dernier vers où, sur les deux mots « rose rêvée », la voix doit encore une fois changer d'attitude, car il s'agit maintenant de *signifier* par des moyens musicaux le rêve, et un rêve particulier : la rose est l'image concrète – un objet : la rose – du rouge indéfini qu'on entendait (qu'on attendait) d'abord avec le désir, et qu'on voyait ensuite avec les yeux. Il y a donc ce côté un peu rationnel qui est plutôt lié aux émotions qu'à une formalisation musicale précise, et dont j'ai voulu tenir compte aussi. La voix, ainsi, après avoir chanté « rose rêvée », s'arrête encore une fois, écoute les instruments jouer, et chante différemment le « o » de « rose » et le « ê » de « rêvée », et les chante à l'envers. C'est-à-dire qu'elle fait parvenir le « o » jusqu'à l'articulation du « r » (sans vraiment le faire entendre) et le « ê » qui se transforme en « r » ; c'est une façon musicale peut-être assez simple de suggérer un rêve, l'image de quelque chose qui revient de manière moins concrète, moins visible, tout simplement avec la mémoire.

*Gabriele Becheri* – Les *Due poesie francesi di Ungaretti* constituent un parfait exemple de ce que le compositeur appelle « les paradoxes de la simplicité », liés, en premier lieu, à une écoute non réductive mais attentive au détail, même le plus petit, et, en deuxième lieu, à la qualité et à la quantité des règles du jeu, c'est-à-dire au réseau de relations établies entre les matériaux de la composition. Le paradoxe est donc celui d'une complexité qui naît de matériaux de départ simples et élémentaires. De cela découle l'importance attribuée par le compositeur à l'élaboration timbrique comme moyen pour éviscérer les possibilités expressives d'un geste ou d'un objet sonore. Composer devient, de cette façon, une

observation microscopique et anamorphique des événements sonores, une soustraction continue de points de repère, une instabilité.

Prenons *Rose*. Les instruments, dans celle-ci comme dans d'autres de ses compositions, semblent procéder selon des parcours linéaires et autonomes. Considérons par exemple la ligne du violoncelle, qui répète huit fois le même fragment mélodique (*si bemol-la bemol-si-sol-fa-ré dièse*), un motif de cloches inséré en relation avec le sens religieux que le compositeur perçoit dans les poésies d'Ungaretti. Mais la ligne mélodique du violoncelle est soumise à des métamorphoses continues, avec ajout de notes étrangères, d'harmoniques et d'effets de timbre, sans oublier, par ailleurs, les variantes rythmiques, fondamentales, avec l'élaboration du son, pour mettre à nu les possibilités du matériau. C'est précisément à travers le rythme qu'est modifiée par exemple la ligne mélodique du violon, dont les sons, si on les isole de leurs durées, se dirigent alternativement vers le haut et vers le bas, selon un profil en vagues, difficilement perceptible à cause de l'instabilité rythmique. De cette dialectique entre rigueur et liberté, interne à chaque instrument, naît un autre sens expressif, presque involontaire par moments. De cette façon, à la mesure 25 de *Rose*, les parcours de la clarinette, de la voix et du violoncelle convergent en une consonance sur le mot « belles » ; non prévue par le compositeur, elle est pourtant extraordinairement liée au texte, qui s'en va vers une fin douce et rêveuse.

*Stefano Gervasoni* – La deuxième pièce (*Âme*) révèle elle aussi une division en deux parties, et une image fondamentale qui génère une situation musicale précise. Il y a un rapport entre « âme » et « chair », et mon idée était que Ungaretti voulait souligner une certaine complaisance de l'homme qui est trop fait de « chair » pour pouvoir tendre vers quelque chose d'utopique, de spirituel (il est aussi évident qu'il y a une connotation religieuse dans ce poème). Chaque fois que l'homme essaie de construire quelque chose, de développer un processus de construction, finalement il arrive à s'enfermer, à s'imposer des limites, à se cloîtrer dans une situation qui n'a pas d'ouvertures vers les lendemains du spirituel,

de l'art, de l'imagination libre et créatrice. Incontestablement, c'est dans la deuxième section du poème qu'Ungaretti parle de cela : « ton domaine » et « tes mains », — à nouveau les mains qu'on avait dans le premier poème — ne font que contraindre l'homme dans son petit univers. J'ai essayé de reproduire en musique cette image d'une torture que l'homme s'inflige à son insu, en demandant aussi aux auditeurs de se laisser torturer (l'écoute doit elle aussi assumer la condition tragique que le texte évoque ; cela n'est pas lointain, je pense, de la notion de *tragedia dell'ascolto* — « tragédie de l'écoute » — de Luigi Nono). Il s'agit, pour toute la pièce, de la répétition continue d'un accord : d'abord, dans les deux premiers vers, une tierce mineure jouée par la clarinette en trémolo dans son registre grave — quelque chose comme une ombre : un son qui nous captive pour sa fascination et son mystère, mais qui, au fur et à mesure qu'on le répète, devient fastidieux. Et dans la deuxième partie, la clarinette et la flûte jouent une sixte mineure (la clarinette joue un *fa*, et la flûte basse joue un *ré* bémol et ensuite c'est l'inverse, mais en continuant ainsi) ; donc c'est une façon assez douce de se torturer, de torturer les gens qui écoutent et la voix qui chante.

Les trois derniers vers (à partir de « tu crois élargir ») sont dits de manière particulière. Dans les *Due Poesie francesi d'Ungaretti* j'ai essayé de maintenir le texte intelligible ; s'il y a des petites divisions du débit de la voix, ce ne sont que des syllabes, presque jamais des phonèmes. Mais, dans les trois derniers vers j'ai souhaité rendre en musique ce processus de construction qui ne mène qu'à une solution close, où l'humain se brise et l'homme se perd, en disant le texte de cette manière : d'abord une phrase, puis des syllabes, jusqu'aux phonèmes : « Tu crois élargir ton domaine et sans cesse tes mains ne produisent que bornes ». La voix dira : « tu crois élargir... », silence, « et sans cesse », silence, « tes mains », silence, « ne », silence, « pro- », silence (à partir d'ici ce sont les syllabes), « -duisent », silence, « que », silence, et sur le dernier mot, « bornes », ce sont les phonèmes « b », « o(r) », « n(es) », et c'est ainsi que finit la pièce.

*Gabriele Becheri* — A l'utilisation du timbre et de l'élaboration comme moyens d'approfondissement du matériau adopté, déjà remarquée pour *Rose*, s'ajoute dans *Âme* une extrême économie des gestes sonores mêmes, continuellement répétés, et aussi variés, comme pour mimer, selon les affirmations du compositeur, une véritable litanie et une torture pour l'auditeur. La première partie de la pièce (mesures 1-30), par exemple, est caractérisée par un mouvement stable de la soprano, de la flûte basse et de la clarinette en *sib*. La soprano a treize petits *glissandi* ascendants et descendants entre deux sons (*la* et *si* abaissé d'un quart de ton), espacés par des silences de plus en plus croissants, avec une lente mais progressive raréfaction des interventions vocales. La flûte a par contre des phrases en *crescendo* et en *diminuendo* de deux mesures, fondées sur deux sons (*sol dièse*, *la dièse*) qui alternent, séparées par une mesure de silence. La clarinette, enfin, a deux trilles par mesure (*sol-si bémol*, *la bémol - si*), sur le temps où à peine décalés.

Tous les instruments évoluent donc à l'intérieur d'une tierce majeure (*sol-si*), avec de nombreuses possibilités de rencontres verticales entre les hauteurs exécutées par les instrumentistes. La régularité des instruments, et en même temps l'indépendance qu'ils semblent avoir, garantissent d'autre part une variété dans les rencontres, car la simplicité ne détermine pas nécessairement une écoute et une écriture simples, le tout dépendant de l'utilisation que le compositeur fait du matériau choisi.

La deuxième partie de la pièce (mesures 31-60) est caractérisée par un mouvement stable de la flûte et de la clarinette, qui reproduisent la même séquence rythmique que celle du deuxième instrument rencontré dans la première partie. La litanie, à ce moment précis, est extrême dans sa fixité obsessionnelle, ses répétitions, mais c'est justement ici que naît un sens pour l'auditeur, effondré dans la torture de l'écoute, qui l'induit à être dubitatif quant au progrès humain, déjà amplement oblique dans les mots mêmes d'Ungaretti.

*Stefano Gervasoni* – J’aurais encore aimé parler d’une pièce intitulée *Godspell* (2002, pour mezzo-soprano et neuf instruments), basée sur la rencontre de différents matériaux musicaux qui secondent les textes du poète américain Philip Levine dans un rapport ironique, mais ce ne sera pas possible aujourd’hui. J’aimerais simplement conclure en disant qu’en ce qui me concerne, mais aussi chez la plupart des compositeurs qui utilisent la voix aujourd’hui, les techniques vocales non-traditionnelles sont utilisées maintenant d’une manière expressive. Le cas est évident lorsqu’on s’appuie sur des poèmes qui donnent déjà des pistes pour pouvoir exprimer, dire, évoquer, solliciter la pensée. En abordant l’écriture pour voix en rapport avec la poésie, il n’est pas possible de considérer les différentes ressources vocales en tant que techniques dépourvues de tout problème de signification, tel un vaste répertoire de gestes vocaux tout court, tout simplement des sons qui nous plaisent et peuvent être hautement évocateurs par leur résultat sonore mystérieux et fascinant. Il s’agit à chaque fois de les utiliser en fonction d’une situation expressive bien définie, que le compositeur peut bien sûr rendre (amplifier, enrichir de sens, lire de manière critique) en respectant le plus possible ce que le poète lui-même a déjà proposé, mis dans l’écriture de ses poèmes. Finalement, un poème pourrait n’être que lu, dit ou même, encore mieux : lu en le laissant résonner dans l’espace de son propre esprit et de sa mémoire. Et si les compositeurs interviennent, ils doivent le faire, à mon avis, de la façon la plus respectueuse possible. C’est, en tout cas, ma façon d’aborder la poésie en musique.

*Gabriele Becheri* – De *Godspell* et de la « désaccoutumance »<sup>3</sup>. – Par rapport aux *Due poesie francesi di Ungaretti, Godspell* (sur des

textes de Philip Levine) naît de ce que le compositeur a appelé, selon une véritable compulsion à ne pas se répéter, désaccoutumance, c’est-à-dire une conquête et une re-découverte de procédés compositionnels peu usités jusque-là par Gervasoni : l’« au-delà » de la note (l’élaboration du timbre) laisse la place à l’« en deçà » (l’élaboration des hauteurs).

*Godspell* se nourrit de l’équilibre entre ces deux forces différentes qui alternent pendant la composition. C’est le cas, par exemple, de *Gospel*, troisième pièce du cycle (voir le texte poétique ci-dessous), dans laquelle, à côté d’un intense travail sur les timbres aux mesures 8-13, se place une écriture dynamique, avec des fragments mélodiques descendants aux mesures 14-42. Pour *Home for the holiday* et *Growing season*, deuxième et quatrième pièces, Gervasoni est par contre parti d’un matériau préexistant : un *gospel*, intitulé *Sweet by and by*, soumis à un double processus de « voilement », dans le premier cas, et de « dévoilement » dans le deuxième. Le compositeur renonce presque toujours à une identification immédiate de la pièce originale par l’auditeur, selon un procédé anamorphique qui l’amène à isoler le *gospel* dans de petites sections, espacées par de longs silences, et superposées à d’autres événements étrangers musicalement.

#### GOSPEL

About life I can say nothing. Instead,  
half blind, I wander the woods while  
a west wind picks up in the trees  
clustered above. The pines make  
a music like no other, rising and  
falling like a distant surf at night  
that calms the darkness before  
first light. How weightless  
words are when nothing will do.

Philip Levine

(Poème inédit, reproduit avec l’aimable autorisation de l’auteur)

<sup>3</sup> « Disabitudine » en Italien.

Toutes les interventions des cordes (deux violons, alto, violoncelle et contrebasse) de *Home for the holiday*, par exemple, peuvent être reliées précisément au gospel *Sweet by and by*, auquel s'ajoutent toutefois des interventions des autres instruments et de la voix, qui reprend la mélodie du gospel, mais décalée par rapport aux cordes, donc à nouveau avec un effet dirigé vers la déformation et la soustraction de toute reconnaissance et de sens conventionnel de la pièce.

*Godspell*, grâce à la présence de matériaux hétérogènes maintenus ensemble par l'apparat compositionnel, est un bel exemple de l'intérêt du compositeur pour la multiplicité de l'événement sonore. La rigueur de composition et la discordance entre les divers matériaux trouvent dans cette pièce une synthèse parfaite, au nom d'exigences expressives, toujours fortes et essentielles dans la musique de Gervasoni.

Dans ce cas, l'effet est de type ironique-tragique, c'est-à-dire celui qui se dégage aussi des textes de Levine, riches d'images de vie quotidienne et désespérée, résolues dans une parodie du faux progrès humain. Le *gospel*, donc, est une référence à l'un des textes et, en même temps, un sous-texte d'une religiosité et d'une charge expressive qui s'adapte bien au ton des cinq petites poésies.

*Traduit de l'Italien pour les interventions de Gabriele Becheri par Grazia Giacco. Avec le concours de Stefano Gervasoni.*

*NB: Les « Poesie Francesi » sont enregistrées sur le CD MFA 216016 (1997) par Luisa Castellani et l'Ensemble Contrechamps (dir. E. Pomarico), « Godspell » est enregistré dans « Wittener Tage für neue Kammermusik 2002 », Dokumentation Live, WDR 3.*