

L'écriture vocale dans *Aria* de Bruno Maderna

Giordano FERRARI
Laboratoire Musidanse
Université Paris 8

L'*Hyperion* de Bruno Maderna est un *work-in-progress* inspiré par le roman épistolaire éponyme de Friedrich Hölderlin —écrit pendant la dernière décennie du XVIII^e siècle— et qui, dans ses différentes versions (1964-1970), a pris plusieurs formes : du spectacle scénique à la suite orchestrale, du concert pour instrument solo à une version radiophonique. *Hyperion* a été créé à la Biennale de Venise en 1964 où il a été présenté comme *Lirica in forma di spettacolo* (Poème en forme de spectacle), avec une pantomime et une flûte soliste sur scène —ou, mieux— un flûtiste, Severino Gazzelloni. Le flûtiste —qui interprétait le rôle du protagoniste (le poète)— était rejoint sur scène seulement une fois par une voix chantée : le soprano, à l'occasion de la pièce *Aria*. L'esprit est celui d'une série de situations indépendantes les unes des autres sur le sujet d'un poète (le flûtiste) qui lutte pour pouvoir affirmer son chant, sa poésie, dans une société qui lui est hostile. On se trouve en dehors d'une situation de théâtre musical « dramatique », comme celle de l'opéra, avec l'avantage d'une lecture avant tout musicale des contenus que le roman de Hölderlin soulève. Il n'y a pas de partition unique, mais une série de partitions indépendantes, comme les lettres du roman de Hölderlin. Il n'y a pas non plus une version définitive de l'œuvre, et non seulement à cause du fait d'avoir été un chantier ouvert pendant une décennie, mais par la volonté de Maderna de créer une « œuvre ouverte » inspirée par la définition donnée par Umberto Eco¹ : une œuvre qui sollicite des réflexions, des interprétations diverses et n'impose pas une seule « vérité ». En effet, à chaque version, le directeur musical et le metteur en scène doivent établir une lecture du sujet d'après leur sensibilité, en utilisant une sélection des matériaux musicaux (les partitions) de Maderna.

Aria s'insère donc dans un contexte où l'idée d'une suspension du temps, cette « dilatation du temps » chargée de sens qui correspond à « l'air » dans l'opéra, régit l'intégralité de la dramaturgie. De plus cette « lettre » musicale est le seul moment censé montrer un dialogue, celui du poète (la flûte) et sa muse, le soprano. Mais encore, le texte de Hölderlin chanté par le soprano n'est pas celui de la voix de Diotima (la femme-muse du roman), mais celui d'*Hyperion* lui-même. Un dialogue intime, donc, à l'intérieur du personnage et non pas un

¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965. Première publication en italien en 1962 (éd. Bompiani, Milan).

dialogue au sens dramatique. Le titre *Aria* semble vouloir affirmer justement cet état d'esprit. Gianmario Borio et Veniero Rizzardi ont reconstruit le processus génétique de composition de l'œuvre en travaillant sur les esquisses à la Fondation Paul Sacher de Bâle. Ils ont ainsi montré que l'écriture d'*Aria* s'organise sur une prolifération d'un matériau sériel, qui génère une « matrice » harmonique². Cette matrice est ensuite « lue » par Maderna pour donner vie à une écriture faite de situations musicales très différentes : du percussif au contrepoint et, pour la voix, du *Sprechgesang* aux constructions mélodiques d'une certaine ampleur. Dans mes analyses précédentes d'*Aria*, je m'étais concentré davantage sur la reconstruction du rapport entre la dramaturgie et l'écriture musicale³. De ce point de vue, j'avais constaté que dans l'ensemble des partitions qui constituent *Hyperion*, il y a des éléments musicaux qui reviennent continuellement, des « motifs » et/ou des éléments porteurs d'une symbolique bien précise. *Aria* ne fait pas exception, surtout dans le rapport entre la flûte et le soprano. Tout d'abord, j'avais constaté que l'écriture pour flûte est linéaire, presque toujours avec une démarche par sons conjoints, pleine de sons tenus, sans passages de virtuosité et avec la présence continue d'une figure rythmique —caractérisée par des rythmes irréguliers— qui donne un caractère distinctif aux interventions de la flûte. Ensuite, j'avais remarqué que cette figure, construite sur l'articulation rythmique de triolets et/ou quintolets liés à un son tenu, est présente comme motif récurrent également dans la ligne de la voix. De plus, la flûte est toujours liée, dans ses entrées, à la voix (voir tableau 1).

² Gianmario Borio et Veniero Rizzardi, « L'unité musicale de *Hyperion* », dans *A Bruno Maderna*, dir. L. Feneyrou, G. Mathon et G. Ferrari, CNRS Paris I, Paris, Éditions du Basalte, vol. I, 2007, pp. 123-161.

³ Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Musical, 2000, pp. 146-154 ; *Id.*, « Le chant d'*Hyperion*, un modèle d'écriture instrumentale », dans *Le modèle vocal. La musique, la voix, la langue*, dir. B. Bossis, M.-N. Masson et J.-P. Olive, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 159-169 ; *Id.*, « *Hyperion*, les chemins du poète », dans *A Bruno Maderna, op. cit.*, vol. I, pp. 89-122.

Tableau 1. Transcription de quelques fragments pour soprano ou pour flûte de *Aria* (Milan, Suvini Zerboni, 1965)

La flûte joue en écho, en accompagnement de la voix et sa première apparition de vrai soliste est en duo avec elle : l'hypothèse d'un échange étroit entre les deux « personnages musicaux » se trouve véritablement configurée. Cela confirme aussi cette idée dramaturgique de dialogue intime du poète avec lui-même que l'on avait suggérée plus haut à cause du fait que le soprano s'exprime avec les mots mêmes d'Hyperion. Il faut aussi rappeler que, dans le roman, Diotima est une figure inspiratrice, guide et modèle du poète, jusqu'à arriver à une volonté du poète de s'identifier à elle : le rapport flûte/voix semble suivre la même route, avec la flûte qui imite, suit et se confond avec la voix. Par conséquent, d'un point de vue musical, le rapport flûte/voix porte à une identification naturelle avec le rapport Hyperion/Diotima, qui évoque l'harmonie et l'état de grâce du dialogue avec Diotima⁴. D'ailleurs, la figure musicale que les deux solistes s'échangent tout au long de cette partition est difficile à définir. Une « idée musicale » qui est surtout une figure rythmique, un geste bref, toujours varié, mais aussi

⁴ D'ailleurs, il existe une situation semblable dans le précédent opéra radiophonique *Don Perlimplín* (1961) de Maderna, lorsque la jeune femme Belisa chante « le blues de Perlimplín » en guise d'une sérénade à elle-même (voir Giordano Ferrari, « *Don Perlimplín* : le triomphe des imaginaires », dans *A Bruno Maderna, op. cit.*, vol. I, pp.171-172).

toujours identifiable, qui porte en creux une façon particulière de penser l'aspect mélodique. Ensuite, j'avais souligné que cette figure rythmique n'est pas une nouveauté dans les partitions de Maderna. En effet, si on regarde la partition d'une des premières compositions dodécaphoniques de Maderna, le *Canto mattutino* (qui fait partie des *Tre Liriche greche* de 1948) pour soprano et deux flûtes, on peut déjà constater l'utilisation de cette « figure » d'une façon thématique. On la trouve ensuite dans beaucoup d'autres œuvres, notamment dans *Composizione n°2* (1950), dans *Aulodia pour Lotbar* (1965), dans *Amanda* (1966), dans *Widmung* (1967), dans le *Concerto per violino* (1969), dans *Solo* (1971), dans *Quadrivium* (1971), dans *Pièce pour Ivry* (1971), dans *Dialodia* (1972), dans les « solos » pour hautbois à la mesure 160 bis de *Aura* (1972), dans le *Concerto per Oboe n°3* (1973). Enfin, c'est une figure musicale présente au début de l'œuvre de Maderna, surtout liée à la thématique de la Grèce antique, et aux œuvres postérieures à *Hyperion* où il y a une volonté de chant mélodique. J'avais donc formulé l'hypothèse d'une « idée musicale » liée à une volonté de chant qui rappelle les monodies irrégulières de la Grèce antique⁵. Pour confirmer cette hypothèse, il y avait aussi le choix de la flûte (et du hautbois en deuxième lieu), comme symbole de l'*aulos* grec, sans oublier que Hölderlin était flûtiste amateur. Mais les racines de cette idée musicale étaient encore plus profondes : nous avons dit que la première fois qu'on trouve cette figure, c'est dans les *Tre liriche Greche*. Il faut rappeler que cette partition est née sous l'influence des *Liriche greche* de Luigi Dallapiccola (composées au début des années 1940), œuvre fondamentale pour ce qui concerne l'introduction de la technique dodécaphonique en Italie⁶. Il est significatif que dans ce recueil on trouve une articulation rythmique comme —par exemple— dans les *Sex*

⁵ Cette hypothèse trouve une confirmation dans ces mots de l'étude « *L'Hyperion* di Maderna: quale poeta per quale canto » de Francesca Magnani : « [...] la constante reproduction de modules très caractérisés donne au mélôs madernien l'aspect d'une collection de *topoi*, emblèmes de l'expressivité, qui s'auto-prononcent. La nostalgie du chant exprime toujours elle-même, amenant le souffle à une dimension d'origine et à se manifester avec des actes de mémoire incessants, en un « déjà dit » qui n'a rien d'immédiat » (*alla costante riproduzione di moduli altamente tipizzati che danno al melos maderniano l'aspetto di una collezione di Topoi, di emblemi dell'espressività che si autopronunciano in quanto tali. La nostalgia del canto non fa che esprimere continuamente se stessa inducendo lo struggente anelito ad una dimensione originaria a manifestarsi in estenuanti atti di memoria, in un perenne "già detto" che nulla possiede d'immediato*). Dans *Studi su B. Maderna*, dir. M. Baroni et R. Dalmonte, Milan, Suvini Zerboni, 1989, pp. 177-194 (p. 190).

⁶ Cf. Gianmario Borio, « L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra », dans *Dallapiccola. Letture e prospettive*, textes réunis par M. De Santis, Lucca, Ricordi/LIM, 1997, pp. 357-387. Borio souligne justement que la dimension contrapuntique et le concept de variation sont les principales « liaisons » de Maderna et Nono avec le travail de Dallapiccola.

*Carmina Alcei*⁷, si similaires aux gestes qui caractérisent les monodies de Maderna. J'en ai donc conclu que l'œuvre de Dallapiccola a marqué la mémoire musicale de Maderna, en donnant ainsi une profondeur d'intertextualité musicale à ce dialogue entre la flûte et le soprano.

Dans le cadre de cet article je vais pousser plus loin l'analyse de certains aspects de cette « aria ». En effet, si d'un côté il y a la technique sérielle, le refus d'un théâtre dramatique et des codes narratifs de l'opéra, de l'autre côté il y a aussi une mise en scène musicale du texte. J'arriverai à dire que cette « mise en scène » musicale est le trait qui caractérise le plus la pièce et qui mérite d'être approfondi, car il concerne aussi directement l'écriture vocale.

Le poète et le soprano « mettent en scène » l'essence du discours qui traverse le *Fragment Thalia* (la première version d'*Hyperion* publiée en 1794 par Hölderlin, d'où sont tirés tous les extraits utilisés dans *Aria*) : l'idée du poète désarmé face à sa muse et qui bouge entre deux états psychologiques. Le premier est celui du désarroi total, sans espoir où le poète parle au passé ; le deuxième, au présent, où le poète s'interroge sur sa nature, et ses questionnements génèrent des élans, des gestes qui le poussent à extérioriser son chant lyrique. *Hyperion* s'exprime grâce à la flûte soliste et au soprano en même temps, l'un est le « chant », l'autre est la parole, parfois vidée de poésie, parfois « lyrique » : nous avons là les indices du fait que les changements de registre et de technique vocale peuvent assumer un sens tout particulier.

L'analyse

Le texte est une « composition » littéraire structurée par Maderna avec des fragments du *Thalia Fragment* de Hölderlin : dans notre analyse nous allons donc suivre la structure pensée par le compositeur.

Une première section est certainement identifiable jusqu'à la mesure 19 de la partition. Voici le texte :

I.

Le passé étendait devant moi son		<i>Wie eine lange entsetzliche Wüste lag die</i>
interminable et terrible désert et, poussé par		<i>Vergangenheit da vor mir, und mit höllischem</i>
une <u>tristesse infernale</u> , j'anéantissais tout ce		<i>Grimme vertilgt' ich jeden Rest von dem, was einst</i>

⁷ Les *Liriche greche* de Dallapiccola se composent de *Six carmina Alcei*, *Deux liriche d'Anacreonte* et *Cinq Frammenti di Saffo*. Il faut rappeler le rôle important de la flûte qui se retrouve souvent à devoir jouer en duo avec le soprano.

qui avait jadis récréé ou ranimé mon cœur.⁸ | *mein Herz gelabt hatte und erhoben.*

Ce texte est introduit par une mesure —sans indications d’articulation métrique— dans laquelle Maderna utilise un gong (en Mib), un marimba, trois harpes, des timbales, des altos, violoncelles et contrebasses (cordes avec sourdine), qui jouent avec des rythmes différents et superposés (triolet, quintolet et septolet à l’intérieur d’une mesure de 11/8) dans le *pianissimo* et en *decrecendo*. L’effet est celui d’une couleur non articulée, pas très identifiable. La voix entre à la deuxième mesure, après un point d’orgue. Le soprano démarre dans le registre grave et bouge par des secondes mineures en restant dans un ambitus très restreint jusqu’à la mesure 10 : entre le Re₃ et le Sol#₃ (quarte augmentée). L’articulation de la ligne vocale est monosyllabique et fragmentée, procédant par petits gestes et intervalles isolés ; elle est articulée par des rythmes dit « irrationnels » sur une métrique qui change à chaque mesure (6/8 ; 5/8 ; 7/16 ; 3/8 ; etc.). L’orchestre accompagne discrètement la voix avec la même écriture fragmentée. Il y a un soudain changement de registre aux mesures 10-12, où le soprano chante à l’octave supérieure, toujours dans un registre très restreint (du Re₄ au Mi₄) et, pour la première fois, articule un mot avec plusieurs notes : d’abord sur *höllischem* (mesures 10-11, voir exemple 1) et ensuite sur *Grimme* (mesures 11-12). Ces mots —que nous avons soulignés dans le texte— marquent le moteur du geste d’anéantissement désespéré du poète qui soutient l’image poétique créée dans ce passage : cela révèle l’intimité de sa pensée, surtout par le fait que cette section se poursuit en reprenant l’écriture fragmentée et monosyllabique (développée sur les deux registres), comme pour confirmer cette idée de « désert spirituel ». Il faut souligner que le temps narratif est au passé : ce fragment parle de ce rapport avec la femme-muse (qui s’appelle ici Mélite et non pas encore Diotima), raconté à l’ami Bellarmin.

⁸ Toutes les traductions du *Thalia Fragment* sont de Philippe Jaccottet, dans *Hölderlin, œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

The image shows a page of a musical score for Bruno Maderna's 'Aria'. The page is numbered '3' in the top right corner. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the Soprano part is written with the lyrics 'und mit höf-lichem Ge-'. Below the vocal line are staves for Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Trumpet (TR.), Percussion (PER.), Violin I (VLA I), Violin II (VLA II), Viola (VLA), Violoncello (VCL.), and Double Bass (DB.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., pp, mp, f), and articulations (e.g., 'PUNTE', 'LEGNO BR.'). The time signature is 4/4.

Exemple 1. Bruno Maderna, *Aria*, Milan, Edizioni Suvini Zerboni – SugarMusic S.p.A., S.6527Z., 1965, mesures 10-11, reproduit à titre gracieux.

Une deuxième section s'articule entre les mesures 24 et 37, avec ce texte :

II.

Puis je me relevai, d'un rire furieux me condamnant, moi et toutes les choses avec moi ; j'en épiai l'horrible écho avec délices, et le hurlement des chacals, qui de toutes

*Dann fuhr ich wieder auf mit wütendem
Hohngelächter über mich und alles, lauschte mit
Lust dem gräßlichen Wiederhall, und das Geben
der Schakale, das durch die Nacht her von allen*

parts me cernaient dans la nuit, fit à mon
âme abattue un réel bien.

*Seiten gegen mich drang, tat meiner zerrütteten
Seele wirklich wohl.*

Cette deuxième partie présente un geste de réaction du poète, même si celle-ci est sombre et inquiétante. Il parle à la première personne mais toujours au passé. Maderna utilise ici le *Sprechgesang*, avec un orchestre presque absent : la partie commence sur un silence pour n'être soutenue par les instruments qu'à de brefs moments. Le *Sprechgesang* présente des petits gestes d'envolée vers les aigus (vers Sol₄ et La₄), toujours associés à des images significatives du texte : « moi et toutes les choses avec moi » (mesures 27-28), « le hurlement des chacals » (mesures 31-32) et « fit à mon âme abattue un bien réel » (mesures 36-37). C'est seulement après ces dernières paroles que l'orchestre « entre » véritablement, en prenant le relai avec des accords « grinçants » dans les aigus (construits encore sur des secondes mineures), comme pour conclure la courbe d'un geste de souffrance.

Après une sorte d'interlude orchestrale (mesures 38-54), le soprano entre pour réciter, sans aucune indication ni de hauteur ni d'articulation rythmique, ce texte (mesures 55-60) :

III.

Un silence étouffé, terrible, suivit ces heures
anéanties, un vrai silence de mort. J'avais
fini de courir après le salut. Je ne regardais
plus rien. J'étais comme une bête sous la
main du boucher.

*Eine dumpfe fürchterliche Stille folgte diesen
zernichtenden Stunden, eine eigentliche Totenstille!
Ich suchte nun keine Rettung mehr. Ich achtete
nichts. Ich war, wie ein Tier unter der Hand des
Schlächters.*

Dans cette troisième section, l'image de la mort habite le récit du poète, et l'interlude orchestral qui la précède est probablement là pour la préparer. Dans ce passage, Maderna effectue une dissociation totale entre texte et musique. En effet, sur ces mots sans espoir, se place la première entrée de la flûte basse soliste, qui, effectuée aux mesures 55-57 la première évocation du « motif » (voir exemple 2). Le « motif », rappelons-le, dans le contexte de l'œuvre *Hyperion* est symboliquement lié à l'idée de souffle et de chant lyrique : le poète et son inspiration sont à ce moment-là complètement séparés, le poète ne peut pas chanter, sa poésie est hors de lui, comme une ombre sonore, évoquée par la flûte basse.

Handwritten musical score for 'Aria' by Bruno Maderna, measures 55-58. The score includes vocal lines for Soprano and Soprano, and instrumental parts for Flute Bass, Clarinet, Horn, Trumpet, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The lyrics are in German: "Eine dumpfe furchenlose Stille folgte diesen zernichtenden Stunden, eine eigentliche Totenstille! Ich suchte keine Rettung mehr." The score features various dynamics like pppp, pp, and mf, and performance instructions such as "sempre uguale", "arco", and "legno st."

Exemple 2. Bruno Maderna, Aria, Milan, Edizioni Suvini Zerboni – SugarMusic S.p.A., S.6527Z., 1965, mesures 55-58, reproduit à titre gracieux.

Dans la section suivante, qui se développe entre les mesures 61 et 97, le récit passe soudainement au présent et à des interrogations existentielles, qui sont associées à un envol lyrique où la voix se lance vers son registre très aigu en reprenant le « motif » qu'elle échange comme dans un dialogue avec la flûte basse soliste. Voici le texte :

IV.

J'en suis encore à pressentir, mais ne trouve point.

J'interroge les astres, ils se taisent ;
j'interroge le jour, la nuit, ils ne répondent point. De mon cœur, si je m'interroge, ne sortent que sentences mystiques, songes sans interprétation. [...]

Je ne sais ce que m'inspire le spectacle de l'inépuisable Nature.

Noch abnd' ich, ohne zu finden.

*Ich frage die Sterne, und sie verstummen, ich frage den Tag, und die Nacht; aber sie antworten nicht.
Aus mir selbst, wenn ich mich frage, tönen mystische Sprüche, Träume ohne Deutung.*

Ich weiß nicht, wie mir geschieht, wenn ich sie ansehe, diese unergründliche Natur.

Cette partie se présente aussi avec une dynamique interne bien précise. L'entrée du soprano (mesure 62) est annoncée par la flûte basse qui joue le motif (mesure 61) qui est repris presque immédiatement par la voix (mesures 64-66) avec la présentation du « motif » sur les mots *ohne zu finden* (ne trouve point). Il est important de signaler qu'à partir de ce point la voix est accompagnée par la flûte basse soliste (qui joue une sorte de « contrepoint » avec elle), la flûte, la flûte alto, trois harpes, un violon et un violoncelle en orchestre. C'est comme si une sorte de flûte « amplifiée » donnait vie à un soutien à la voix pour se réanimer. En tout cas, autour du soprano commence à se créer un son particulier, clair, caractérisé par les flûtes, les cordes, et ensuite par des instruments métallophones, comme le glockenspiel, le célesta, le xylophone et le vibraphone. Là-dessus, la voix grimpe vers les aigus, avec le « motif », et des mélismes de plus en plus prononcés sur des mots clefs comme *verstummen* (se taisent, mesures 71-72), *ich frage* (j'interroge, mesure 73-75) ou encore *Nacht* (nuit, mesures 77-79). Ensuite, à la mesure 80, sur les mots *sie antworten nicht* (ils ne répondent point), il y a un retour au registre grave, à l'écriture vocale et instrumentale du début : il s'agit d'un clair rappel du désarroi, évoqué au début. Mais le poète/voix s'anime à nouveau en interrogeant son cœur d'où sortent des *Träume ohne Deutung* (songes sans interprétation) : la parole *Träume* (songes) est articulée par une version « complète » du « motif » dans le registre aigu (mesures 86-87, exemple 3). Suit, à la mesure 89 bis, une cadence pour flûte basse solo qui se termine justement avec le « motif » : le soprano se superpose sur la flûte en disant *Ich weiß nicht, wie mir geschieht* (je ne sais ce qui m'inspire). Le « motif » s'affirme donc de plus en plus comme le souffle lyrique, les rêves, qui inspirent le poète.

Exemple 3. Bruno Maderna, *Aria*, Milan, Edizioni Suvini Zerboni – SugarMusic S.p.A., S.6527Z., 1965, mesures 86-87, reproduit à titre gracieux.

Une nouvelle section se profile à partir de la mesure 106 jusqu'à la mesure 140 : le texte parle à nouveau au passé où le poète exprime sa frustration face à la richesse de la « créature céleste » qui joue le rôle d'un miroir impitoyable face à son état existentiel :

V.

Et c'était à cette créature céleste que je m'en | *Und dieser himmlischen Kreatur zürnt ich? Und*

<p>prenais ? Et encore, pourquoi ? Parce qu'elle n'était pas aussi indigente que moi, parce qu'elle portait encore le ciel dans son cœur et ne s'était point perdue comme moi, parce qu'elle n'avait nul besoin des autres, de la richesse des autres, pour meubler son désert, parce qu'elle n'avait pas à redouter, comme moi, de périr ni de s'accrocher à un autre de tout le poids de cette angoisse mortelle...</p> <p>Tout cela me traversa l'âme comme une épée.</p>	<p><i>warum zürnt ich ihr? Weil sie nicht verarmt war, wie ich, weil sie den Himmel noch im Herzen trug, und nicht sich selbst verloren hatte, wie ich, nicht eines andern Wesens, nicht fremden Reichtums bedurfte, um die verödete Stelle auszufüllen, weil sie nicht unterzugeben fürchten konnte, wie ich, und sich mit dieser Todesangst an ein anderes zu hängen brauchte, wie ich...</i></p> <p><i>Das alles ging mir, wie ein Schwert, durch die Seele.</i></p>
--	---

La ligne vocale et l'orchestre reprennent la même écriture qu'au début, mais cette fois la voix —à nouveau strictement monosyllabique— occupe tout son registre, avec des gestes parfois forts et soutenus par une orchestration dense jusqu'au silence soudain de la mesure 140 bis, où le soprano, laissé seul, parle à nouveau en récitant la phrase *Das alles ging mir, wie ein Schwert, durch die Seele* (Tout cela me traversa l'âme comme une épée). Un effet théâtral qui met l'accent sur le ressenti douloureux du poète : une césure nette, une sorte de premier final, au point que dans la version dirigée par Peter Eötvös en 1991, la pièce a été divisée en *Aria I* et *Aria II* justement à cet endroit⁹.

La dernière section s'ouvre avec une introduction ou transition orchestrale (mesures 141-164) très statique, où l'écriture se fonde sur des imitations d'intervalles qui circulent parmi les instruments. À la mesure 157, la flûte basse effectue son entrée sur un Mib₂ (son à partir duquel se construit tout le matériau sériel de la pièce). Le soprano entre justement à la mesure 165, où elle chante, encore avec une articulation par monosyllabes, la première des quatre phrases qui terminent la pièce :

VI.

<p>[p. 133] Que m'effleure le souffle léger et mystérieux du soir, tout mon être fait silence et écoute. [...]</p>	<p><i>Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht, wenn der leise, geheimnisvolle Hauch des Abends mich anweht.</i></p>
--	---

⁹ Péter Eötvös, *Bruno Maderna – Hyperion* [CD Audio], Paris, Disques Montaigne, 1993.

Mon cœur se plaît dans cette pénombre.

Serait-elle donc notre élément ? Et pourquoi
n'y puis-je pas dormir ?

*Meinem Herzen ist wohl in dieser Dämmerung. Ist
sie unser Element, diese Dämmerung? Warum
kann ich nicht ruhen darinnen?*

Le texte parle à nouveau au présent. Le registre du soprano est celui du médium/grave et la voix est accompagnée par des imitations presque contrapuntiques par la flûte basse, une flûte alto et deux marimbas. Maderna réintroduit donc cet effet de « flûte amplifiée » qui avait déjà été utilisé aux mesures 64-69, et qui va caractériser ce final de la composition. A la création vénitienne de 1964, la musique s'arrêtait ici (mesure 173), en confiant à la récitation du soprano les trois dernières phrases¹⁰ : une solution qui devait certainement produire un effet de résonance avec la phrase parlée qui fermait la section précédente (mesure 140 bis). Un effet de suspension que Maderna, dans la partition publiée, obtient en faisant accompagner la voix par l'effet de la « flûte amplifiée », réduite, à partir de la mesure 178, aux seules trois flûtes altos (soliste plus deux flûtes en orchestre). Mais, avant cela, ce final s'ouvre avec une brève cadence du soprano qui chante à bouche fermée (mesures 174-177) : un procédé mélismatique qui part du Sib₄ (mesure 174) pour se terminer, dans le *pianissimo*, avec un Sib₅ au registre aigu (mesure 177). Une sorte de transition, comme pour souligner le caractère « à part » des dernières mesures. Ensuite, la phrase *Meinem Herzen ist wohl in dieser Dämmerung* (Mon cœur se plaît dans cette pénombre) s'achève avec le soprano qui chante le « motif » sur le mot *Dämmerung* (pénombre, crépuscule, mesures 178-182). Encore une cadence, cette fois de la flûte alto jouée par le soliste sur scène, où l'instrument est poussé dans le registre aigu : encore un Sib₆, « très expressif », comme le compositeur marque dans la partition (mesure 182 bis). Une sorte de réponse à la précédente cadence pour soprano, qui consolide ce rapport de dialogue entre les deux voix. Le soprano entre à nouveau à la mesure 183 en posant les deux questions conclusives du texte, accompagné par les trois flûtes altos qui procèdent par accords et petites imitations d'intervalles de secondes mineures. La voix revient au registre de départ, procède par monosyllabe, mais avec un phrasé en *legato*, pour chanter les deux dernières notes en solo (Re₃-Mib₃). Enfin, avec cet effet de suspension, Maderna garde cette idée d'un poète qui se situe entre désolation et espoir, parole et chant lyrique.

¹⁰ Cf. Massimo Mila, *Maderna musicista europeo*, Turin, Einaudi, 1976, p. 64.

L'aria fait son théâtre

La mise en scène du texte par l'écriture musicale est donc bien au cœur de cette pièce, et elle la caractérise au point de faire passer en arrière-plan les enjeux liés au choix de sa technique compositionnelle (qui se limite ici principalement à la fonction de garantir une unité harmonique). Du point de vue de l'écriture, chaque situation musicale est l'expression et le reflet d'une situation précise. Il y a le « motif » caractérisant le chant lyrique, qui passe de la flûte au soprano, et qui traverse toute l'œuvre. Mais il y a aussi la situation musicale du début, très proche d'une articulation chaotique et percussive, caractérisée par un chant fragmenté dans le registre grave (mesures 3-10). Une situation qui, d'ailleurs, revient d'une manière significative à deux reprises : au début de la section V (mesure 106), comme pour marquer le retour au passé et à « son climat » de tristesse après les élans de la section IV ; et à la partie finale (mesure 165), pour créer cette ambiguïté, ce final « ouvert », que l'on vient de décrire. Puis, si l'on entre davantage dans la particularité de l'écriture vocale, on pourra déjà remarquer qu'à chaque registre expressif de la voix — parlé, *Sprechgesang*, chant fragmenté, chant à bouche fermée et chant lyrique— correspond un registre expressif du texte. Par exemple, le désespoir et la douleur, racontés au passé, s'appuient sur une absence de chant lyrique (parlé, *Sprechgesang*, chant fragmenté), jusqu'à la dissociation entre mélос — confié à la flûte— et mots, dans la troisième section. Ou encore, l'utilisation du chant à bouche fermée aux mesures 174-177, afin de séparer les dernières questions posées par le texte du reste de la pièce. Et enfin, la phrase parlée, qui conclut la section V (mesure 140 bis), et qui résonne comme un véritable effet théâtral, afin de mettre en évidence la souffrance du poète. Ensuite, en entrant dans le détail du rapport texte/musique, on retrouve aussi cette dynamique « théâtrale » dans le choix de donner un éclairage particulier à des mots précis : par exemple, dans la section I, les paroles *böllischem Grimme* (tristesse infernale), ou encore la sélection des mots dans la section IV, la plus lyrique de la pièce, surtout sur *Träume* (songe), qui devient ainsi le véritable « mot-clef » de toute l'œuvre.

En conclusion, dans cette « aria », qui se place d'emblée hors contexte dramatique et opératique, Maderna construit un véritable « théâtre » : grâce à une écriture qui pense les instruments comme des voix porteuses de sens (la flûte, mais aussi tous les instruments qui dans l'orchestre font « écho » au dialogue avec le soprano) ; grâce à une voix chantée qui est vue comme un riche « répertoire » de gestes ; grâce à un rapport texte/musique qui se construit sur une musique qui organise une lecture théâtrale du texte. Le « théâtre » est alors à l'intérieur de la musique, indépendant des formes scéniques/visuelles qu'il peut prendre à chaque version.