

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1996)

**Heft:** 49

  

**Artikel:** La dernière composition de Bruno Maderna : le Troisième concerto pour hautbois et orchestre (1973) = Die letzte Komposition von Bruno Maderna : das Konzert Nr. 3 für Oboe und Orchester (1973)

**Autor:** Verzina, Nicola

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-928049>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La dernière composition de Bruno Maderna : le Troisième concerto pour hautbois et orchestre (1973)

**D**ie letzte Komposition von Bruno Maderna:  
das Konzert Nr. 3 für Oboe und Orchester (1973)

**L**a dernière composition de Bruno Maderna :  
le Troisième concerto pour hautbois et orchestre (1973)\*  
Dans les concertos de Maderna, la confrontation du soliste et de l'orchestre symbolise l'antagonisme de l'individu et de la société. Le hautbois représente l'ancien aulos, dont la monodie subjective est menacée par la masse de l'orchestre. Mais alors que cette opposition détermine la grande forme des deux premiers concertos de hautbois, dans le troisième, Maderna conçoit un schéma polymorphe, qui permet aux interprètes d'agencer eux-mêmes certaines parties. Le concerto tend donc à l'informel, quoique la liberté y reste soumise à la volonté de raconter un rapport impossible, celui du sujet et de la collectivité.

**D**ie letzte Komposition von Bruno Maderna:  
das Konzert Nr. 3 für Oboe und Orchester (1973)  
In Madernas Konzerten symbolisiert die Gegenüberstellung von Soloinstrument und Orchester jene von Individualität und Kollektiv: Die Oboe repräsentiert das antike Aulos mit seinem monodischen Gesang, dessen Subjektivität von der Masse des Orchesters bedroht wird. Während in den ersten zwei Oboenkonzerten diese Gegenüberstellung die Makrostruktur des Werkes bestimmt, konzipiert Maderna im dritten eine multiple Form, welche den Interpretieren die Möglichkeit gibt, gewisse Partien selbst zu organisieren. Dadurch tendiert das Konzert zu einer informellen Musik, obwohl die Freiheit teilweise gefangen bleibt durch den Willen, die Geschichte einer unmöglichen Beziehung von Subjekt und Kollektiv zu erzählen.

par Nicola Verzina

Né en 1920 à Venise, Bruno Maderna étudia la composition d'abord à Milan avec Arrigo Pedrollo (1934-37), puis à l'Accademia di Santa Cecilia à Rome sous la direction de Alessandro Bustini (1937-40), maître aussi de Goffredo Petrassi et de Carlo Maria Giulini. En 1940, Maderna rencontre à Venise Gian Francesco Malipiero ; c'est un événement important dans la vie du jeune compositeur et chef d'orchestre. Il devient ainsi son élève dans le cadre du « Corso di perfezionamento per compositori » au Conservatoire de Venise (1940-42). Avec Malipiero, Maderna étudie la musique ancienne, de la Renaissance et du Baroque, mais il commence aussi à approfondir la connaissance des œuvres des trois Viennois, avec lesquels Malipiero était en rapport direct d'amitié. L'influence de Malipiero sur le jeune musicien demeurera durable dans toute la production maderienne. En même temps, il suit un cours de direction d'orchestre à Sienne avec Antonio Guarnieri et commence à partager son temps entre l'activité de compositeur et celle de chef d'orchestre. En 1948, Malipiero lui conseille de suivre les cours de direction que Hermann Scherchen donnait à Venise ; à cette occasion, Maderna établit des liens étroits avec Luigi Nono, qu'il avait rencontré deux ans auparavant par l'intermédiaire de Malipiero. A la même épo-

que, il rencontre Luigi Dallapiccola, qui sera pour lui, comme pour Nono, une figure importante, non seulement du point de vue musical, mais également des points de vue éthique et humain. Dallapiccola est l'un des premiers compositeurs italiens à adopter la technique dodécaphonique et à faire du thème de la « liberté » l'une des valeurs centrales de sa poétique. Les jeunes Maderna et Nono en héritent et partagent ainsi une préoccupation qui est à la base des valeurs antifascistes sur lesquelles se fonde la République italienne. Dans les années cinquante, Maderna devient, avec Boulez, Nono et Stockhausen une des figures majeures des *Ferienkurse* de Darmstadt, où la plupart de ses œuvres sont exécutées, et où il donne souvent des cours et dirige l'orchestre du Musikinstitut. Le sérialisme maderien de cette période se caractérise d'un côté par une forte tendance rationaliste soumettant le matériau musical à des procédés stricts et continus de prolifération, d'élaboration et de permutation ; de l'autre côté, il se caractérise par une tendance très nette à utiliser la technique sérielle de façon discursive et mixte, qui souligne une attitude langagière et un rapport continu avec les techniques compositionnelles anciennes. La technique sérielle lui permet l'acquisition d'une *forma mentis* artisanale qui caractérisera toujours

sa pensée compositionnelle, même au-delà de la période strictement sérielle et structuraliste. Avec *Musica su due dimensioni* – une des premières expériences de musique mixte –, Maderna se pose déjà en 1952 le problème de mettre en relation la dimension acoustique avec l'électroacoustique. En 1954, il fonde avec Luciano Berio le « Studio di Fonologia della RAI di Milano », qui se propose de conjuguer le purisme électronique du Studio de Cologne avec l'esthétique « concrète » du Studio de Radio France à Paris.

Dans les années soixante, le compositeur vénitien s'engage dans la composition de la grande fresque *Hyperion* (1960–69), sur des textes de Friedrich Hölderlin, Federico Garcia Lorca, Wystan H. Auden. Il s'agit d'un cycle mobile de plusieurs compositions, une constellation d'œuvres présentées par Maderna de façon toujours différente. Il y utilise des pièces orchestrales, pour instruments et orchestre (*Dimensioni II*, *Dimensioni III*, *Stele per Diotima*), pour voix et orchestre (*Aria*), pour chœur (*Hyperions Schicksalslied*), pour bande magnétique (*Amanda*), pour bande et orchestre (*Entropia I, II, III*).

La dernière période (1969–73) voit l'éclosion des grandes œuvres symphoniques : *Quadrivium* pour 4 groupes d'orchestre et 4 groupes de percussions (1969), *Concerto per violino e orchestra* (1969), *Grande Aulodia per flauto e oboe soli con orchestra* (1970), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972), *Concerto n° 3 pour hautbois et orchestre* (1973). Elles sont caractérisées par l'adoption massive de la technique aléatoire et de la *Gruppentchnik*. La notion de permutation est élargie jusqu'à son application à la macrostructure de l'œuvre musicale : la signification même de processus compositionnel s'élargit en incluant aussi le moment de l'exécution, dans lequel le chef d'orchestre figure, par ses choix, l'état final de la composition.

### Les concertos de hautbois de Bruno Maderna

Les trois *Concerti per oboe e orchestra* de Bruno Maderna (1962/1967/1973) illustrent la catégorie de la « mélodie absolue » – selon la terminologie proposée par Massimo Mila<sup>1</sup> –, constante poétique (mais pas exclusive !) de sa production. Pour mieux la circonscrire, Maderna a forgé la définition d'*aulodia*, c'est-à-dire de chant monodique pour instrument à anche, l'ancien *aulos* hellénique, qui, dans l'imaginaire madernien, est représenté par le hautbois ou/et la flûte, véhicules de ce chant archétypique, idéal, mais impossible miroir d'une harmonie et d'une beauté perdues pour toujours. Cette référence nous renvoie évidemment une idée de mélodie fort éloignée du XX<sup>e</sup> siècle, donc inconnue et déjà perdue. Elle demeure alors un idéal qui symbolise des valeurs éthiques, humanistes et artisti-

ques – que notre société est en train de perdre –, idéaux d'une civilisation dans laquelle les notions de *beau* et de *bien* coïncidaient. La référence à la civilisation grecque, d'une façon encore très directe, remonte à la fin des années quarante, avec deux œuvres : *Tre liriche greche* (1948) et *Composizione n° 2 per orchestra* (1950). Cette dernière utilise un matériau archaïque comme l'*Epitaphie* de Sicile – témoignage musical le plus ancien de la culture occidentale –, auquel sont appliquées des techniques sérielles.

Malgré la conscience de cette impossibilité, la mélodie madernienne devient – presque obstinément, dirait-on – également porteuse d'éléments subjectifs « lyriques », opposés dialectiquement aux attitudes menaçantes d'une collectivité éthiquement négative, qui est symboliquement représentée dans ses partitions par des ensembles orchestraux ou par des groupes instrumentaux (souvent les percussions) qui ignorent ou repoussent ces éléments subjectifs. Mais pour Maderna, les trois *Concerti per oboe e orchestra* servent aussi de terrain d'expérimentation formelle et répondent à la nécessité de réinventer la forme à partir de la « tradition », à laquelle il se sent rattaché, mais en toute liberté. Sa conception dramatique et dialectique de la mélodie (l'opposition solo/tutti) lui permet alors d'adopter la forme du concerto d'une façon personnelle.

Le *Concerto n° 3 pour hautbois et orchestre* est la dernière œuvre composée par Maderna<sup>2</sup>. Commandée par le Holland Festival et conçue pour le hautboïste Han de Vries, la pièce a été créée le 6 juillet 1973 à Amsterdam par le « Radio Filarmonisch Orkest », sous la direction du compositeur. L'atmosphère particulière – provoquée par la nouvelle de la maladie mortelle dont souffrait l'auteur – qui accompagna l'exécution de cette pièce a partiellement influencé la réception de l'œuvre, considérée comme une sorte de « chant du cygne », comme le testament lyrique du compositeur, en occultant les vrais problèmes qu'elle posait. La partition, qui est la reproduction « infidèle » du manuscrit, a été publiée à Paris par les Editions Salabert, toujours en 1973. La bonne qualité musicale de cette version et les résultats intéressants obtenus dans l'exécution des séquences aléatoires ont amené par la suite les « Editions Salabert » à intégrer dans la partition les choix interprétatifs maderniens comme éléments organiques du texte musical, ce qui a multiplié les problèmes que posait déjà la partition – en plus de la carence des indications relatives à la réalisation des parties aléatoires. D'autre part, les indications non originales – évidentes à cause de la différence d'écriture et de nombreuses fautes d'orthographe italienne – sont parfois en contradiction avec les indications manuscrites de Maderna.

### Conceptions formelles

Le lien avec la forme du concerto réside dans le principe dialectique soliste/orchestre qui, dans les *Concerti* maderniens, symbolise la dialectique individuel/collectif, c'est-à-dire l'expression subjective et authentique opposée à la progression massifiante, qui empêche et dénature cette expression. Le hautbois (et donc la mélodie) incarne le « moi » de l'artiste, qui est en vérité un « nous » (sujet collectif) ; le *Concerto* devient ainsi le terrain où entrent en opposition d'un côté l'exigence du chant, comme manifestation subjective, et de l'autre son entrave et sa négation. La première représente donc la nécessité lyrique qui n'arrive pas à se réaliser. La deuxième – souvent symbolisée par des structures chaotiques confiées à l'orchestre ou à des groupes instrumentaux – représente l'incompréhension et l'obstacle à cette nécessité. Les racines de cette poétique sont à chercher dans l'*Hyperion* de Friedrich Hölderlin, notamment dans le thème de la perte d'harmonie entre l'*Individu* et la *Nature*. Pendant les années soixante, Maderna sera ainsi occupé par la composition d'un cycle imprégné de cette idée poétique – dont il donnera aussi une traduction scénique.

A partir du *Concerto n° 1 pour hautbois*, ce simple schéma dialectique est assumé comme modèle poétique et structurel à travers l'identification symbolique du sujet avec l'instrument soliste et de la collectivité avec l'ensemble orchestral : dans ce premier *Concerto*, la forme générale est simplement donnée par l'alternance régulière et presque naïve entre des épisodes d'orchestre et des parties (cadences) pour hautbois solo<sup>3</sup>. Dans ce contexte poétique, la mélodie madernienne se charge de dénoncer l'impossibilité de son propre chant et celle d'une réconciliation entre l'*Individu* et la *Nature*. Le soi-disant lyrisme des *Concerti pour hautbois* de Maderna n'est pas alors une recherche du « bel canto » italien ou – pire encore – de la mélodie vénitienne, mais la constatation et la déclaration de l'inexistence des conditions qui permettraient ce chant. Il nous communique donc en même temps une nécessité et une impossibilité : une improbabilité. Le traitement de la mélodie du hautbois manifeste cette résistance : elle est toujours hachée en petites phrases, séparées par des indications de souffle, qui n'arrivent pas à se lier entre elles. La partie de hautbois sur laquelle s'ouvre et se termine l'œuvre, est d'abord composée entièrement dans les esquisses, puis découpée en petites phrases, reprises en ordre mélangé.

Dans le *Concerto n° 3*, le modèle du concerto qui sous-tend les *Concerti per oboe n° 1* et *n° 2* semble manquer. On y remarque une forte réduction de la caractéristique fondamentale – l'opposition solo/tutti – et sa subordination à

un déploiement morphologique plus articulé. Certes, il existe toujours *in nuce* une dialectique entre les deux dimensions, mais elle n'est plus exclusive et ne dicte plus la macrostructure de l'œuvre. Il s'agit maintenant d'une dialectique idéale, qui s'exprime à l'intérieur d'un rapport qui fait désormais partie de la poésie madernienne.

Dans le *Concerto n° 3*, la dialectique se manifeste donc à un niveau plus profond, c'est-à-dire d'un côté dans la tendance à projeter la structure générale en « panneaux » – accompagnés par la *Gruppenteknik* et l'aléatoire – destinés à être agencés par le chef d'orchestre et, de l'autre, à projeter la macroforme de façon unitaire et univoque, à travers un

projet imaginaire (abstrait) dominant tellement le projet formel qu'il assume le caractère d'histoire (vicissitude) narrable. Typique des trois *Concerti* pour hautbois, cette tendance à « théâtraliser la forme » est toutefois déjà présente dans certaines compositions du début des années soixante. Le *Concerto n° 3* est le seul des trois

Exemple 1

The image displays four systems of musical notation for a concerto, labeled 0, 3, 1, and 2. Each system includes specific instrument parts and performance directions.

- System 0:** Features parts for DA 2 (DA 2), A 4 (A 4), OTSAVINI PPO (OTSAVINI PPO), and (PIKKO LOS) (PIKKO LOS). The title is "INTERPOLARE A PIACERE I FRAMMENTI SEPARATI DAI TRATTESSI". It includes markings like "MENO LENTO", "GLISS. MOLTO LENTO", and dynamic levels such as mp, p, and ppp.
- System 3:** Features parts for DA 2 (DA 2), A 4 (A 4), TROMBE CUPHUTE (TROMBE CUPHUTE), and IN DO (IN DO). The title is "INTERPOLARE A PIACERE I FRAMMENTI SEPARATI DAI TRATTESSI". It includes markings like "STR. MUTE", "GLISS.", and dynamic levels such as pp, mp, and p.
- System 1:** Features parts for RAHHERCHEN (RAHHERCHEN), XYL. (XYL.), VBR. (VBR.), and MRB. (MRB.). It includes markings like "GLISS. MUTED", "LEICHTE HOLZSCHL.", "PLASTICSCHL.", "MUTED", and "WEICHE SCHL.". It also includes a section marked "1<sup>a</sup> CA." and dynamic levels such as pp, p, and ppp.
- System 2:** Features parts for VIOLINI 6,7,13 (VIOLINI 6,7,13), VIOLE SENZA S. (VIOLE SENZA S.), and CELE (CELE). It includes markings like "SENZA SORD.", "AD LIBITUM DI OGNI ESECUTORE", and "SENZA SORDINA". It also includes dynamic levels such as pp and p.

Additional instructions include "OB. SOLO", "Indi. FITTACH 1,2,3,4", "Indi ATTACH", "Pag. SEQUENZE", and "SECONDO LE CONDIZIONI AUSTICHE, IL DIRETTORE DECIDE QUANTI ARCHI FARA SUONARE E COSTITUIBILE VICINI E DISTANTI UNO DALL'ALTRO."

*Concerti* à utiliser comme instrument soliste le hautbois en do, sans y ajouter les autres instruments de la famille (musette, hautbois d'amour, cor anglais). L'orchestre se compose de :

- hautbois solo ;
- 4 flûtes (4 piccolos), 3 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette piccolo, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson ;
- 4 cors, 5 trompettes, 4 trombones (2 ténors, 1 baryton, 1 basse), tuba ;
- glockenspiel, xylophone, vibraphone, marimba, célesta ;
- 2 harpes ;
- 18 violons, 9 altos, 6 violoncelles, 6 contrebasses.

Les cordes sont divisées en trois groupes: ARCHI A con sordina, ARCHI B sul tasto/flautando, ARCHI C sul ponticello ; chaque groupe compte 6 violons, 3 altos, 2 violoncelles et 2 contrebasses. Les percussions se limitent à des instruments polyphoniques à hauteurs déterminées (« claviers »).

L'œuvre représente un sommet de la liberté qui caractérise les dernières compositions de Maderna. La nouveauté la plus importante concerne l'écriture, qui devient essentielle et dépouillée au niveau de la conception, mais pas au niveau du résultat sonore. Les structures-événements qui caractérisent cette écriture semblent renoncer au principe du développement, pour privilégier les procédés de juxtaposition, d'itération et d'accumulation des matériaux. A partir de la moitié des années soixante, environ, et jusqu'à sa mort (1973), on constate ainsi dans la production madernienne une conception ouverte de l'œuvre musicale, dont la forme en « panneaux » est « agencable » selon différentes possibilités ; l'œuvre est conçue comme « œuvre mobile », qui se définit virtuellement et formellement de façon continue : par exemple *Quadrivium* (1969), *Grande Aulodia* (1970), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972), *Giardino Religioso* (1972).

« Les formes ouvertes, mobiles, sont une aventure nécessaire de la pensée créatrice de notre temps, à laquelle on devrait logiquement aboutir. Acquisition importante, voire périlleuse, car cette manipulation de l'imprévisible doit conduire à l'éclosion, à la floraison de beautés que le compositeur a voulu multiples et sans cesse nouvelles ; à une glorification de la forme donc, et non à sa négation. Je suis contre les formes qui sont contre la forme<sup>4</sup>. »

### « Une forme multiple »

Le premier problème posé par la partition concerne l'organisation des parties aléatoires et la détermination des relations qui s'établissent – ou peuvent s'établir – entre la partie du soliste et celle de l'orchestre :

« Dans cette œuvre, j'ai cherché à réaliser, de la façon la plus claire et la plus prégnante, une forme multiple qui puisse s'adapter à des interprétations toujours différentes et de nature variée. Je pensais, quand je la

composais, que la musique existait déjà, qu'elle avait toujours existé. Et celle que j'écris aussi. Il suffit d'un acte de foi pour la sentir autour de soi, à l'intérieur de soi, et la transcrire ensuite sur papier. De cette façon formelle et informelle, c'est la même chose<sup>5</sup>. »

Mais en quoi consiste cette « forme multiple » dont parle Maderna lui-même ? Elle est évidemment liée à la possibilité de choisir, d'organiser et de « recomposer » certaines parties du *Concerto*, en optant parmi les possibilités données par le compositeur. C'est la réalisation des « événements » et des structures à l'intérieur des « panneaux », ainsi que leur durée, qui sont indéterminées. Le caractère indéterminé et virtuel de la forme du *Concerto n° 3* s'accompagne d'une tendance à la permutation (combinatoire) – qui a

de cette virtualité formelle, constituée de modules-événements très caractérisés, à agencer sur la base des indications écrites – qui font souvent penser à une ébauche de mise en scène.

La conception formelle en « panneaux », caractérisés par l'écriture du timbre, l'aléatoire et la *Gruppenteknik*, concerne notamment la *section I* et la *section IV* (de la mesure 94<sup>bis</sup> à la fin<sup>7</sup>) que nous allons examiner plus en détail. Maderna laissant une grande liberté aux interprètes, il est assez difficile de donner une description univoque de la structure globale du *Concerto n° 3* pour hautbois. On peut essayer d'en tirer une de l'interprétation de Maderna, considérée comme modèle. On peut résumer la succession des événements macro-structurels de la pièce dans le schéma suivant (*exemple 2*):

**Schéma formel général**

Section	I	II	III	IVa	IVb	
Mesure	1	41	71	89	94 <sup>bis</sup>	94 <sup>ter</sup> 95 96
Hautbois	(.....)	-----	-----	-----	-----	----- solo + c. angl. II
Groupes	1, 2, 3, 4 +	+ instr. à vent			1,2,3	Cordes A1/B2/C3 ----->
	Cordes A,B,C				4,5	4,5,6,7 ----->

Exemple 2

Exemple 3

d'ailleurs été toujours très forte chez Maderna –, mais qui s'applique maintenant aussi à la forme musicale, notamment aux structures locales. A un premier niveau, les instrumentistes ont la liberté de choisir l'ordre d'exécution du matériau donné (*section I*, page 1 : « interpolare a piacere i frammenti separati dai tratteggi » [interpoler ad libitum les fragments séparés par les traits]). A un niveau supérieur, le chef d'orchestre peut choisir l'ordre d'entrée, la durée et le nombre des groupes instrumentaux (*exemple 1*).

Si, par exemple, on compare la version madernienne à celle proposée par Gary Bertini et Heinz Holliger<sup>6</sup>, on remarque que cette dernière dure neuf minutes de plus : il s'agit de la conséquence d'une « interprétation » formelle différente de la partition. L'utilisation d'une écriture presque « sténographique » est fonction

La division en quatre sections correspond à des césures objectives, présentes dans le déroulement de la forme générale, et qui sont déterminées, la première par l'entrée gestuelle du soliste ; la deuxième par un changement d'écriture, des nuances et du tempo ; la troisième par l'entrée du soliste, qui joue une partie très mélodique, contrastant avec la verticalité de la section précédente. La première partie du *Concerto (Section I)* est construite selon les principes suivants :

- 1) utilisation sélective du matériau (le Mi des groupes 1–4, dix hauteurs pour les cordes) ;
- 2) polarisation et extension progressive du registre (p. 2, cordes A, B, C) ;
- 3) occultation d'une note (sib) utilisée comme note de présentation (*exemple 3*).

Comme la *section IV*, cette section utilise la *Gruppentchnik*. Les quatre groupes sont :

**Groupe 1**

(percussions à hauteurs déterminées) :

- glockenspiel
- xylophone
- vibraphone
- marimba

**Groupe 2 :**

- 3 violons
- 2 altos
- 2 violoncelles

**Groupe 3 :**

- de 2 à 4 trompettes en do

**Groupe 4 :**

- de 2 à 4 piccolos.

Bien qu'ils jouent tous la même note (dans trois différents registres), les quatre groupes (nuances de *pppp* à *mp*) sont différenciés du point de vue du timbre : chaque groupe a un timbre homogène. Les groupes 3 (4 trompettes) et 4 (4 piccolos) exécutent aussi des glissandos au quart de ton supérieur. Sur ce fond purement acoustique, l'espace des fréquences étant réduit à une seule note, se superposent à un certain point les cordes (nuances toujours *ppp*), divisées en trois groupes, à leur tour différenciés du point de vue du timbre : « cordes A avec sourdine », « cordes B sur la touche », « cordes C sur le chevalet ».

Le matériau utilisé par les trois orchestres à cordes est limité à dix hauteurs de l'échelle chromatique. Les deux notes non utilisées sont le mi et le sib (sauf une présence curieuse du sib à la mesure 36, à l'entrée du célesta) : *lab-réb-mib-la-sol-solb-si-ré-fa-do*. Exposé dans les premières mesures par les quinze violons des trois orchestres, ce matériau est polarisé d'abord à l'intérieur d'une neuvième (fa<sup>3</sup>-sol<sup>4</sup>), mais s'élargit progressivement jusqu'à embrasser plus de trois octaves (sol<sup>2</sup>-la<sup>5</sup>) dans les dernières mesures de la *section I*. Les raisons de l'exclusion du mi et du sib sont assez évidentes : le mi, qui était le matériau exclusif des groupes 1, 2, 3 et 4 de la première page, n'est plus utilisé afin de souligner et de mieux caractériser l'entrée et le timbre de cette deuxième partie de la *section I*. La raison de l'exclusion du sib réside au contraire dans le fait qu'il est « économisé » pour pouvoir être présenté comme carte de visite au moment de l'entrée (en *ff*) du hautbois soliste à la mesure 41, moment qui détermine l'arrêt soudain des 4 groupes de la page 1 et signale le début de la *section II*, caractérisée par une sonorité complètement différente.

Cette idée – déjà utilisée dans la première partie de *Dimensioni III* pour flûte et orchestre (1963) – possède une véritable fonction structurelle : l'entrée de l'instrument soliste coïncide avec l'apparition de la note qui avait été occultée jusque-là. Tout cela figure bien dans la partition manuscrite, mais à l'exécution, le compositeur chef d'orchestre réalise

une version non prévue par le texte (voir autographe à la Fondation Paul Sacher<sup>8</sup>). En décidant d'ouvrir la pièce avec le hautbois, qui interprète les fragments mélodiques de la dernière page, le Maderna chef d'orchestre contredit le Maderna compositeur en ce qui concerne la première partie du *Concerto*, qui avait évidemment été pensée et composée à partir de cette idée de présenter gestuellement le soliste par la note occultée jusque-là<sup>9</sup>. A l'écoute, la sensation de surprise est très atténuée, parce que l'entrée de l'instrument soliste n'est plus une surprise et que le chef ne souligne donc plus ce moment-là. La conséquence la plus évidente de ce choix est l'établissement d'une conception potentiellement circulaire du temps et de la forme : le *Concerto* s'ouvre sur son finale, qui devient ainsi son incipit, et se termine sur quelque chose qui représente désormais soit le début (déjà écouté), soit la fin de l'œuvre. Le cercle se referme et la téléologie du temps musical est ainsi abolie.

La *section II* commence à la mesure 41 où le « hautbois-personnage » entre avec un *sib ff*, comme une sorte de geste, qui détermine un « brusco stop » soit de la pédale de mi des groupes instrumentaux, soit des groupes de cordes. A ce moment-là, le hautbois change de « comportement » et s'exprime maintenant par des sons secs, concis et pénétrants :

*Section II* : hautbois + percussions et instruments à vent. Cette partie suit une trajectoire en « crescendo » jusqu'à l'explosion « molto forte, ma soprattutto il più staccato possibile » de la page 11 (mesure 71). A partir de ce moment et jusqu'à la mesure 94, Maderna réalise un grand « diminuendo » (de « molto f » à *ppp*), que l'on peut considérer de la manière suivante :

*Section III* : bois, cuivres, percussions, harpes, cordes (A, B, C) ; M = 72 (« tempo sempre molto flessibile, quasi irregolare »). Le diminuendo ne concerne pas seulement le niveau dynamique, de *molto forte* à *ppp*, mais aussi le registre qui, en partant d'une texture (sept octaves) et d'intervalles très étendus, va se comprimer progressivement jusqu'à se réduire à une douzième<sup>10</sup>, caractérisée surtout par des intervalles de quarte, tierce et seconde.

### Écriture du timbre et Gruppentchnik

Caractéristique de cette partition, l'affaiblissement de l'écriture se manifeste par la renonciation à fixer les structures une fois pour toutes, dans tous les détails, tout en concentrant l'attention sur le timbre, quitte à laisser indéterminés des paramètres comme le rythme, la durée, les nuances. Un des procédés les plus courants de Maderna pour construire des panneaux bien différenciés au niveau du timbre est celui du montage graduel des groupes instrumentaux,

dont les matériaux musicaux sont donnés presque à l'état de maquette. Il faut dire qu'il n'y a presque pas d'esquisses parmi les travaux préparatoires de cette composition : toute la partition est une esquisse toujours à réaliser. Les panneaux sont des sortes de « formants » sur lesquels s'articulent les différentes sections et, à un niveau supérieur, la forme. Il ne faut pas oublier que, par sa double fonction de compositeur et de chef d'orchestre, Maderna continuait le travail de composition durant l'exécution des ses partitions. Comme la *section I*, déjà étudiée, la *section IV* emploie la *Gruppentchnik* et l'aléatoire. Elle est constituée par la mesure 94<sup>bis</sup> qui représente la partie centrale, le cœur du *Concerto*, et encore 94<sup>ter</sup>, 95 et 96. A partir d'ici et jusqu'à la fin de la composition, un « montage » graduel est réalisé à travers sept groupes instrumentaux – qui correspondent à sept timbres différents – et qui alimentent plusieurs niveaux : nuances, timbre, registre, et, évidemment, densité. Voici les groupes instrumentaux :

*Section IVa* (mesure 94<sup>bis</sup>) :

Hautbois solo +

Groupes :

1. Cordes I et II (18 violons, 9 altos, 6 violoncelles, 6 contrebasses)
2. 2 harpes
3. Percussions I et II (glockenspiel, xylophone, vibraphone, marimba, tous avec sourdine)
- 4/5. Flûtes, hautbois, cor anglais, clarinettes

*Sect. IV b* (mesures 94<sup>ter</sup>, 95, 96) :

Hautbois solo +

Groupes :

cordes divisées en :

1. A1 (6 violons, 3 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses)
2. B2 (idem)
3. C3 (idem)
4. Percussions (glock., xyl., vibr., marimba, célesta, 2 harpes)
5. Cinq trompettes avec sourdine (*sempre ff e staccatissimo*)
6. Quatre trombones
7. Tous les instruments à vent

La *section IVa* commence donc par une cadence de hautbois (mesure 94<sup>bis</sup>) de caractère élégiaque (métronome, la noire = 76–66 ca.). Vers la fin de cette cadence, entrent les groupes 1 (cordes), 2 (harpes) et 3 (percussions), lesquels utilisent des séquences avec refrains, dont seules la hauteur, les nuances (*sempre ppp – variazioni dinamiche vengono indicate dal direttore*) et les modalités d'attaque (*da pizzicato ad « arco battuto » a « legno battuto »*) sont notées, mais non le tempo ni le rythme. Le but de cette section est évidemment le timbre. L'élément d'unification des trois groupes est représenté par la polarisation du registre, limitée entre le ré<sup>3</sup> et le sol<sup>4</sup>. Entre les trois groupes s'insèrent, pendant le solo du hautbois, deux « structures » des bois (numérotées 4 et 5 : 4 flûtes, 3 hautbois, cor anglais,

clarinette, clarinette piccolo, clarinette basse), *integrando* ou *contrastando*.

La *section IVb* (mesure 94<sup>ter</sup>) comprend encore un solo du hautbois sur un fond acoustique (timbrique) de trois groupes de cordes (nuance : *pppp*) qui jouent à des tempos différents : A1 (M = 66), B2 (M = 78), C3 (M = 92); à ceux-ci s'ajoutent les « claviers » du groupe 4 (percussions et harpes). Tous les grou-

pes, caractérisés par une écriture de caractère proportionnel, jouent un matériau constitué de 52 mesures disposées en miroir de part et d'autre de la mesure 26, où commence la rétrogradation. Cette portion de section se fonde en outre sur le principe de la croissance de la densité sonore et du registre, lesquels atteignent un paroxysme juste dans les mesures centrales (*exemple 4*).

### L'écriture temporelle

Si la *Neue Musik* représente la destruction du beat, de la scansion, et donc du tempo dans l'acception traditionnelle, alors les *Concerti per oboe e orchestra* de Bruno Maderna en sont un parfait exemple.

Lors d'une conférence sur la musique électronique, Maderna, interrogé sur la nouvelle situation où se trouve le

Exemple 4

17

**94 TER**  $J = 60-66$  ca. *LESATO*  
SOLO *mp MOLTO ESTR.* *mf ORC.* *f*

**94 TER**  
*LESATO* *pp* *poco* *pp* *CANTABILE* *pp* *LESATO*

**A1**  
M. 66  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.

**B2**  
M. 78  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.

**C3**  
M. 92  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.

AD IMBITO DEL DIRETTORE INCOMINCERANNO A SUONARE GLI ARCHI [A]. - IL PRIMO VIOLINO ACCENNERA' IL TEMPO METRONOMICO, COME NELLA PRATI DELLA MUSICA DA CAMERA. DOPO AVER LASCIATO SUONARE IL GRUPPO [A] DA SOLO, FINO A BAR. 16-20 CA. DELLA RIPETIZIONE, IL GRUPPO [B] POTRA' ACCIUNGERSI (STESSE MODALITÀ) INFINTE SI ACCIUNGERA' IL GRUPPO [C]. LE RIPETIZ. SONO INFINITE. IL DIRETTORE, CAVIATO DI BRISTO EFFICACE, RIPRESERANNO NORMALMENTE DA BAR. 95. I SCARPI [D] HANNO DIVERENTI METRONOMI E SONO INDEPENDENTI. IL DIRETTORE TIM. ACCEL. O RALL. QUALSIASI DEI TRE GRUPPI, O TUTTI E TRE INSIEME, IN ALCUNSI MOMENTI. INTRODUARE CRESC. O DIM. ACCENTI, DINAMICHE ANTITETICHE, INTERVENSANDO COL GESTO; IN QUALSIASI MUMENTO INTORRE UNA CORONA AD UN GRUPPO O A TUTI E TRE SIMULTANEAMENTE. GENERALMENTE LA DINAMICA E' *pppp*, MA QUALSIASI VARIAZIONE E' POSSIBILE PER SINGOLI, PER SCARPI, O PER TUTI GLI STRUMENTI. SUONARE MOLTO LESATO, CAVIANDO D'ARCO AD OCCHIUTA CON PICCOLO ACCENTO, E GENERALMENTE USANDOLO DALLA PUNTA A META'.

27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52

compositeur qui utilise les moyens technologiques, met aussi en évidence le problème des différentes possibilités d'organisation et de perception temporelle de la production contemporaine – grâce notamment à l'influence de la musique électronique :

« Le temps s'offre maintenant à nous comme un terrain de multiples possibilités d'ordre et de permutation du matériau produit. Nous sentons une forte propension à ce type de pensée et de conduite même dans la musique instrumentale. [...] L'écoute même des pièces électroniques ou des musiques instrumentales dérivées de la même pensée compositionnelle est caractérisée par cette réalité : on n'écoute plus dans un temps linéaire, mais il naît dans la conscience de nombreuses projections temporelles qu'il n'est plus possible de représenter avec une logique unidirectionnelle<sup>11</sup>. »

En effet, dans les *Concerti per oboe e orchestra*, on assiste à la présence de différentes projections temporelles, qui sont la conséquence de la mise en crise du tempo ordonné. Cette « destruction » du temps/tempo mesuré se manifeste par des conceptions temporelles en rapport direct avec les attributions symboliques et existentielles que Maderna assigne aux deux dimensions – solistique et orchestrale – et aux relations possibles entre elles.

Le premier type de temporalité est lié au rapport positif (assez rare dans les *Concerti per oboe*) que les deux dimensions sont en mesure d'instaurer entre elles : le tempo général est fixé et le solo du hautbois est « accompagné » par l'orchestre ou par des groupes d'instruments. C'est le cas, dans une certaine mesure, de la *section II* (mesure 41–69) de ce *Concerto*.

Un deuxième type de conception temporelle, « mesuré », concerne la *section III*. Ici le tempo est d'abord fixé (Maderna note soigneusement l'indication métronomique). Mais au fur et à mesure il est « corrodé » de l'intérieur par l'intervention fréquente de groupes de notes irrégulières, d'accents ou encore de silences, de différenciations graduelles ou marquées des nuances, de changements soudains de tempo. On a ainsi la perception d'un écoulement irrégulier et incertain. Dans la *section III* (voir schéma formel), la « destruction du tempo » est assez évidente. Maderna note ici seulement les hauteurs, les nuances, la durée métronomique de chaque mesure et les changements de tempo :

*Section III* (bois, cuivres, percussions, cordes)

Nuances :

- *molto forte, ma soprattutto il più staccato possibile*
  - *gradualmente diminuendo*
  - *mezzoforte sempre gradualmente diminuendo*
  - *piano diminuendo*
- M = 42 – *tempo sempre molto flessibile, quasi irregolare*  
– *sempre rubato*

Le troisième type d'écriture temporelle se retrouve dans les parties solistiques du hautbois : le solo de la mesure 94<sup>bis</sup> et la partie qui ouvre et ferme circulairement le *Concerto*. Ici le tempo est subjectif. Maderna ne donne que rarement des indications métronomiques ; il marque seulement les points de respiration et d'arrêt, sans information sur la durée. Il s'agit d'un temps intérieur et subjectif, confié à la volonté du soliste : il n'est que rarement entamé par les interventions des autres instruments.

Le quatrième type de temporalité – que j'appellerais *entropique*<sup>12</sup> – caractérise les sections qui utilisent en même temps la *Gruppentechnik* et la technique aléatoire. En effet, il existe dans ces parties un tempo qui résulte de l'accumulation de différents tempos n'obéissant pas à un seul principe ordonnateur ; il s'agit d'une sorte de somme entropique des divers tempos subjectifs de chaque groupe instrumental ou de chaque interprète à l'intérieur du groupe : *section I* (exemple 1).

En général, dans le *Concerto pour hautbois n° 3*, on est donc en présence d'une temporalité statique qui n'est pas dirigée en ce qui concerne chacune des parties internes à la macrostructure. C'est la prépondérance de l'aspect imaginaire sur l'aspect musical, la présence d'une sorte de « vicissitude racontable », qui confère souvent une directionnalité temporelle superstructurelle et qui contribue à la cohésion formelle de l'œuvre et à une perception temporelle, relativement cohérente, de la macrostructure.

### Conclusion

Dans le *Concerto n° 3 pour hautbois*, le modèle du concerto madernien – tel qu'il s'était consolidé avec les deux premiers – est ici mis en crise, presque nié. On y remarque la réduction de sa caractéristique fondamentale, le principe dialectique solo/tutti et sa subordination à un déploiement morphologique plus finement articulé. L'opposition – qui ne parvient jamais à une synthèse – entre la dimension mélodique (subjective) et celle de l'orchestre (collective), opposition qui, dans les deux premiers *Concerti*, était très manifeste – non pas seulement du point de vue du caractère musical mais aussi du point de vue de l'organisation formelle –, devient ici difficile à percevoir, parce qu'elle n'est plus simplement le produit d'une dialectique entre ces deux différentes dimensions. Ce qui s'établit maintenant est bien plus profond et concerne une liberté qui pousse la composition vers une *musique informelle*, mais une liberté qui demeure partiellement prisonnière de la volonté de « raconter » l'histoire d'un rapport sujet-collectivité impossible. Les apories de cette dialectique apparaissent de manière encore plus radicale au niveau macrostructurel, dans une forme fragmentaire mais vir-

tuellement multiple. L'œuvre ne se contente donc pas de mettre en scène, par sa structure formelle, la dynamique d'une contradiction éthique et sociale ; elle se rapproche finalement, épuisée, d'une critique des conditions de sa propre production.

Nicola Verzina

\* Cet article est la refonte d'une conférence donnée à l'occasion d'un Colloquium organisé dans le cadre de la *Paul Sacher Stiftung* de Bâle en novembre 1995. Je tiens à remercier ici Raphaël Brunner et Robert Pienickowski qui ont eu la patience de relire mon texte.

1. *Maderna musicista europeo*, Turin, Einaudi, 1976.
2. Maderna avait aussi projeté de composer un *Concerto per due pianoforti, violoncello e orchestra* ; l'œuvre, commandée par le *Saarländischer Rundfunk*, aurait dû être exécutée en mai 1974 par le duo Kontarsky et Siegfried Palm. Toute trace de la composition a cependant été perdue.
3. Pour les problématiques liées à cette composition, cf. Nicola Verzina, « Concezione poetica e pensiero formale nel Maderna post-seriale: il *Konzert für Oboe und Kammerensemble* (1962–63) », in *Studi Musicali*, XXIV, 1995, n. 1, pp. 131–159.
4. B. Maderna, « La révolution dans la continuité », *Preuves*, XV, 177, décembre 1965, pp. 28–29.
5. B. Maderna, notes de concert pour la création, Concertgebouw, Amsterdam, 6 juillet 1973.
6. *Maderna, The Oboe Concertos*, Heinz Holliger, Cologne Radio Symphony Orchestra, dir. Gary Bertini; Philips (PH 442015-2 CD), 1993.
7. A la page 15 Maderna écrit : « Les chiffres arabes indiquent les groupes différents d'instruments que le chef d'orchestre voudra faire jouer à sa discrétion. Les chiffres romains indiquent des alternatives, ad libitum du chef, qui seront signalées par un mouvement pendulaire de l'avant-bras gauche ».
8. Nous croyons qu'à un moment donné, le compositeur s'est aperçu qu'il n'était pas assez efficace de commencer par une longue section orchestrale très rarefiée et sans la mélodie de l'instrument soliste, comme il convient à un *Concerto de hautbois*. Le compositeur a été influencé probablement par les attentes du public, en avalant ainsi un *topos* qui s'était déjà établi à propos de sa production mélodique.
9. La version Bertini/Holliger suit la version madernienne, qui est donc considérée comme vrai « texte », en ignorant la partition manuscrite, d'ailleurs « trahie » par Maderna lui-même.
10. Sauf les contrebasses, qui jouent encore des notes graves.
11. B. Maderna, « Kompositorische Erfahrungen mit der elektronischen Musik » (Internationales Musikinstitut Darmstadt – Ferienkurse – 26 juillet 1957), traduit en italien in *Bruno Maderna, Documenti* (édité par M. Baroni et R. Dalmonte), Milan, Suvini Zerboni, 1985, pp. 83–85.
12. Maderna a composé trois pièces intitulées *Entropia I, II et III* (!) qui font partie du cycle.