

Sarah VENTIMIGLIA

« Sarà dolce tacere » : du texte poétique pavésien à sa mise en musique par Nono.

Éléments de prosodie poético-musicale
dans l'analyse de la relation entre parole et chant.

« A ma grande stupéfaction, je
constatai alors que je
n'avais jamais autant rendu justice
au poète que lorsque,
guidé par mon premier
contact avec la sonorité du
premier vers, j'avais deviné tout
ce qui devait
inévitavelmente suivre »

(Arnold Schoenberg, *Des rapports entre la musique et le texte*, [1912], 1977)

La rencontre de Nono avec l'oeuvre pavésienne : des affinités de trajectoire

Avant d'aborder certaines questions méthodologiques nécessaires pour affronter l'analyse du passage du texte poétique à la composition musicale, entraînant la problématique plus vaste du rapport entre littérature et musique, il est utile de se pencher brièvement sur les conditions historiques et les véritables enjeux de la rencontre entre la poésie de Cesare Pavese et le travail du compositeur vénitien Luigi Nono (1924-1990).

Si l'on considère les choix poétiques du compositeur, on notera que de 1957 à 1974 les vers pavésiens sont présents dans six compositions achevées de Nono (« 'La terra e la compagna'. Canti di Cesare Pavese per soprano e tenore soli, coro e strumenti », 1957, inédit ; « 'Sarà dolce tacere'. Canto per otto soli », 1960 ; « 'Canti di vita e d'amore : sul ponte di Hiroshima' per soprano e tenore soli e orchestra », 1962 ; « 'La fabbrica illuminata', per voce e nastro magnetico », 1964 ; « 'Musica manifesto n. 1: Un volto, del mare', per voce e nastro magnetico », 1968/69 ; « Al gran sole carico d'amore/Au grand soleil d'amour chargée', azione scenica in due tempi », 1974).

De plus, dans la bibliothèque du compositeur, maintenant hébergée dans l'Archive Luigi Nono à Venise, sont à présent conservés dix-sept livres de Pavese (en plus de quelques ouvrages critiques sur Pavese) qui, comme on le verra par la suite, jouent un rôle fondamental dans l'analyse génétique des compositions concernées.

Or cette rencontre a fait jusqu'ici l'objet de deux travaux de référence signés par Franziska Breuning et par Jürg Stenzl¹ et de plusieurs études italiennes tournées notamment

¹ Franziska BREUNING, *Luigi Nonos Vertonungen von Texten Cesare Paveses. Zur Umsetzung von Literatur und Sprache in der politisch Intendierten Kompositionen*, thèse de doctorat, Lit Verlag, Münster, 1999 ; Jürg STENZL,

vers le côté musicologique². Ces études nous poussent – tout en nous légitimant – à montrer les enjeux d'une affinité que j'appelle structurale entre les trajectoires des deux artistes menant la recherche de légitimation de leurs propres positions innovatives à l'intérieur des champs spécifiques (littéraire et musical) et, successivement, socio-politique³. Il s'agit de positions artistiquement et politiquement isolées auxquelles correspondent autant de prises de positions novatrices et marginales : chez Pavese c'est le vers long narratif en plein Hermétisme, aussi bien que la porosité systématique entre prose et poésie ; chez Nono, la mise en question du sérialisme de l'école de Darmstadt⁴ et l'adoption de nouveaux moyens techniques mis à sa disposition par le Studio de phonologie de la Rai (Milan).

Or, comme c'est le cas pour toute trajectoire innovatrice, chez Nono cohabitent deux tensions opposées : d'un côté, la nécessité de communiquer auprès d'un public encore sociologiquement éloigné des institutions musicales, d'où le choix de thématiques politiques et civiques, comme le travail ou l'usine⁵ – élément typique des parcours les plus avant-gardistes cherchant la compréhension et l'appropriation de son oeuvre par un public « non bourgeois ». De l'autre côté, l'enjeu de renouvellement du langage musical, à partir de l'héritage de Schoenberg (le père de sa femme Nuria) s'opposant, éthiquement, au primat de la théorie, à la destitution structuraliste du sujet et à la réification du sérialisme afin d'affirmer, au contraire, « l'hégémonie de la *praxis*, l'affinité de la musique avec le langage et les formes en devenir de l'expression et de la communication, dans la perspective de l'historicisme gramsciste »⁶.

C'est auprès d'une communauté de compositeurs souvent sceptiques par rapport à ses nouvelles propositions que Nono conduit, en fait, sa véritable lutte de légitimation,

« Luigi Nono und Cesare Pavese », dans J. Stenzl (sous la direction de), *Luigi Nono. Texte Studien zu seiner Musik*, Freiburg i.B., 1975, pp. 409-433.

² Je fais référence aux études de :

- Angela Ida DE BENEDICTIS, « Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni dei primi anni Sessanta », in Gianmario Borio et Giovanni Morello et Veniero Rizzardi (a cura di), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, I, 1998, Leo S. Olschki ed ;
- Angela Ida DE BENEDICTIS, *Luigi Nono e Cesare Pavese : Miroir Croisé*, versione italiana della relazione presentata al Convegno Internazionale « Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte-musique, techniques de composition » (Université 'Marc Bloch' de Strasbourg, 29-30 novembre 2002) ;
- Marinella RAMAZZOTTI (monografia), *Luigi Nono*, Palermo, L'Epos, 2007 (chapitre « La poesia dei suoni ») ;
- Giovanna ROMANELLI, « Trasversalità dei linguaggi: Luigi Nono e Cesare Pavese ovvero delle affinità elettive » in *Omaggio a Cesare Pavese*, Roma, Aracne, 2008, pp. 121-137.

³ Le militantisme tourmenté (Nono), voire non assumé (Pavese) dans le PC est un indicateur des positions excentriques de deux artistes dans le champ politique.

⁴ « Son sérialisme, conçu avec Maderna comme forma mentis – un sérialisme que Dallapiccola qualifiait d'« état d'âme » –, le situa d'emblée en marge de Darmstadt, car récusant toute reconduction du discours à une détermination mathématique, et sommairement arithmétique » (Laurent FENEYROU, *Luigi Nono*, dans « Brahms : base de documentation sur la musique contemporaine de l'Ircam », <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2417/#parcours>).

⁵ Par exemple, dans *La fabbrica illuminata*, pour voix et bande magnétique, des sons métalliques, empruntés au quotidien du monde ouvrier, tout comme la spectaculaire image acoustique des laminoirs et des hauts fourneaux enregistrés dans l'usine Italsider à Gênes, constituent un matériau déterminé par le contexte social, à l'instar des textes, relatifs aux conditions de travail.

⁶ Laurent FENEYROU, *Luigi Nono, op.cit.*

témoignée d'ailleurs par l'abondance de ses analyses et écrits théoriques expliquant, voire défendant ses idées compositionnelles isolées et manifestement irrecevables.

De même, le choix poétique de ses textes est guidé par la tension dont on vient de parler. Il faut d'abord que le poète lui fournissant les paroles soit proche de ses prises de positions éthico-politiques – ce n'est pas par hasard si Nono « découvre » Pavese grâce à la fréquentation du milieu intellectuel de la gauche turinoise, et en particulier au critique musical Mila qui consacre cette affinité dans la préface à l'édition de 1961 de *Lavorare stanca*. Ensuite, il faut que le poète partage son besoin d'un nouvel équilibre entre les idées novatrices produites en dehors du contexte national – pour Nono l'exemple de l'Allemagne, pour Pavese de l'Amérique, voire du mythe américain – tout en visant à la récupération d'une tradition locale. Sous l'influence de Dallapiccola et Malipiero, Nono renoue en fait avec la tradition musicale des théoriciens et des madrigalistes de la Renaissance vénitienne, tandis que Pavese, de son côté, se sert délibérément de l'italien régional piémontais notamment lorsqu'il traduit le jargon américain.

C'est justement dans les choix poétiques et musicaux des deux auteurs que se manifeste le véritable message po-éthique : Nono retrouve dans les poèmes pavésiens une réponse littéraire à son questionnement sur le rapport entre son (syllabes) et sens dans une oeuvre musicale qui sache rendre compte, au niveau technique et des contenus, de la complexité de l'époque contemporaine. En lisant, Nono pense déjà selon des paramètres musicaux, autrement dit « le son et le sens des textes choisis fonctionnent presque comme des catalyseurs sollicitant et amplifiant des problématiques musicales préalables »⁷.

On va donc essayer de voir en quoi et comment le passage du poème pavésien « Anche tu sei collina »⁸ à la composition vocale « Sarà dolce tacere (Canto per 8 soli) »⁹ témoigne d'une logique convergente entre paroles et chant qui, « ensemble, engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre »¹⁰.

Pour une approche comparatiste de deux champs : quelques éléments théoriques de prosodie poético-musicale dans l'analyse du passage des syllabes et des voyelles du poème à la musique

Dans l'analyse du rapport entre le texte poétique pavésien et sa mise en musique par Nono on est confronté à des problèmes plus généraux, d'ordre méthodologique. Si, en fait, dans le cadre d'une étude sur la mise en musique d'un texte au cours du XIX^{ème} siècle¹¹ on peut s'appuyer sur des repères établis par des modèles précédents, dus à une structure

⁷ Angela Ida DE BENEDICTIS, *op. cit.*, p. 70, trad. par S. Ventimiglia.

⁸ Cesare PAVESE, « Anche tu sei collina », dans *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, p. 123.

⁹ Luigi NONO, *Sarà dolce tacere. Canto per 8 soli*, partition publiée chez Ars Viva Verlag, Mainz, (1960), 1988.

¹⁰ Nicolas RUWET, « Fonction de la parole dans la musique vocale », dans *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 55.

¹¹ Je me réfère en particulier au mémoire de maîtrise de Palmire LAZZARO, *Rythme poétique/Rythme musical dans le 'Combat de Tancredi et Clorinde' de Claudio Monteverdi*, directeur de recherche Jean-Charles Vegliante, a.a. 2002/3, Université Sorbonne Nouvelle.

codifiée et reconnaissable des deux champs (d'un côté, le poème, lié à une forme métrico-syntaxique traditionnelle ; de l'autre, l'élément musical, composé de notes liées à une syntaxe tonale, à des timbres bien déterminés suivant un *ductus* mélodique avec des contraintes relatives aux cadences et à l'intonation), au XXème siècle les deux champs évoluent séparément, selon des dynamiques propres à chaque langage¹².

Si musique et poésie partagent cependant une même origine et plusieurs caractères communs, la présence de la composante musicale au sein du langage demeure en effet dans une unité linguistique d'ordre rythmique dure à définir : la syllabe.

La syllabe est le support de ce que les linguistes appellent les éléments prosodiques ou suprasegmentaux¹³ et qui représentent le terrain de confrontation qu'on a décidé d'adopter nous permettant de comparer systématiquement les deux langages tout en soulignant en quoi ils diffèrent.

Loin d'être exhaustive du point de vue de l'analyse prosodique et des méthodes de composition, la perspective de cette étude aurait le mérite, comme on le verra, d'évoquer l'un des aspects les plus remarquables dans le passage du texte pavésien à la musique de Nono, à savoir celui du découpage de la parole. Ce point de vue nous permettra aussi d'observer de près la métamorphose de la transposition du texte écrit au texte chanté. Ce n'est pas par hasard donc si l'on a choisi d'analyser la composition de Nono *Sarà dolce tacere*, où le seul instrument est la voix, afin d'empêcher toute complication due à la prise en compte des codes non verbaux des instruments.

Or, l'étude de la syllabe dans le passage du texte écrit au texte chanté est prise en charge par la prosodie musicale, ou poético-musicale, qui peut être définie comme « le traitement musical, par le compositeur, de la forme des paroles, non seulement du point de vue de l'accentuation (niveau suprasegmental), mais aussi de celui de la chaîne phonématique (niveau segmental) »¹⁴.

Afin d'étudier la métamorphose de la parole dans son passage du texte littéraire au texte musical, on va examiner les dictions parlée et chantée, « non de façon normative, mais comme lieu où se manifestent des choix stylistiques de la part du diseur et du compositeur [...]. Ces choix stylistiques sont à mettre en relation avec la recherche d'effets expressifs ou perceptifs (incluant l'éventuel souci de l'intelligibilité des paroles) »¹⁵.

Si l'on considère, à titre d'exemple, la proposition musicale du premier *movimento* de la première mesure de « Anche tu sei collina » tirée de la partition de Nono, on pourra faire

¹² Le rapport texte/musique, en relation à l'opération de Nono sur Pavese, ne peut pas négliger les problèmes intrinsèques à la nature même de nouveaux produits artistiques, nés en dehors des formes codifiées et des vers de la tradition ou, quant à la musique, sous l'impulsion des diverses évolutions de l'écriture musicale (polytonalité, dodécaphonie, sérialisme, aléa, etc.).

¹³ Les éléments prosodiques (terminologie de Martinet et de l'école phonologique) ou suprasegmentaux (terminologie américaine), c'est à dire le timbre, la hauteur, l'intensité, la durée, s'opposent aux éléments segmentaux ou phonématiques du fait qu'ils sont non-discrets, c'est-à-dire qu'ils sont susceptibles de varier, étant liés à toute activité phonique.

¹⁴ Michel GRIBENSKI, « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspective) », in *Fabula* : <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php>, mai 2010.

¹⁵ *ibid.*

quelques remarques générales : le *settenario* est contenu en quatre mesures musicales dont le mètre – trois temps (3/4) – est signalé au tout début de la portée. Autrement dit, chaque mesure vaut trois temps (correspondant à trois mouvements) se concrétisant en des figures rythmiques différentes. Le compositeur choisit – et ce n'est pas par hasard – un mètre en trois temps qui correspondrait à la tripartition de l'anapeste mais aussi à l'importance des trois temps aux origines de la musique polyphonique médiévale où le paramètre de la durée devient fondamental.

Or, si conventionnellement la scansion musicale classique des trois temps exige l'accent fort sur le premier temps (sur la battue), Nono – en conformité avec le rythme ascendant de l'anapeste pavésien – déplace l'accent musical en faveur des temps conventionnellement faibles (souvent le levé), en créant un sens de dépaysement constant, dû à la syncope. Il fait ainsi ressortir le « A » de « Anche » (correspondant à la première note chantée), le « U » de « Tu », le « Sei » (mot clé souligné par l'unisson déphasé des huit voix) et le « A » de « collinA ».

On remarque déjà à ce stade à quel point la mise en valeur des voyelles prime sur la « fidélité » à la structure rythmique aux accents fixes du texte poétique. Par exemple, en faisant ressortir le « A » de « collinA », qui représente une syllabe non accentuée dans le poème mais aussi au niveau des accents du mot, Nono met en valeur la répétition phonique du texte, en créant un lien phonico-rythmique entre le « A » de « Anche », « collinA », « sAssi » et « cAnneto », avec des répétitions de figures rythmiques (par ex. un triolet composé de deux demi soupirs et d'une double croche reliant le « A » de « anche » avec le « A » de collina).

Enfin, avant d'aborder le passage du texte à sa mise en musique, on va se pencher brièvement sur la partition (annexe 2) – elle aussi plutôt complexe à cause de son écriture raréfiée – afin de saisir sa modalité de lecture.

La lecture des hauteurs correspondant aux quatre voix différentes (doublées en deux groupes et disposées dans l'espace de façon croisée pour créer une spatialisation sonore) est rendue possible grâce à la présence des clés (de *sol* pour les Sopranos, les Altos et les Tenors, de *fa* pour les Basses). On retrouve aussi l'indication du mètre (le mètre en trois temps étant ici le plus largement exploité), avec le *tempo* signalé par la valeur du métronome (la valeur 54 correspond à un *tempo* d'exécution plutôt large qui connaîtra des *accelerando* et *rallentando* tout au long de la composition).

Quant à l'écriture du texte, dont on peut suivre l'intégralité en bas de page, elle est morcelée en syllabes dont on verra par la suite l'enjeu (sans suivre pourtant les règles du découpage classique, par ex. a-nche, se-i, co-lli, sa-ssi, etc. pour mettre justement l'accent sur le son syllabique et sur sa durée). La forme du mot est ensuite recomposée par des flèches qui, tout en permettant de reconstruire le code verbal, donnent à voir graphiquement le contraste sonore dû aux intervalles écartées des hauteurs.

Du texte poétique à la composition musicale : analyse d'une transposition expressive

On propose dans cette troisième et dernière partie de se pencher d'abord sur le poème pour ensuite suivre les étapes de la composition musicale en proposant quelques éléments d'analyse prosodico-poétique relative à la mise en musique du premier vers. L'objectif est celui de mettre au clair les enjeux de cette transposition expressive – voire « transcodage », d'après De Benedictis – afin de vérifier sur la partition les correspondances structurales du poème et de la composition, suite à la mutation de code.

« A travers cette mutation de signe se réalise un *transcodage*, grâce auquel le contenu du texte et celui de la composition musicale arrivent à coïncider. Le résultat peut être considéré comme une sorte de synonymie – un signifié pour plusieurs signifiants – à laquelle on parvient à travers un bimorphisme sémiotique : [...] le code-musique, 'système véhiculant', devient l'*expression* du code-texte qui devient le *contenu* du premier. [...]

Une fois le transcodage appliqué :

- 1) les relations formelles sont conservées
- 2) le code change
- 3) le contenu reste inchangé dans la nouvelle configuration musicale du message »¹⁶.

A) Analyse du poème

« Anche tu sei collina » fait partie du recueil *La terra e la morte*, composé de neuf poèmes écrits entre le 27 octobre et le 3 décembre 1945 pour Bianca Garufi et publiés pour la première fois en revue en 1947.

Le poème est structuré sur un contraste, que Nono traduit par les paramètres musicaux, entre « silenzio » et « voce » (véritable sujet musical). Quant au noyau thématique du silence on a « tace » v. 5, « tu non dici parole » v. 6, « c'è una terra che tace » v. 7, « c'è un silenzio che dura » v. 9, « sei un chiuso silenzio » v. 12, « e non dice parola » v. 16 ; quant au noyau de la voix, « Ritroverai le nubi / e il canneto, e le voci » vv. 23-24 et « ritroverai parole » v. 26.

Réunies dans la dernière strophe dans les formulations oxymorique et synesthétique « Sarà dolce tacere » et « Un acceso silenzio » – opposées positivement au « chiuso silenzio » du v. 12 – ces images préparent à l'affleurement, chez le sujet féminin, d'une voix, de la parole. Le silence de la femme – accessoirement lié au contexte historique de l'après-guerre – représente métaphoriquement le silence de la terre dans l'écoulement des cycles saisonniers : ce n'est pas par hasard si au v. 25 on retrouve « la luna » – chère à Pavese, lecteur de Leopardi – et « i falò » qui disent l'éternel retour de l'existence. C'est justement dans la clause « Un acceso silenzio / brucerà la campagna / come i falò la sera » que se déploie cette valeur symbolique, marquée d'ailleurs par une variation du système rythmique

¹⁶ Angela Ida DE BENEDICTIS, *op. cit.*, p. 93-4, trad. par S. Ventimiglia.

dû au mot oxyton « falò » qui déplace l'accent, conventionnellement placé sur la syllabe précédente (« co/me i/fa/lò/la/sè/ra » au lieu de « co/me i/fa/lò/la/sè/ra »).

Le thème mythique de l'identification de la nature avec le sujet féminin l'emporte sur la réalité historique (il ne faut pas oublier que Pavese est en train de travailler en même temps sur *Dialoghi con Leucò* dont ce recueil poétique porte la trace). Cette nature-femme, l'être positif qui accepte activement les lois du cosmos s'inscrivant dans une vision du temps grecque et cyclique, vit dans la dimension po-éthique de l'éternel retour (jour/nuit ; obscurité/lumière ; enfance/maturité ; silence/voix), marquée par un dense réseau de répétitions, allitérations et reprises à distance concernant le niveau phonico-syntaxique et également rythmique.

Pour ce qui concerne la répétition des mots, on retrouve cinq fois « sei » (mot-clé d'après Nono), quatre fois (comme le nombre des strophes) « vigna », placé toujours à la fin du vers et « terra », trois fois « tu », « silenzio », « parola/e » (avec variation du nombre, singulier/pluriel), deux fois « tua », « nubi », « canneto/i », « campagna/e » (encore avec variation du nombre), « ritroverai » et « acceso/a » (avec variation due à la marque du genre). Du côté des syntagmes, on remarque une répétition, avec variation du sujet, aux vers 6 et 16 : « Tu non dici parola » et « e non dice parola » (dans le premier cas le sujet est la femme, tandis que dans le deuxième cas c'est la terre). Du point de vue des structures syntaxiques, on repère « c'è una terra che tace » v. 7 / « c'è un silenzio che dura » v. 9, « Ritroverai le nubi » v. 23 / « ritroverai parola » v. 26 avec anaphore, « oltre la vita breve » v. 27 / « oltre l'infanzia accesa » v. 29 avec l'adverbe en anaphore.

Ces deux derniers exemples sont particulièrement intéressants car la répétition s'appuie là sur une variation rythmique, due au mot oxyton « ritroverai » et au paroxyton « oltre » au début de vers (qui crée une attaque trochaïque) faisant basculer la suite anapestique : si la séquence rythmique trouve sa règle dans le retour, la répétition, voire l'oscillation des mesures, la variation du système devient d'autant plus significative chez Pavese et également chez Nono.

La répétition représente donc le véritable réseau rythmique du poème, entraînant aussi l'aspect phonétique de la fréquence des voyelles et des consonnes. Pour les consonnes, on relève la présence contrastive de l'occlusive dentale « t » (entre autres de « tu » et « terra ») et de la fricative alvéolaire « s » (entre autre de « silenzio ») qui participent à l'âpre matérialité de la nature-femme. Par exemple : aux vv. 1-2, « Anche Tu Sei collina / e Sen'Tiero di SaSSi », ou encore, aux vv. 7-10, « C'è una Terra che Tace / e non è Terra Tua (avec allitération) / C'è un Silenzio che dura / Sulle pianTe e Sui colli ».

En ce qui concerne les voyelles – dont on soulignera l'importance en musique, étant donné qu'elles sont acoustiquement comparables aux sons, alors que les consonnes sont plutôt perçues comme des bruits¹⁷ – on va souligner l'alternance significative entre la voyelle « A », ouverte et longue (68 occurrences) et la voyelle « E », fermée et plus brève (79 occurrences, dues en partie à la fréquences des conjonctions), toutes les deux contenues dans des mots

¹⁷ Cf. Claudia DONNINI, *La sonorité dans quelques 'Ossi di seppia' de Eugenio Montale*, mémoire de DEA italien, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, octobre 2003.

clés tels que « tErrA », « tAcE », « ritrovErAi » et le mot clôturant le poème « sErA » (que Nono traduit par un travail sur la durée et les hauteurs).

La répétition phonique des syllabes (résultat de la rencontre entre voyelles et consonnes) est particulièrement significative en relation au découpage du poème fait par le compositeur : on remarque la fréquence des sonorités en Ti/e (sen**TI**ero, canne**TI**, no**TT**E, **TE**rra, pian**TE**, a**TT**Ende, passa**TI**, ardent**TI**, ca**TTI**va, fron**TE**) et Se/a/i (**SE**i, **SE**ntiero, **SA**sI, **SI**lenzio, pa**SS**Ati, **SA**, acce**SA**, **SA**rà, **SE**ra).

Un autre indicateur textuel – et phonique – du caractère cyclique du monde naturel et féminin est souligné chez Pavese par un emploi massif de la conjonction « e », souvent placée au début de vers (ici huit fois) en anaphore, voire en tant que liaison syntaxique entre deux termes équivalents, par exemple v. 11, « Ci son acque E campagna », v. 24 « e il canneto, E le voci », v. 31 « Sei la terra E la vigna » (où l'on voit, par cette conjonction de coordination, le parallélisme indistincte entre femme-terre-vigne).

En conclusion, la figure de la répétition – Nono en fera son idée compositionnelle principale –, dont le contraste n'est qu'une des déclinaisons possibles, loin d'être simple procédé formel, structure ici son contenu, qui fait de l'itération le caractère distinctif d'une écriture, aussi bien que d'une *Weltanschauung* : si la poésie donne une voix au mythe, c'est cette voix qui véhicule le sens de la connaissance que l'on a des choses. Et connaître n'est, d'après Pavese, rien d'autre que le fait de reconnaître ce qu'on a déjà su et vécu. Pavese pose donc au départ la condition que l'expérience la plus directe et im-médiate que nous avons de la réalité remonte à notre enfance (au v. 29, « l'infanzia accesa ») et elle ne devient source de connaissance que par la rencontre avec le langage, confié, chez Pavese et Nono, au sujet féminin en accord avec les lois naturelles : « Ritroverai parole » et « Ritroverai le nubi / e il canneto, e le voci » vv. 26 et 23-4. C'est justement cette association symbolique entre femme et nature qui devient le thème principal de la mise en musique chez Nono.

B) Du texte poétique à la composition musicale

Le chant pour huit voix solistes *Sarà dolce tacere* est composé en 1960, suite à une commande de la Library of Congress de Washington. Il s'agit d'une composition centrale dans son parcours artistique car Nono met en place ici les bases pour le renouvellement¹⁸ de son écriture musicale : la technique de la fragmentation du texte en syllabes favorise une construction mélodique structurant systématiquement tous les paramètres. L'idée initiale est celle de réaliser un triptyque pavésien à partir des trois poèmes « Anche tu sei collina », « Di salmastro e di terra » et « Sei la terra e la morte », divisés en huit sections développant le cycle naturel qui va de la femme-nature jusqu'à la mort.

Nono sélectionne pour chaque poème des mots-clés qui peuvent être lus en tant que véritable parcours thématique métatextuel (« tu », « sei », « tua »). Successivement, suite à

¹⁸Cf. Franziska BREUNING, *op.cit.*, dans le chapitre V de sa thèse, l'auteure considère l'importance de l'héritage de la poésie pavésienne face à l'évolution du langage musical de Nono.

différentes étapes de recopiage dactylographié, Nono décide de se servir d'un seul texte, laissant tomber le thème de la mort pour mieux cerner celui de la femme-nature.

Si l'on se penche maintenant sur ce que les musicologues appellent l'étude génétique de l'avant-texte musical (tout ce qui est esquisse, partition graphique, cahier de notes, analyses critique du compositeur pendant la création de son œuvre, autrement dit tout ce qui entoure et précède la vraie partition), on verra à quel point son écriture musicale plonge, pour ainsi dire, ses racines dans le texte poétique lui fournissant la matière verbale.

En ce qui concerne les annotations gravées par le compositeur sur son exemplaire du recueil pavésien *Lavorare stanca* (dont il possède l'édition Einaudi de 1955, conservée à présent avec sa bibliothèque à l'Archive Luigi Nono à Venise), on notera que le poème a été divisé en quatre sections (la cinquième étant effacée), tel le nombre de strophes du poème (la première v. 1-6, la deuxième v. 7-14, la troisième v. 15-22 et la quatrième, voire la clausule, v. 23-34). Il y a des indications de « improvvisi cambiamenti » de *tempo* signalés par les flèches noires (*rallentato* opposé à *accelerato*) ; les mots-clés « vigna » et « terra » (recopiés en bas de page), souvent caractérisés par la densité polyphonique, sont entourés d'un signe de crayon vert ; on trouve aussi des indications sur le changement des mesures (« cambiare unità (di) base »), qui vont de trois – la mesure la plus largement utilisée – jusqu'à douze mesures en correspondance du dernier vers, où Nono joue énormément sur la durée vocalique de « o » de « falò » et « a » de « sera ».

Après cette première lecture, l'opération du compositeur consiste toujours dans le recopiage dactylographié du texte (quatrième photocopie) afin d'étudier la construction formelle et sémantique du poème, déjà entamée sur l'exemplaire du recueil *Lavorare stanca*.

En ce qui concerne le premier texte dactylographié, on s'aperçoit de la façon dont Nono sélectionne la matière verbale : des 34 vers, signalés en bas de page, à gauche, il en retient dans un premier temps 12 (v. 1-4-6-11-12-13-14-19-21-23-26 et 31) et sur la droite il note que les 12 vers retenus ont le même rythme. Seulement dans un deuxième temps, il remarque qu'à partir du vers 9 de sa sélection le rythme diffère : il s'agit du vers 21 du poème « la tua fronte lo sa », *settenario* oxyton, mais toujours anapestique, et des vers 23 et 26 « ritroverai le nubi » et « ritroverai parole », *settenari* aux accents sur la 2-4-6, avec rythme iambique.

Les mots-clés qu'on retrouve dans les douze vers sélectionnés sont entourés par un signe de crayon et sur la droite les mots « tu », « tua », « sei », « ritroverai » sont copiés. La fin de la deuxième section, à savoir les vers de 5 à 7, sont recadrés et méritent un point d'exclamation : il s'agit du véritable noyau thématique du poème, là où l'on retrouve la femme-terre et son silence résistant.

Cette première version est souvent suivie d'autres rédactions impliquant des changements dans la disposition formelle ou dans la structure des vers. Le compositeur parvient par là à la création d'un nouveau « texte archétype » sur lequel il pourra prendre des décisions en matière musicale ou de configuration globale de son œuvre.

Il serait donc légitime de supposer que l'écriture pavésienne ait joué un rôle fondamental dans la mise à point de certaines techniques compositionnelles chez Nono, notamment celle concernant la fragmentation polyphonique du texte en syllabes.

Autrement dit, la poésie pavésienne, structurée sur un rythme anapestique faisant ressortir les figures de la répétition, au niveau lexical mais aussi phonétique, aurait entraîné chez Nono une réflexion sur le rapport entre parole et musique (voir chant, la voix humaine étant l'instrument exploité davantage par le compositeur suite à ses nouvelles propositions). Or, la principale réflexion alimentée par la lecture des poèmes pavésiens est celle, très importante (et qui lui coûtera tant de critiques défavorables de la part de ses collègues à Darmstadt) du rapport entre syllabe et son. La rencontre avec l'œuvre pavésienne soulevant d'importantes questions d'ordre musical et autant de critiques de la part des compositeurs – entre autres Stockhausen – à propos de l'inintelligibilité du texte fragmenté, offre donc à Nono l'occasion de défendre ses propos.

En 1960, parallèlement à la composition de *Sarà dolce tacere*, Nono rédige un essai critique fondamental, au titre significatif de « Texte - Musique - Chant », dans lequel il dresse un portrait historique du rapport parole/chant dans la tentative de légitimer ses propositions novatrices en les inscrivant dans une histoire beaucoup plus ancienne.

« Musicalement, l'intensification du contenu d'un texte [...] a déjà été obtenue [...] par la décomposition d'un seul mot en différentes constellations de syllabes, dans une œuvre née il y a trois cent cinquante ans environ. A la fin du motet *O magnum mysterium* de Giovanni Gabrieli, les superpositions polyphoniques des huit voix sur le mot *alleluia* forment de nombreuses combinaisons de syllabes, qui renforcent, dans un sens exclamatif, et dans toutes les directions, le *jubilus* de l'*alleluia*, et qui, par la 'confusion' phonétique au sein des voyelles du mot *alleluia*, rendent perceptible, musicalement, le contenu sémantique du mot initial avec une intensité accrue »¹⁹.

A travers l'exemple de Gabrieli, Nono vise à montrer l'héritage historique et les enjeux expressifs de choix comme la superposition (polyphonie) des voix et la décomposition du mot en syllabe. Dans le cas de *Sarà dolce tacere*, Nono décrit, de façon schématique, les deux possibilités offertes à tout compositeur lorsqu'il met en musique un texte :

- a) 1 syllabe – 1 son – 1 voix rapport mécanique
- b) 1 syllabe – plusieurs sons – plusieurs voix r. non mécanique

Dans le premier cas, à chaque syllabe correspondrait un son (il s'agit du rapport, que Nono appelle mécanique) ; dans le deuxième cas, à chaque syllabe correspondraient plusieurs sons et, par conséquent, plusieurs voix, dans le but de créer un rapport non mécanique qui caractérise l'écriture de Nono. Les quatre voix doublées (deux sopranos, deux altos, deux ténors et deux basses) permettent autant de combinaisons possibles : une syllabe peut être chantée par les huit voix en unisson, soit par une seule voix ou plusieurs voix ensemble ; deux syllabes peuvent être chantées en même temps par quatre, trois, deux ou une voix (à savoir huit, six, quatre ou deux chanteurs à la fois) et ainsi de suite.

¹⁹ Luigi NONO, « Texte-musique-chant », dans Laurent Feneyrou (sous la direction de), *Ecrits*, Genève, Contrechamps éditions, 2007, p. 93.

Le compositeur expérimente donc des nouvelles possibilités expressivo-phonétiques dans le chant. De même que pour les éléments concernant l'harmonie et le contrepoint, pour le texte, aussi, s'ouvrent des nouvelles possibilités de combinaison d'éléments sémantiques et phonétiques :

« Avec la pratique de la polyphonie et avec la complexité des superpositions de texte qui en résultait, les possibilités de créer, au-delà du chant linéaire (texte), les rapports entre les mots et les syllabes (musique) se firent plus efficaces.

[...] Le fait que le matériau phonétique soit inséparable de la signification sémantique, même dans l'apparente autonomie de leur traduction musicale, est une réalité qui m'incite à inclure compositionnellement, et consciemment, les voyelles et les consonnes dans le processus de création »²⁰.

Au tout début de *Sarà dolce tacere*, par exemple, des syllabes chantées ont été extraites les voyelles qui ont été recomposées en tant que simple matériel phonétique, ayant une dimension acoustique autre par rapport aux syllabes originelles. Une voix prolonge la voyelle des syllabes chantées : le « i » de « sei » (mesure trois), chanté par le premier soprano s'amplifie en s'y confondant avec le « i » de « collina » (mesure quatre) – correspondant à une position marquée, voire à l'accent du vers – au même timbre (celui du soprano) mais placé à une hauteur inférieure d'un ton et demi. Et encore, la conjonction « e », chantée avec déphasage par la deuxième basse et le deuxième alto fait résonner l'unisson du premier alto, ténor et basse, dans le mouvement successif, en correspondance du « e » de « sentiero ».

Par le biais de ce procédé, le compositeur amplifie un phénomène phonico-sémantique déjà présent au niveau de la disposition et sélection du matériel lexical dans le texte de départ, en exploitant les possibilités offertes par le langage musical, autonome mais en même temps proche du texte.

C) L'étape ultime, la partition : analyse prosodico-poétique du premier vers pavésien

On considère maintenant la composition dans son intégralité, afin de mettre en lumière de façon schématique les éléments significatifs repérés lors de l'écoute et correspondant à la logique compositionnelle qui est à la base de *Sarà dolce tacere* et qu'on envisage de vérifier par la suite, à travers l'analyse ponctuelle du premier vers (cinq premières mesures dans la partition). Parmi les phénomènes compositionnels les plus significatifs on va retenir :

– **Le choix de la polyphonie et de la décomposition du texte**

Ces choix, comme on a déjà pu remarquer, ont comme objectif d'accentuer la dimension sonore du texte pour mieux relire son aspect sémantique. Un exemple intéressant est celui de l'expression « ritroverai » (qui fait basculer le système rythmique pavésien) : par la prise en compte du sens, Nono choisit, parmi les différentes possibilités de découpage du mot,

²⁰ *Idem*, p. 89 et 95.

celle mettant l'accent sur la syllabe « ri » (qui dit étymologiquement la cyclicité de l'action) grâce à une pédale sur laquelle s'appuie la superposition synchronique des autres voix (avec un écho final, le « i » de la première et de la dernière syllabe se recomposant).

– **La répétition** au niveau sonore et rythmique donnant à la composition la forme d'un ensemble compact et relié. Un rôle de véritable pilier sonore et sémantique est joué par le mot « sei » qui ressort périodiquement dans la composition par l'intensité des unissons. A la répétition structurale s'opposent des choix de variation du système, comme par exemple, celle éclatante des mesures musicales qui varient en fonction de la durée confiée aux différentes syllabes.

– **Les contrastes paramétriques** traduisant le contraste thématique (« silenzio » / « voce ») étant à la base du poème. Ces contrastes prosodiques créent un mouvement cyclique grâce à l'alternance entre situations musicales opposées. Cette idée compositionnelle se manifeste en particulier dans les procédés suivants :

- changements d'intensité (par exemple, aux mesures 18-19, de *piano* à *forte*, en correspondance de l'apparition du sujet « tu », etc.)
- contraste entre raréfaction et densité (par ex. à la mesure 3, après la densité due à l'unisson des huit voix, une voix seule continue à chanter)
- contraste de hauteurs (grave vs aigu)
- contraste de durée et de mètre (le mètre en trois temps est celui plus exploité à l'exception des mesures 44-56 où interviennent des intéressants changements de mètre ($6/8 > 9/8 > 5/8$), en correspondance des vers 12-14 que Nono a entouré d'un signe de crayon
- contraste rythmique dû à l'alternance et à la superposition de tercets et quintolets, tout comme à l'accentuation systématique des positions par convention faibles.
- opposition entre pauses et effets de *legato*.

La figure de la répétition entraîne en fait une idée de circulation rythmique qui ne favorise pas les pauses, se souciant peu de la métrique du poème. Nono introduit deux seuls véritables silences à des endroits textuels significatifs : le premier silence anti-syntaxique intervient entre sujet et verbe, dans le but de mettre en valeur les deux mots-clés, « sei » et « vigna » (mesure 64). Le deuxième silence arrive tout suite après le vers-clé « Sarà dolce tacere » et précède, en l'accentuant, un autre vers-clé, signalé déjà lors de sa première lecture et ensuite recadré dans le texte dactylographié, « Sei la terra e la vigna » (mesure 110).

Pour terminer, dans le but de vérifier ces considérations générales sur la correspondance structurale entre les deux productions, on va proposer une analyse prosodico-poétique du premier vers, contenu en quatre, voire cinq mesures musicales. L'indécision entre le nombre des mesures est due au fait que le premier vers pavésien est en effet contenu dans les quatre premières mesures ; cependant, la durée des voyelles dépasse

les bornes de la quatrième mesure, notamment le « A » de collinA qui se superpose au son de la conjonction « E » au début du vers/mesure suivant/e.

Première mesure

Le deuxième groupe de voix se taisant, la densité vocale est au début plutôt raréfiée : l'attaque est confiée à la première basse qui, seule, chante le « A » de « Anche » en correspondance avec la dernière double-croche du tercet (position par convention faible, que Nono accentue ici en créant une syncope déstabilisante). La première voyelle du texte, n'étant pas accentuée dans le poème, est en revanche mise en valeur ici, notamment grâce au *legato* qui prolonge d'un temps sa durée dans la battue du mouvement successif.

L'autre figure rythmique présente dans la première mesure, le quintolet – qui, tout au long de la composition, est alterné aux tercets – apparaît dans le troisième mouvement, chantée par le premier soprano et le premier ténor, en unisson. Le « Tu » tombe, une fois de plus – après un demi-soupir pointé de pause – sur un levé, donc un temps par convention faible sur lequel Nono place l'accent. De plus, le « Tu », correspondant à une position marquée en poésie, ressort ici sans doute grâce au contraste d'intensité entre une voix en *crescendo* (le ténor, de *pianissimo* à *mezzopiano*) et l'autre en *diminuendo* (le soprano, de *mezzopiano* à *pianissimo*).

Ce n'est pas un hasard si le deuxième groupe de voix fait son apparition en correspondance avec le son « U », prolongement phonique de « Tu » – chanté avec un déphasage d'un quart de soupir – qui dure en tout un temps plus une croche.

Deuxième mesure

Dans la deuxième mesure, qui commence avec le prolongement du « U » de « Tu » par les deux sopranos, les deux altos et le deuxième ténor, on retrouve l'alternance entre les figures rythmiques du quintolet et du tercet, véritable marque de l'écriture de Nono.

On rencontre ici l'exemple éclatant des six voix chantant en unisson déphasé le mot-clé « se-i », (quatre voix ne chantent que le « se » de « sei » faisant ressortir le son « E », la voyelle qui revient avec le plus de fréquence dans le poème).

Alors que « Sei » correspond à une position non marquée dans l'anapeste pavésien, cette syllabe – qui tombe encore une fois sur le deuxième temps du tercet, donc un temps faible – est mise en relief par la densité de la ligne vocale et la durée (deux temps) du son. Tout au long de la composition, Nono traduit l'importance de ce mot-clé (revenant cinq fois dans le poème) par la densité vocale qu'on relève de façon évidente à l'écoute.

Troisième mesure

Au *climax* de densité de la deuxième mesure débordant dans la troisième, où les six voix chantent en même temps, s'oppose par contraste la voix seule du ténor qui chante le « Co » de « collina » en correspondance de la deuxième croche du tercet (toujours un temps faible). La suite du mot « collina » est confiée au deuxième alto, dans la quatrième mesure, tel qu'on le voit graphiquement par la ligne en tirets reliant les différentes syllabes composant un mot, dans le souci de donner de l'importance à la forme de la parole, en

dépit de sa fragmentation sonore qui, comme on a vu, n'enlève rien au sens du texte préexistant.

Quatrième mesure

La syllabe « lli » du deuxième soprano, chantée *mezzoforte*, représente le premier exemple de battue (donc d'accentuation d'un temps fort) tout de suite basculé par la deuxième croche du tercet du premier soprano (un levé chanté avec la même intensité, à savoir *mezzoforte*) et les double croches syncopées du premier ténor et de la première basse. Une espèce d'accent secondaire tombe sur le « a » de « collinA », chanté par le premier ténor avec un *crescendo* de *pianissimo* à *piano*, prolongé jusqu'au premier temps fort d'un quintolet ouvrant la cinquième mesure.

Cinquième mesure

La motivation qui nous a amenés à intégrer cette cinquième mesure dans l'analyse du premier vers dépend du fait que, comme on a déjà remarqué, la fin du vers continue ici par le prolongement du « a » de « collina » se superposant au « e » chanté par le deuxième basse. Il s'agit, autrement dit, du procédé musical traduisant l'épisyndalèphe du poème que Nono s'empresse de rendre par la superposition des sons vocaliques présents à la fin et au début des vers consécutifs.

Ici, par exemple, les voyelles extraites du mot « sentiero », chantées par la deuxième basse anticipent dans la mesure (donc vers) précédant le mot dont la réalisation est confiée au deuxième ténor qui en chante – cas rarissime – les deux premières syllabes (« sen-tie »). De plus, les voyelles « e » et « o » extraites de « sentiero » font écho aux voyelles du mot « sei », toujours confié à la deuxième basse, en créant par là un enchaînement phonique de répétitions traduisant l'un des éléments constitutifs de l'écriture pavésienne.

En conclusion, à travers l'analyse de la transposition (ou transcodage) du texte poétique à la composition musicale, on a pu observer les enjeux expressifs d'une logique convergente entre paroles et chant, qui, sans rien enlever à l'autonomie spécifique des deux langages, montre au contraire la fécondité scientifique d'une telle approche.

Bibliographie

Cesare PAVESE, « Anche tu sei collina », dans *Le poesie*, Torino, Einaudi, (1947), 1998, p. 123.

Luigi NONO, *Sarà dolce tacere. Canto per 8 soli*, partition publiée chez Ars Viva Verlag, Mainz, (1960), 1988.

Luigi NONO, « Texte-musique-chant », dans Laurent Feneyrou (sous la direction de), *Ecrits*, Genève, Contrechamps éditions, 2007, p. 93.

Nicolas RUWET, « Fonction de la parole dans la musique vocale », dans *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 55.

Jürg STENZL, « Luigi Nono und Cesare Pavese », dans J. Stenzl (sous la direction de), *Luigi Nono. Texte Studien zu seiner Musik*, Freiburg i.B., 1975, pp. 409-433.

Angela Ida DE BENEDICTIS, « Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni dei primi anni Sessanta », in Gianmario Borio et Giovanni Morello et Veniero Rizzardi (a cura di), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, I, 1998, Leo S. Olschki ed.

Franziska BREUNING, *Luigi Nonos Vertonungen von Texten Cesare Paveses. Zur Umsetzung von Literatur und Sprache in der politisch Intendierten Kompositionen*, thèse de doctorat, Lit Verlag, Münster, 1999.

Angela Ida DE BENEDICTIS, *Luigi Nono e Cesare Pavese : Miroir Croisé*, versione italiana della relazione presentata al Convegno Internazionale « Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte-musique, techniques de composition » (Université 'Marc Bloch' de Strasbourg, 29-30 novembre 2002).

Palmire LAZZARO, *Rythme poétique/Rythme musical dans le 'Combat de Tancredi et Clorinde' de Claudio Monteverdi*, directeur de recherche Jean-Charles Vegliante, a.a. 2002/3, Université Sorbonne Nouvelle.

Claudia DONNINI, *La sonorité dans quelques 'Ossi di seppia' de Eugenio Montale*, mémoire de DEA italien, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, octobre 2003.

Marinella RAMAZZOTTI (monografia), *Luigi Nono*, Palermo, L'Epos, 2007 (chapitre « La poesia dei suoni »).

Giovanna ROMANELLI, « Trasversalità dei linguaggi: Luigi Nono e Cesare Pavese ovvero delle affinità elettive » in *Omaggio a Cesare Pavese*, Roma, Aracne, 2008, pp. 121-137.

Laurent FENEYROU, « Luigi Nono », dans *Brahms : base de documentation sur la musique contemporaine de l'Ircam*, <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2417/#parcours>.

Michel GRIBENSKI, « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspective) », in *Fabula* : <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php>, mai 2010.

ANNEXE

Cesare Pavese, dans *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, p. 123
(traduction française par Gilles de Van, Gallimard, 1969).

Anche tu sei collina
e sentiero di sassi
e gioco nei canneti,
e conosci la vigna
che di notte tace.
Tu non dici parole.
C'è una terra che tace
e non è terra tua.
C'è un silenzio che dura
sulle piante e sui colli.
Ci son acque e campagne.
Sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi bui. Sei la vigna.
E' una terra che attende
e non dice parola.
Sono passati giorni
sotto cieli ardenti.
Tu hai giocato alle nubi.
E' una terra cattiva -
la tua fronte lo sa.
Anche questo è la vigna.
Ritroverai le nubi
e il canneto, e le voci
come un'ombra di luna.
Ritroverai parole
oltre la vita breve
e notturna dei giochi,
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.
Sei la terra e la vigna.
Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falò la sera.

Toi aussi tu es colline
et sentier de rochers,
brise dans les roseaux,
et tu connais la vigne
qui se tait à la nuit.
Tu es sans paroles.
Il y a une terre taciturne
et ce n'est pas ta terre.
Un silence qui dure
sur arbres et collines.
Des eaux et des campagnes.
Tu es silence mûré,
inflexible, tu es lèvres,
sombres yeux. Tu es la vigne.
C'est une terre qui attend
et qui est sans paroles.
Des journées ont passé
sous des cieux enflammés.
Tu as joué aux nuages.
C'est une terre mauvaise -
et ton front le sait bien.
Ça aussi, c'est la vigne.
Tu retrouveras
nuages et roseaux, et les voix
comme une ombre de lune.
Tu retrouveras des paroles
par-delà la vie brève
et nocturne des jeux,
et l'enfance fervente.
Le silence sera doux.
Tu es la terre et la vigne.
Un silence fervent
brûlera la campagne
comme les feux au soir.