

L'image de Venise en musique selon Giovanni Morelli

« Reconstitution » en forme de dialogue

Giordano FERRARI (Université Paris 8)
Michele GIRARDI (Université de Pavie)

1. (GF) Tout d'abord, je voudrais préciser que je ne peux parler des écrits de Morelli que « de l'extérieur », comme quelqu'un qui découvre sa pensée et non pas comme quelqu'un qui aurait partagé un bout de chemin avec lui. En effet, je n'ai pas eu la chance d'être son étudiant, ni d'habiter Venise, même si ma rencontre avec Morelli est liée à un moment très important de ma vie de musicologue : mes débuts dans le cadre des colloques de la musicologie « officielle », au milieu des années 1990. En effet, j'avais envoyé une proposition pour participer à un colloque à la Fondation Cini de Venise (poussé par Michele Girardi) où je présentais une intervention sur l'opéra radiophonique avec une attention particulière au *Don Perlimplín* de Bruno Maderna et Morelli m'a ensuite proposé de participer à un deuxième colloque, consacré à Hölderlin, où j'ai parlé sur l'*Hyperion*, toujours de Maderna. Il s'agissait de mes deux premiers colloques : Morelli, Maderna et Venise, donc.

Ensuite, au cours des années, nous avons établi un rapport fondé sur une complicité « à distance » : par exemple, lorsque plus récemment – on est en 2010 – je lui soumis le projet sur le théâtre musical de Luciano Berio, cela s'est fait avec un échange rapide et succinct par courriel, sans besoins d'une véritable discussion (ou tractation musicologique) avec des directions ou des interdits : il m'avait dit tout simplement « oui, d'accord ».

Notre rencontre musicologique et humaine s'était donc faite autour de la figure du compositeur Bruno Maderna et en 2007, ensemble avec Laurent Feneyrou et Geneviève Mathon, nous avons publié la traduction française de l'essai « La Charge des *Quodlibet* » dans le premier des deux volumes *A Bruno Maderna*, qui est actuellement un des rares textes de Morelli traduits en français¹ : il me semble donc tout à fait naturel ici

¹ *A Bruno Maderna*, vol.I, Paris, Basalte, 2007, pp. 405-435. Ce texte est repris dans le présent volume. À partir de maintenant – et sauf indication contraire – toutes les

d'entamer une réflexion sur « l'image de Venise » par cet article.

2. (MG) Maderna et Venise, mais aussi Maderna, Nono et Venise, et Morelli, donc. Giovanni s'est conduit avec Giordano comme je m'y serais attendu, c'est-à-dire d'une manière très semblable à celle avec laquelle il m'avait pris sous son aile à l'époque de ma thèse, quinze ans avant : il a évalué le sujet et il s'y est intéressé, afin de travailler avec ce jeune expatrié en France. En outre Morelli, qui a publié ses essais dans n'importe quel type de publication sans faire de différence entre la recherche et la vulgarisation, mais suivant des lignes spécifiques de recherche qui étaient toujours les mêmes, aimait à célébrer les liens entre Venise et le monde, en particulier avec Rome, Vienne, Milan et, précisément, Paris.

Maintenant, je propose une brève parenthèse biographique par rapport à la numérologie. Morelli a pratiqué, parmi beaucoup d'autres choses, comme l'a rappelé dans un essai exégétique de ses écrits Gianfranco Vinay, « une musicologie satirique² ». Dans une de ses contributions les plus amusantes, un évident faux, intitulé *Liebestod Forever*, une nouvelle en images et en textes ironiques – attribuée à une improbable Hebe Irene Bunn – qui prend *Parsifal* comme prétexte pour se confondre en un tourbillon kaléidoscopique d'idées, le chercheur divise le matériau en douze parties³. Pour ceux qui s'intéressent aux numéros : Morelli est décédé le 12 Juillet 2011, mais le douze est d'une importance particulière dans les relations personnelles entre nous et le sujet que nous sommes en train de célébrer, parce que douze années séparent la naissance de Giovanni Morelli de la mienne, et il y a aussi douze années entre moi et Giordano Ferrari, dans une relation entre

citations dans le texte sont tirées de cet article. Le texte en italien avait été publié sous le titre « La Carica dei Quodlibet. Note sulla tipologia ideale di una 'nuova scuola veneziana' all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero », dans *La Carica dei Quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, édité par Giovanni MORELLI, Firenze, Olschki, pp. 111-138. Nous signalons qu'en français avait déjà été publié : « Une troisième pratique. Nono et la relation compositionnelle mémoire/oubli, dans Luigi Nono », n. spécial de *Contrechamps*, édité par Philippe ALBERA, Paris-Milano, Ricordi 1987, pp. 115-121 ; trad. it. in *Nono*, édité par Enzo RESTAGNO, Torino, EdT Musica, 1987, pp. 227-228. Ce texte est également repris dans le présent volume.

² Voir Gianfranco VINAY, « Vingt ans après. Genesi, sviluppi e viluppi della musicologia satirica », *Avidi Lumi* (année IV, numero 11, février 2001). Texte repris en français dans le présent volume.

³ Voir *Liebestod Forever. Morte della trasformazione/trasformazione della morte*, Pastiches et mélanges édités par Hebe Irina BUNN, Venezia, Edizione dell'Ufficio stampa del Teatro La Fenice, 1983.

maîtres et élèves qui n'a rien d'académique : pour célébrer cette triple relation nous avons choisi de diviser notre intervention en douze parties, en alternant dans l'exposition.

Je vais raconter en deux mots la philosophie de cette contribution à quatre mains, en commençant par un constat : Morelli a voulu construire un pont entre la Renaissance et le baroque éblouissant vénitien, dans ses multiples facettes, et la Seconde Guerre mondiale, quand a explosé le talent de deux génies de l'avant-garde qui étaient des étudiants à leur manière, d'un tuteur aussi bizarre que Gian Francesco Malipiero : Bruno Maderna, maître à son tour, mais plutôt une sorte de grand-frère pour Luigi Nono. Le long arc artistique et culturel esquissé par Morelli est étroitement lié à des expériences et soutenu par des écoles qui ne sont pas de véritables écoles, comme Giordano le dira mieux, plutôt des « ateliers » entre rues et canaux, où flotte un directeur d'orchestre « communiste » comme Hermann Scherchen dans l'année symbolique de quarante-huit (du XX^e siècle, mais qui se réfère aussi à l'année révolutionnaire 1848). J'irai relire certains des écrits de Morelli, y compris en particulier les contributions fondamentales à *L'histoire de Venise* de l'*Encyclopédie italienne* (1997, 2002), en essayant de faire ressortir la perspective d'une seconde école de Venise, une sorte de paradoxe que Giovanni, qui se méfiait des écoles « traditionnelles », n'a jamais écrit, en effet. Maintenant Giordano revient au *Quodlibet*, qui est le point culminant de cette stratégie.

3. (GF) Commençons par le sous-titre de l'essai : « Notes sur la typologie d'une 'nouvelle école vénitienne' à l'usage d'une lecture croisée des œuvres de Maderna, Nono et Malipiero ». Ici déjà la perspective est très intéressante : « typologie » et non pas « définition » ; qui sert (à l'usage) pour une « lecture » (donc interprétation) « croisée », donc faite pour souligner des relations parmi les œuvres de Maderna, Nono et Malipiero.

L'essai se concentre d'abord sur la question de l'École. Une école que les trois compositeurs « auraient eux-mêmes accréditée et élaborée ». Morelli ne donne pas les références des textes ou des sources qui confirment cette affirmation. Par contre j'ai trouvé quelques informations dans l'article de Veniero Rizzardi « La 'Nouvelle école vénitienne' Maderna et Nono dans les années 1948-1951⁴ ». Rizzardi

⁴ Publié toujours dans *A Bruno Maderna*, Paris, Basalte, vol. II, 2009, pp. 63-90. Le texte en italien avait été publié sous le titre « La nuova scuola veneziana », in Gianmario BORIO, Giovanni MORELLI et Veniero RIZZARDI (éd.), *Le musiche degli anni Cinquanta*, Serie Archivio Luigi Nono. Studi I, Firenze, Olschki, 2004, pp. 1-59.

affirme que « au-delà de ce que suggère la constellation historique et bibliographique dans laquelle se trouvent les deux jeunes compositeurs (Maderna et Nono), nous n'avons aucune preuve consistante, aucun document qui pourrait justifier, au regard des techniques de composition, l'existence de cette « nouvelle école vénitienne » que Maderna se plaisait à avoir créée autour de lui » (et pour cela Rizzardi s'appuie sur le témoignage de Renzo Dall'Oglio, compositeur et autre « élève » de Maderna)⁵. Je peux ajouter que s'il n'y a pas de document à notre connaissance sur une « école vénitienne », Nono et Maderna ont souvent évoqué leur rapport à la musique ancienne de Venise : il suffit de rappeler l'entretien de Nono avec Cacciari et Michele Bertaggia sur *Prometeo* publié dans le programme de la création à Venise en 1984, où Nono parle de San Marco, des Gabrieli, de Zarlino et aussi de Malipiero à qui il reconnaît « le mérite d'insister sur l'importance de l'écoute de la musique du XVI^e siècle et de l'étude des auteurs des traités ». Mais à qui il reproche de n'avoir « pas su proposer en même temps une approche nouvelle de l'écoute musicale : il s'est employé uniquement à obvier aux 'limites' d'un système donné d'ordonnance de sons, celui de la musique tonale ou chromatique, en suggérant précisément un retour au système de l'époque, le système modal⁶ ».

Donc, il ne s'agit pas d'une « école » affirmée, ni d'une « école » qui pourrait marquer un chapitre dans un manuel d'histoire de la musique, mais une 'école' dont l'existence a besoin d'être démontrée et expliquée. De plus, si l'on observe bien, Rizzardi construit cette école autour de Maderna (Nono et Dall'Oglio étant les élèves) avec Malipiero comme un des modèles possibles, ensemble avec Scherchen et Dallapiccola. Morelli, comme on le verra, voit cette « école » centrée autour de Malipiero. Pas le même *maestro*... et peut-être pas la même perspective.

Tout d'abord : comment Morelli s'y prend-il pour démontrer l'existence de cette école ? Pour commencer il rappelle la fréquentation par Maderna de « l'énigmatique » (Morelli) cours de « haute-composition » dirigé par Malipiero au Conservatoire de Venise ; mais aussi « le désir d'une puissante action *sismique* au sein du cadre contemporain » (que Morelli trouve aussi « malipiérien ») ; ou encore la découverte des traditions oubliées au cours du XIX^e siècle comme la

⁵ *Ibidem*, note 3 à p. 85.

⁶ Michele BERTAGGIA, « Prometeo-conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari » dans le programme du festival d'Automne, Paris, 2000, p. 137. Paru pour la première fois en italien dans *Verso prometeo. Luigi Nono*, édité par Massimo CACCIARI, Milano, La Biennale-Ricordi, 1984, p. 28 (« conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia », p. 28).

« musique ancienne vénitienne », étroitement liée à un travail dans les secrets des bibliothèques de Venise ; et surtout une série d'entretiens informels et de « conversations élevées » (Morelli) entre les trois musiciens. Une « école » qui prend fin lorsque Maderna et Nono suivent les cours d'interprétation de Hermann Scherchen pendant l'été 1948, c'est-à-dire le contact avec l'esprit de la Nouvelle Musique en réalisant, d'après Morelli « une rupture immédiate et définitive des jeunes *boutiquiers* avec la *boutique* vénitienne ». Je fais remarquer qu'il s'agit du moment où Rizzardi place le début de *sa* « Nouvelle école vénitienne ».

4. (MG) Sinon leur maître, un maître du moins également reconnu par Maderna et Nono (selon Morelli), Malipiero a senti une véritable répulsion pour l'opéra italien du XIX^e siècle, qu'il a défini comme une « infection⁷ », et a été parmi les causes qui l'ont conduit à célébrer une sorte de modernité *ante litteram* dans l'Italie au XVII^e siècle, et en particulier dans Monteverdi, *doge* du théâtre musical à Venise dans les premières années de la vie de l'opéra⁸. De ce siècle d'or qu'était le XVII^e, Morelli était sans doute l'un des plus grands exégètes, et c'est à partir de là que nous devons commencer à trouver le fil conducteur qui nous emmènera ensuite jusqu'à Maderna et Nono.

Caput mundi dans le commerce avec l'Orient, la Venise baroque bénéficie d'un système de production théâtrale qui a suscité l'intérêt des

⁷ Voir Gian Francesco MALIPIERO, « I Conservatori », *Il pianoforte*, n. 12, 1921 (cité dans *La Rassegna musicale*, anthologie éditée par Luigi PESTALOZZA, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 598). Dans la polémique avec Pizzetti sur l'opéra italien, selon Malipiero, « le théâtre, ou plutôt le mélodrame » est la cause de l'assoupissement forcé du « sens de la polyphonie vocale » (*ibid.*, p. 598).

⁸ « Il a été le précurseur de tout et de tout le monde, même de ceux qui ne pouvaient pas subir son influence directe, car ils étaient nés quand il a été fatalement oublié. Dans ses œuvres, il y a des idées, des thèmes, des progressions d'accords et des rythmes de Bach, Beethoven (dans le huitième Madrigal du sixième livre il y a tout un passage à la Beethoven), Domenico Scarlatti et Chopin, et ce dernier ne doit pas être surpris : Domenico Scarlatti est le lien entre Monteverdi et toute la musique du XVIII^e siècle et les romantiques », Gian Francesco MALIPIERO, *Monteverdi*, Milano, Treves, 1930, Introduction, pp. 25-41. Juste avant, il avait écrit : « *Le Couronnement de Poppée* et *Orfeo* devraient toujours être sur la scène italienne. Ils sont les piliers les plus solides de notre théâtre musical et peuvent dignement occuper une place d'honneur dans le répertoire national. La même chose devrait être dite pour la musique chorale de Claudio Monteverdi, mais manquent malheureusement les chanteurs qui peuvent interpréter la musique ancienne polyphonique italienne. Il n'est pas facile de réformer l'oreille et de développer le sens perdu de la polyphonie non encore totalement dans une tonalité diatonique. Si on souhaite créer de nouvelles écoles chorales, où instruire les chanteurs et les habituer à 'entendre' les tonalités antiques qui sont les plus modernes, l'exécution de la musique chorale de tous les âges n'offrirait pas plus de difficulté. »

chercheurs : l'opéra sort des cours conquérant à Venise un modèle formel qui a prévalu dans le monde du théâtre musical ensuite et qui est resté en vogue jusqu'aux premières décennies du XVIII^e siècle. Je viens de résumer ce qu'a écrit dans la section « Vie théâtrale » du lemme « Venise », publié dans l'*Encyclopédie italienne* (1937), Gastone Rossi-Doria, un élève de Malipiero qui est ici même le porte-parole du musicien, et je le cite quand il détecte les caractéristiques d'une école vénitienne historique :

[Venise] a donné [à] la ferveur de la vie [de chaque mouvement musical européen à travers les âges] (au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle) une puissante impulsion pour ses tendances esthétiques, clairement reconnaissables à chaque instant. Et cette impulsion est devenue une réalité dans l'art de cette grande école de musique que l'on dit simplement « vénitienne » et qui comprend dans son développement deux expressions capitales : la polyphonie vocale et instrumentale de la chapelle de S. Marco (croissance maximale dans la seconde moitié du XVI^e siècle) et l'opéra du XVIII^e siècle.

Bien que partant d'hypothèses différentes, Morelli reconnaît également ce phénomène artistique traitant de la musique dans la « Venise baroque » de l'*Encyclopédie italienne* (1997), que j'ai déjà citée⁹, un véritable essai critique qui met l'accent sur une approche systématique, plutôt qu'historique. Morelli commence avec une prémisse importante, qu'il suivra plus tard avec une grande cohérence :

Je ne pense pas que la musique de Venise puisse être configurée comme un phénomène tout-historique, progressant selon un projet évolutif (totalement perdu) ou selon la correspondance à un projet d'interprétation (fondé historiographiquement), mais progresse plutôt, pour ainsi dire, comme 'se laissant produire' [...] dans un contexte où le caractère public-et-représentant d'une politique-sociale-morale exercée par l'État, cependant 'libre', essentiellement 'libre', n'est plus l'expression de sa volonté souveraine. Il n'est pas la réalisation de son projet politique, ou bien ses 'œuvres-entreprises', mais c'est le genre de papier blanc (ou une serviette en papier) qui se bourre et se trempe d'événements appelés à se produire dans son environnement

⁹ Treccani.it. *L'enciclopedia italiana. Storia di Venezia* (1997) *La Venezia Barocca – Arte e cultura: la musica*. Chapitre III *La musica*. URL : [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-venezia-barocca-arte-e-cultura-la-musica_\(Storia-di-Venezia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-venezia-barocca-arte-e-cultura-la-musica_(Storia-di-Venezia)/).

social. [...] Je crois aussi que la labilité devenue telle dans le temps historique, que la continue *labilisation*, en fait, la relation progressive avec sa propre histoire, avec leurs propres événements, que la généralité progressive de son rôle de structure de maintien d'une tradition artistique spécifique et inoxydable, font de la musique de Venise un prototype étrange (inattendu et un peu inconnu) de la condition évoluée – la soi-disant 'classique' ou 'romantique' – encore à venir. Là où, avec l'expression « musique moderne » on entend une musique 'non plus fonctionnelle', une musique délivrée de la 'poésie' par la grâce de la dissolution de contraintes relatives (à la 'politique' locale ou historique et réelle, réelle ou historique) de ses parties physiologiques avec le monde. Tout cela arriverait à Venise, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, dans une mesure, paradoxale, la plus pertinente de la connotation/identification avec l'environnement.

Morelli commence alors en ouvrant la première fenêtre sur la vocation de Venise à la modernité, dans une relation à son identité politique et culturelle affranchie de besoins évolutifs. La perspective offerte par l'*Encyclopédie italienne* en 1937 a ensuite été révisée, donc, mais les conditions de la position anormale de Venise dans le temps de la modernité après la Seconde Guerre mondiale, y étaient déjà tracées.

5. (GF) En revenant à la « Charge des *Quodlibet* », après avoir évoqué la « rupture [...] des jeunes *boutiquiers* avec la *boutique* vénitienne », Morelli cite une série d'extraits de la correspondance de Maderna et ensuite de Nono avec Malipiero. Ces cinq pages sont ainsi introduites : « ...des extraits de quelques lettres, très peu nombreuses, timides et presque ombrageuses de Maderna au maître Malipiero, suivis immédiatement de quelques morceaux d'un lent dialogue épistolaire, extrêmement lâche, presque vide, mais aussi délicat, jusqu'à l'attendrissement, entre Malipiero et Luigi Nono. »

Suit ce long passage d'extraits des lettres, sans commentaire supplémentaire (sauf quelques petits « apartés » en italique assez grinçants), un portrait assez consistant de la figure humaine et artistique de Malipiero. Tout d'abord, Morelli souligne un Malipiero renfermé dans une image d'« intellectuel », « dans une époque où la règle officielle est de présenter les maîtres comme des musiciens fiers de ne pas être des intellectuels » et ensuite un musicien qui a horreur du romantisme et qui ne veut pas non plus être identifié à l'intérieur d'un cadre de tendances, « là, où semble émerger comme instance première la recherche d'une

‘non-appartenance’ totalement exacerbée, jusqu’à devenir, dans le schéma de l’*idiosyncrasie*, un style même, en un certain sens, une ‘école’. Une école de toute évidence *sui generis* ». Et aussi, Morelli insiste sur le fait que « les définitions successives des caractères (inimitables) de son hypothétique ‘style’ ont toujours été trop énigmatiques, ironiques, doubles, doublées ou dédoublées ; mais une véritable école... ». Donc, si l’on suit son raisonnement, il ne s’agit pas d’une école où l’art du maître est un modèle pour les élèves (puisqu’inimitable), mais fondée sur une pensée qui refuse toute appartenance. Là, Morelli distingue dans l’école une « droite malipérienne » constituée « par une multitude dense de modestes jeunes gens, vite voués à la décrépitude, et qui empruntèrent au maître, en le vampirisant, non seulement la mimique de quelques gestes compositionnels souvent répétés et même faciles, une sorte d’idéologie de vague refus du présent et du passé », mais aussi une « évanescence ‘gauche’ : où identifier deux ‘pour ainsi dire élèves’ mythiques, modernes et même communistes : Maderna et Nono ».

Arrivé à ce point, je rappelle un autre élément soulevé par Morelli : Malipiero écrit dans le « petit dictionnaire de critique musicale » publié sur *L’ambrosiano* (1931), pour l’entrée « Génie » : « Génie est ce musicien défunt qu’on cite quotidiennement en exaltant ses œuvres, en racontant sa vie, et qu’on agite comme un épouvantail pour éviter que de nouveaux génies musicaux ne viennent troubler la quiétude des critiques amoureux de tranquillité ».

6. (MG) Je reste encore dans sa discussion du XVII^e siècle vénitien pour trouver un autre trait distinctif de la pensée critique de Morelli, et je voudrais commencer par son évaluation du Maestro di Cappella, qui, plus que tous les autres initiés, est chargé de préserver le « patrimoine de l’identité [vénitienne] à travers la musique ». Parmi les fonctionnalités émerge la capacité

dans le renouvellement (une *Renovatio* modérée) des attentes de l’écoute, qui sont les plus communes *dans* et *pour* toutes les classes sociales ; si sensibles, toutes, au ‘spectacle’ de la conformité avec les conventions. Enfin, le maître doit aussi être capable de se ‘vénitieniser’ beaucoup, surtout, bien sûr, quand il s’agit de musique provenant de civilisations lointaines [...] ou, plus subtilement, pour être en mesure de plier poliment certaines habitudes vénitiennes aux manières de son style personnel, ou aux fondements de son école.¹⁰

¹⁰ MORELLI, *La Venezia Barocca – Arte e cultura: la musica*. Chapitre III, *La musica*, op. cit.

Cependant Morelli n'oublie pas de mettre l'accent sur « l'imprécision de la notion d'« école » à un moment où l'enseignement de la 'composition musicale', ou n'existe pas ou n'est pas pratiquée ». Le Maître travaille, bien payé, au service d'une noblesse amoureuse de la nouveauté et surtout enchantée par les « preuves/créations d'une intelligence capricieuse », et il est également libre d'adopter les principes didactiques qui lui semblent les plus appropriés. Morelli passe ensuite en revue les « maîtres du Maître », et après « la république de Venise, en tant qu'état » vient à l'avant-scène « un impresario libre », qui pourrait être défini comme un « archi-bourgeois. Un très beau bourgeois des origines », qui « pour le dire avec Razzi¹¹ 'est amoureux de la musique' et 'du maximum de nouveauté' ». Dans une glose brillante, Morelli avertit que

n'échappera pas au lecteur que cette forme de commande est très moderne, et pour qu'elle devienne encore plus moderne, ou 'bourgeoise', il suffira seulement que 'ses semblables' mentionnés ci-dessus ne soient plus 'les autres patriciens' vénitiens ou d'autres citoyens '*dogabili*' [candidats admissibles à devenir doge de Venise], mais 'tout le genre humain' libéré et rendu fraternel par les révolutions, l'anthropologie et les conventions maçonniques de 'l'après du Siècle des Lumières'¹².

7. (GF) Il y a donc là une vision très particulière de l'idée d'école qui est en train de se dessiner et qui semble être le véritable sujet de l'essai sur les *Quodlibet*. En effet, après avoir rappelé quelque « héritage » possible malipérien dans l'œuvre de Maderna et de Nono (comme « l'insatisfaction, sinon la répulsion à l'encontre de la forme close dans les créations chez Maderna »), Morelli revient à nouveau sur le concept d'école en rappelant le rapport qu'il décrit comme une « partie de tennis ente partage/affinité et rancœur/dégoût » entre Malipiero et ses deux élèves à sa « gauche ». Un rapport qui le renvoie à une œuvre de Malipiero des années 1950, où la question du « caractère vénitien » et la question de l'école sont au cœur de l'œuvre : *Magister Josephus* pour quatre voix solistes et orchestre. Au centre de ce « pamphlet de concert »

¹¹ « Le 5 décembre 1643, Giacomo Razzi, [...] un chanteur romain respecté, employé dans la Chapelle de San Marco, écrit au maître titulaire de l'église romaine de Saint-Apollinaire (et du Collège allemand annexé), Giacomo Carissimi, [...] pour le convaincre de venir pour succéder à Claudio Monteverdi, qui était mort après trois décennies de direction prestigieuse de la chapelle ducal » (*Ibid.*).

¹² *Ibid.*

(Morelli), il y a le maître vénitien Zarlino, que Morelli décrit – dans le contexte de l'œuvre de Malipiero – comme « vieux maître désorienté par les phénoménologies ‘progressistes’, nécessaires, fatales, de cette langue musicale à laquelle il a lui-même contribué, par son enseignement, à décrire comme une matière évolutive », et qui arrive même à la « reconnaissance pour l'ingratitude que lui réservent ses héritiers ». Enfin, pour finir sur la définition d'école, Morelli parle « d'une école qui se donne comme mot d'ordre ou comme ‘plan d'étude’ la désobéissance ou l'intolérance, ou mieux encore, la ‘labilisation’ de l'idée-concept de ‘modèle’. Une école autoritairement anti-autoritaire ».

A ce point, nous pouvons alors déjà comprendre comment l'intégration très participative de Maderna et Nono a pu se faire par exemple dans le contexte des *Ferienkurse* à Darmstadt, une « école » non traditionnelle, où l'on pratique le dialogue entre maîtres et élèves, le débat et l'échange des cultures et une volonté de reconstruire – après les dégâts de la deuxième guerre – le monde musical autour d'une nouvelle musique¹³. Mais aussi – comme le souligne Hermann Danuser – un « mythe » qui « implique que les participants, rien qu'en venant aux cours d'été, recevaient et contribuaient à façonner quelque chose dont on ne pouvait faire l'expérience que là-bas¹⁴ ». Enfin, l'état d'esprit que Rizzardi cherche à saisir et dessiner dans son article entre Maderna, Nono et Dall'Oglio.

8. (MG) Dans l'*Histoire de Venise*, dont la publication s'est terminée en 2002, il manque un protagoniste très important : l'opéra du XIX^e siècle. Morelli pénètre comme par un coin dans le XVII^e siècle, et dans le chapitre suivant, il s'occupe de l'histoire sociale du XIX^e siècle, remettant en question les institutions musicales de la ville (Chapelle de San Marco, Lycée musical) et en citant le Teatro La Fenice seulement pour en nommer une série dense d'événements de gala, entre 1859 et 1948. Ce choix semble refléter les considérations que Rossi Doria avait exprimées dans « Vie théâtrale » du lemme « Venise », en 1937 :

En 1792, cinq ans avant la chute de la république, a été

¹³ Il suffit de rappeler la discussion animée par Stockhausen et Nono autour de la musique de Webern en 1953. Cf. Antonio TRUDU, *La scuola di Darmstadt*, Milan, Unicopli/Ricordi, 1992, pp. 84-85.

¹⁴ Hermann DANUSER, « L'école de Darmstadt et son mythe », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 : *Musique du XX^e siècle*, J.J. NATTIEZ (dir.), Arles, Actes Sud, 2003, p. 272. Ce volume a été publié pour la première fois en italien par Einaudi, Turin, 2001.

inaugurée à S. Fantin La Fenice, construite par l'architecte Antonio Selva, de manière à rivaliser avec les nouveaux grands théâtres de Naples, Bologne, Milan. En vain,

parce que

le théâtre du XIX^e siècle n'est pas vénitien. Il semble que le goût musical de cette ville est resté incertain devant le style des grands romantiques de l'Italie.

Morelli était intéressé par des chefs-d'œuvre méconnus et « progressistes » du XIX^e siècle, comme *Stiffelio* (1850), qui avait gagné sa forme véritable (et définitive) à La Fenice (1852)¹⁵, à l'exception d'un essai clinique sur la folie dans *Lucia di Lammermoor*, ou par des avant-gardistes comme Arrigo Boito, qui a grandi à Venise (en l'honneur duquel il a organisé en 1993 le plus important colloque international tenu jusqu'à cette date), ainsi que par les bohémiens [*scapigliati*] amateurs de la tradition comme Amilcare Ponchielli, qui a situé son chef-d'œuvre *La Gioconda* dans la Lagune et le dernier acte à la Giudecca, l'île où Morelli a principalement habité. Il a même trouvé une inspiration chez des auteurs beaucoup moins importants tels que Antonio Buzzolla, compositeur d'opéra et Maître de chapelle à San Marco à partir de 1855 jusqu'à sa mort (1871), une fois de plus articulant ses pensées autour des attentes actuelles de la modernité permanente d'une Venise perçue comme

allégorie ou comme le symbole de la décadence, [...] de la maladie, de la mort, du labyrinthe, mais [...] peut-être, le symbole [...] d'un état de mort sans la mort, ou du moins une mort très longue et passive ('à la Tristan')¹⁶.

Ce diagnostic d'un topos romantique souvent considéré comme une source d'inspiration pour tous les types d'artistes, est épisodique dans ses écrits mais il va ressortir, comme Giordano le dira dans le paragraphe suivant, dans son essai sur « La Charge des *Quodlibet* », même si par la suite Morelli s'est consacré surtout à l'étude de l'opéra comme un art

¹⁵ Voir Tornando a «*Stiffelio*». *Popolarità, rifacimenti, sperimentalismo, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico*, actes du colloque international (Venise, 17-20 décembre 1985), edités par Giovanni MORELLI, Firenze, Olschki, 1987.

¹⁶ Giovanni MORELLI, « I beseech to say T'. Ouverture-Preludio. Ad Antonio Buzzolla e al suo operare nel tempo », in Francesco PASSADORE, Licia SIRCH (éd.), *Antonio Buzzolla. Una vita musicale nella Venezia romantica*, Rovigo, Minelliana, 1994, p. 28.

national-populaire¹⁷.

9. (GF) Après avoir clarifié le mot « école », Morelli s'attache à la question de Venise. Surprise : ce point est abordé par la citation intégrale d'une lettre adressée en 1955 à Malipiero de Luciano Berio qui, comme tout le monde sait bien, n'était pas du tout vénitien, mais à côté duquel on sent bien la présence de Maderna. Dans cette lettre, écrite à Milan, Morelli a identifié des éléments relevant du caractère « vénitien » :

Malipiero aurait reçu divers échantillons de compositions 'radiogéniques' milanaïses, de 'fonds sonores', de musiques ou de sonorités échantillonnées-élaborées, à l'usage moins de soi que d'une narration (exploitée par la radio), et aurait accusé réception de ces *objets trouvés*. Et le maître les aurait appréciés pour ce qu'ils sont, des artefacts flottants, un *quodlibet* dans le 'magasin résonnant' de sa 'mémoire courte', en vue d'une confrontation avec la mémoire compositionnelle, organisée et *historique*, à son tour pressée par de puissantes instances *négatives* :

1. Éviter toujours le thématisme et ses superfétations vaseuses ;
2. Soupçonner toujours d'automatisme abstruse et inauthentique le dodécaphonisme, pour mieux entrer ensuite dans une dimension mythiquement connue ou mieux entendue, perçue de l'intérieur comme authentiquement *vénitienne* ;
3. Dans la rencontre entre existence/vie et co-actions, très fluctuantes, de style et de poétique, faire toujours confluer des expériences extrêmement oscillantes : 'Différents degrés de tension de silence', en relation avec les structures organisées, dans les rencontres avec d'autres effets sonores plus déterminants', d'autres variations analogiques de structures, approches entre un fait psychologique et la musique, qui donnent toujours de 'bons résultats'¹⁸.

Notons qu'apparaît pour la première fois le terme *quodlibet* : Morelli ne développe pas tout de suite la notion, mais il se lance dans l'identification du caractère vénitien à travers une liste de vingt-trois points développés sur cinq pages de texte. Il s'agit d'une liste constituée par l'interprétation de quelques lieux communs de l'image de Venise dans le patrimoine culturel (comme la ville où, d'après Shakespeare, les

¹⁷ Voir Giovanni MORELLI, « L'Opera nella cultura nazionale italiana », in Lorenzo BIANCONI, Giorgio PESTELLI (éd.), *Storia dell'Opera Italiana*, Torino, EdT 1988, VI, pp. 393-453. La version française de ce texte est reprise dans le présent volume.

¹⁸ *A Bruno Maderna*, vol.I, Paris, Basalte, 2007, p. 420.

maisons accueillent « les ‘secrets féroces’ ou la ‘férocité des secrets’ » ; par des éléments presque insaisissables (comme la ville étant *Theatrum mortis* : pas de visages humains dans les photographies avant 1910-15, ou la Venise comme lieu dévolu à l’auto-organisation des synesthésies avec comme exemple « la confusion chez Wagner qu’il porte en lui *Tristan* ») ; mais aussi par l’évocation des textes, d’auteurs, de peintres, de philosophes ou des citations de phrases leur appartenant, absolument pas suivies d’explications et qui donc font appel à la culture personnelle du lecteur.

Morelli s’abstient de commenter dans le détail ce catalogue des « emblèmes » / « insignes » du caractère vénitien, pour en retenir ce qu’il considère comme l’élément le plus important dans le cadre de sa réflexion : celui qui met l’accent sur « la production d’un art qui, dans ses produits, une fois ses artefacts finis, témoignait d’un système fait d’oscillations entre *forme momentanée de l’existence* et *forme momentanée de la pensée artistique*, toutes deux destinées à coexister dans un état conflictuel de rapprochement réciproque, avec pour résultat la réalisation des icônes, implicites dans l’œuvre, du processus d’entropie vécu dans l’acte artistique et poétique ». En musique cette idée trouve d’après Morelli une forme qui lui a « rendu une dignité objective » : justement le *quodlibet*.

En effet, celui-ci « adopte et met en jeu, dans un processus structurel évoluant dans/sur le texte, les multiples intrusions obliques, perpendiculaires, rasantes d’un ou plusieurs objets musicaux *trouvés*, qui apparaissent davantage comme des traces mnémoniques écourtées, des éruptions d’*extranéités* exigeant d’être composées, etc. ». Et encore : « En ce sens, l’œuvre se définit essentiellement par son devenir, puis par ce qu’elle est [...], un agrégat, sinon un système de relations entre éléments idéaux procurés par l’esprit (ou pour l’esprit)... » Enfin, le *quodlibet* constitue « un message ouvert, ou plus encore peut-être, le récit de la relation d’une structure linguistique avec une organisation qui veut ou qui peut tendre à être complémentaire ou symétrique aussi bien de l’œuvre à *faire* que de l’œuvre *en train de se faire* ou de l’œuvre *inachevée*. »

10. (MG) L’omission de l’opéra dans un examen critique du XIX^e siècle (et dans une section encyclopédique consacrée à l’histoire) est déjà un fait considérable pour comprendre son orientation, mais pour lire quelque chose d’encore plus « déséquilibré », il suffit de s’adresser à l’un des nombreux caméos que Morelli a publiés dans des endroits disparates. Dans ce cas, il s’agit d’une intervention dans l’Histoire du Teatro La

Fenice co-écrite par Anna Laura Bellina et moi-même¹⁹, dont le caractère gai et ironique flotte à travers le titre, « una fenice che mai seppe aedo/ idoleggiare », deux versets tirés du poème de *Diamantina*, dans le *Diario del '72* d'Eugenio Montale, qui désignent le phénix arabe, et qui sont habilement décontextualisés afin d'exprimer l'impossibilité de flatter le théâtre vénitien, comme un symbole du mélodrame romantique italien.

Pourquoi un théâtre au-dessus de tout éloge ? Dans le texte Morelli met en regard quatre vues artistiques, en évitant l'évidence, à savoir : parler de la scène d'ouverture de *Senso*, le chef-d'œuvre de Visconti, mais illustrant un théâtre (La Fenice) auquel le sécessionniste Schreker fait seulement allusion dans son opéra *Der Ferne Klang*, où Venise est symbolisée par une maison close dans une île de la lagune, suivant la tradition post-romantique de Venise-symbole de la décadence dont nous venons de parler. Morelli avait commencé le caméo avec Balzac qui a situé *Maximilla Doni* à la Fenice, après une visite de Venise en 1837, bien qu'il n'avait pas mis un pied dans le théâtre (parce que le bâtiment avait été incendié)²⁰, puis revient sur le sujet de Balzac parce que Otmar Schoek en tire un opéra, où La Fenice apparaît dans les coulisses, pendant l'exécution d'une pastorale. Morelli termine par un exemple concret : *La montagne de verre*, un film-mélodrame, avec la musique de Nino Rota, tourné en 1948, qui s'ouvre avec une scène dans le théâtre, avec Gobbi et Rizzieri, dirigés par Franco Ferrara (qui six ans plus tard dirigerait la bande originale de *Senso*). Je n'ai pas trouvé une façon plus spirituelle et imaginative que celle réalisée ici par Giovanni, pour décrire le théâtre comme une chimère inaccessible.

11. (GF) Revenons pour la dernière fois aux *quodlibet*, qui sont aussi vus par Morelli comme des éléments permettant d'organiser un système de relations entre fragments de l'esprit et « signes du réel », ou encore « comme une sorte de défi entre l'inconnu de l'œuvre *in progress* et

¹⁹ « Una Fenice che non seppe mai aedo/idoleggiare », in Anna Laura BELLINA, Michele GIRARDI, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'Impresa*, Venezia, Associazione Amici della Fenice-Marsilio, 2003, pp. 156-158.

²⁰ Dans le roman, les personnages de Balzac voient et discutent deux œuvres de Rossini, *Le Barbier de Séville* et *Moïse en Égypte*, tandis que Balzac en 1837 (au théâtre Apollo) avait assisté à une sorte de compilation, avec des parties de *Pia de' Tolomei* de Donizetti et *I Puritani* de Bellini. Il faudrait ouvrir un chapitre à part sur le choix des noms effectué par Morelli : dans ce caméo se trouve Jaques Strunz (qui était le dédicataire de Maximilla Doni, un vrai musicien, ami et conseiller de Balzac) et le metteur en scène Henry Cass (auteur de *La montagne de verre*), dans l'essai sur le XIX^e siècle on trouve le général Kulos (tous ces noms de famille ont en langue vénitienne des résonances évocatrices d'expressions « censurables »).

l'urgence à soutenir les exigences d'adhérence au réel ».

La conclusion de l'essai rappelle comment le *quodlibet* est un dénominateur commun entre Malipiero, Nono et Maderna (avec une liste plus approfondie pour ce dernier : *Satyricon, Ausstrahlung, Composizione in tre tempi, Venetian Journal, Grande aulodia...*) en devenant le véritable trait d'union esthétique de « l'école vénitienne ».

Mais, encore à propos du *quodlibet*, j'aimerais à ce point faire remarquer que cette idée structure aussi l'essai de Morelli. En effet, il y a une série d'indices assez parlants :

1. les lettres de Maderna et Nono adressées à Malipiero pour donner un aperçu de leurs rapports humains « réels » ;
2. la lettre de Berio-Maderna sur l'envoi à Malipiero des bandes magnétiques produites à Milan (fragments de l'esprit) ;
3. le catalogue des 23 caractères vénitiens, qui sont des « intrusions » d'éléments du réel (ou de l'esprit) qui entrent dans, et nourrissent, le discours de l'essayiste.

Finalement, le titre « La Charge des *Quodlibet* » est avant tout descriptif de l'articulation de l'essai, qui est – à bien regarder – lui-même un *quodlibet*...

Je voudrais aussi souligner comment le *quodlibet*, et son caractère vénitien, sont présentés par Morelli constamment dans une perspective de confrontation avec certains aspects de la pensée émergente dans l'après 1945, et cela bien au-delà des deux compositeurs de « l'école » : l'idée d'ouverture de l'œuvre, du rapport de l'œuvre avec le réel, du montage. De plus, dans une note de bas de page, on peut lire la reconstruction de l'idée de *quodlibet* dans le XX^e siècle musical, où sont cités Ives et Berio (*Sinfonia*) en passant par Mahler... Ce que je veux dire c'est que Morelli ne semble pas du tout préoccupé de montrer une identité qui soit une 'exclusive' vénitienne, mais une pensée qui pour les compositeurs en question a une racine dans Malipiero et Venise, ou dans la Venise de Malipiero, mais qui, en réalité, fait partie de ce puzzle qu'est l'idée de modernité au XX^e siècle.

Dans cette perspective se trouve la différence d'approche de l'idée d'école par rapport à Rizzardi. Ce dernier cherche à identifier un moment historique et esthétique, un trait d'union entre Maderna et Nono, dans ce que ces deux compositeurs sont devenus au moment de leur émancipation par rapport à leurs maîtres. Dit autrement, une manière d'expliquer leurs traits communs dans leur diversité et originalité. Morelli, par contre, se préoccupe d'identifier leurs origines dans une culture et dans l'idée d'une « école » *sui generis* qui montre – à travers la désobéissance comme postulat, la négation de valeurs sûres et

du « modèle » à suivre, comment aller au-delà d'elle-même...

Non des perspectives incompatibles, mais qui cherchent à démontrer des choses différentes, autour d'une « école » dont l'existence est encore toute à démontrer...

12. (MG) Je reviens, en conclusion, à Scherchen, qui est le symbole d'une recherche qui met tout en question. En dessinant un portrait de Luigi Nono, publié en 1995 dans *Belfagor*, Morelli évoque pour la première fois, autant que je sache, les cours enseignés par le chef d'orchestre allemand à Venise en 1948. « Malipiero, écrit Morelli, conduit le jeune presque-élève, que beaucoup, voire de trop nombreux signes, montrent très prédisposé à devenir un des principaux auteurs de la musique du XX^e siècle (mais de quelle musique du XX^e siècle ?) entre les bras paternels de Scherchen, éducateur influent [et même autoritaire, au moins selon Canetti] d'avant-garde (mais de quelle avant-garde ?) » qui l'accueille dans « un cours de direction d'orchestre qui est [...] plutôt un cours d'herméneutique musicale²¹ ». Rappelant cette rencontre décisive dans le chapitre de l'*Histoire de Venise* dédié à la musique au XIX^e et XX^e siècle (2002), Morelli précise mieux son point de vue, en utilisant des mots passionnants :

Le cours de direction de 1948²² enseigné par Scherchen est devenu un petit mythe historique : en moins d'un mois, le maître allemand appela à Venise une foule de jeunes musiciens qui n'avaient pas connu les années sombres (ils étaient, en 1938, tout enfants, bien que certains étaient enfants prodiges), venus de différents pays du monde, tout simplement envoyés par leur maître de musique à Venise pour étudier avec Scherchen, dans un mois d'août torride, la composition et la direction, musiciens pour la plupart allemands et autrichiens ou Juifs forcés par l'émigration à faire de la musique ou enseigner la musique dans des pays désespérément hétérogènes. Cette occasion [...] était symbolique, mais aussi réelle, et en effet c'était, peut-être, un acte de fondation de l'internationale des jeunes pour l'affirmation des valeurs artistiques déjà humiliées par les régimes nazis-fascistes, valeurs que l'on espérait renaissantes à

²¹ Giovanni MORELLI, « Luigi Nono », *Belfagor (Ritratti di contemporanei)*, L/1995/1, 1995, pp. 35-68 (repris in *Scenari della lontananza*, 2003, p. 99). Dans l'essai, Morelli explique bien comment les choix politiques de Nono ont influencé son art, par une série de contacts où l'idée se traduit par une forme ou une mélodie (pp. 104-105).

²² Morelli invente ici un nouveau mot, l'adjectif « quarantottana » qui fait allusion au Printemps des peuples, ensemble de révolutions que connaît l'Europe en 1848.

Venise, dans son festival et son Théâtre [...].

Eh bien, en cet été de 1948, Malipiero appela Bruno Maderna et Luigi Nono, il leur exprima un refus appuyé de les suivre personnellement dans le développement de leur vocation avant-gardiste, et avec autorité, autoritairement, les força à s'inscrire et suivre le cours intensif de Scherchen, pour y chercher des racines éducatives, idéologiques, techniques. Et en effet, il arriva que, dans ce très bref apprentissage qui dura un mois au contact du Maître, et avec les jeunes hommes venus de ces écoles réparties partout dans le monde, fondées par des musiciens émigrés, Luigi Nono et Bruno Maderna, d'après leur témoignage, ont trouvé toutes les impulsions premières qui vont caractériser leur carrière imminente : des idées et des techniques pour la création de leurs œuvres originales (peut-être symboliquement, en premier lieu : *Il canto sospeso*). Œuvres originales et significatives d'un renouveau vénitien²³.

Deux faits ressortent clairement de ces considérations critiques : la générosité consciente de Gian Francesco Malipiero – qui, tout en ne partageant pas les tendances stylistiques de Bruno Maderna et Luigi Nono, a eu la modestie de s'effacer pour permettre à leur talent « radical » d'exploser vraiment au contact de ce formidable catalyseur de nouveautés linguistiques et esthétiques qu'était Hermann Scherchen – et le signe d'une continuité entre tradition et modernité authentique encore à venir pour un certain temps, au nom de Venise, ville d'avant-garde par excellence²⁴. Si, au moment de la soi-disant école vénitienne de San Marco le maître flamand Adrian Willaert se « vénitienisa », répandant le germe de la connaissance partout dans l'Europe musicale du XVI^e siècle, Malipiero, avec l'aide de Scherchen, pourrait bien être considéré, selon Giovanni Morelli, comme le chef d'une école qui n'a jamais existé...

²³ Giovanni MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2184-2185 ; le même en ligne : *Treccani.it. L'enciclopedia italiana. Storia di Venezia (2002) L'Ottocento e il Novecento 3 – Le istituzioni culturali. capitolo XIII La musica*.

URL : [http://www.treccani.it/enciclopedia/1-ottocento-e-il-novecento-3-le-istituzioni-culturali-la-musica_\(Storia-di-Venezia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/1-ottocento-e-il-novecento-3-le-istituzioni-culturali-la-musica_(Storia-di-Venezia)).

²⁴ Au-delà de l'audition d'une grande quantité d'arrangements musicaux de Leo, Pergolesi, Piccini, Tartini (dans la version de Scherchen), Maderna chantait dans la chorale des étudiants du cours, avec Nono, entre autres choses, l'*Ave Maria* de Verdi sur une échelle énigmatique, qui plusieurs années plus tard aurait été un pôle d'attraction pour *Fragmente – Stille, an Diotima* (1979-1980), pour quatuor à cordes. Le cours a ensuite été installé dans Ca' Giustinian (le palais de la famille Giustinian).

