

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 121

Artikel: "Con altri mondi" : Vienne, Rio de Janeiro, Venise : le groupe brésilien Música Viva et Luigi Nono
Autor: Ginot-Slacik, Charlotte / Magalhães, Michelle Agnès
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927480>

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: 12.05.2025

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

« Con altri mondi »

Vienne, Rio de Janeiro, Venise : le groupe brésilien Música Viva et Luigi Nono

Charlotte Ginot-Slacik, Michelle Agnès Magalhães

Conscient de la mission de l'art contemporain face à la société humaine, le groupe « Música Viva » accompagne le présent dans son chemin de découverte et de conquête, luttant pour les idées nouvelles d'un monde à venir, croyant en la force créatrice de l'esprit humain et en l'art du futur.

Manifeste publié par le groupe Música Viva en 1946¹

Nous sommes conscients de la manière et de ce que nous réalisons en tant que musiciens, parce que nous vivons *en pleine conscience* : parce que l'homme d'aujourd'hui est *vivant* et assuré (*vivant dans la vie*), assuré dans *l'aujourd'hui* et le *futur*. Avec une force de plus en plus grande, il développe son art et atteint *toujours plus sa liberté*.

Luigi Nono, « Notice sur L'Epitaffio a Federico Garcia Lorca », 1953-1957²

À travers ces deux citations une même utopie, celle d'une mission donnée aux artistes seuls garants d'un avenir meilleur. Que le questionnement politique de Luigi Nono ait été nourri par les grands thèmes de la *Resistenza* italienne est aujourd'hui bien connu. L'influence qu'eut le groupe brésilien Música Viva sur le compositeur reste néanmoins à interroger. Né de l'initiative de Hans Joachim Koellreutter — musicien antifasciste allemand émigré au Brésil — Música Viva, regroupement musical et politique de jeunes compositeurs brésiliens, joue un rôle majeur dans la construction politique des compositeurs italiens après la guerre, au premier rang desquels Luigi Nono et Bruno Maderna. En 1946, les deux musiciens rencontrent grâce à Hermann Scherchen, Eunice Katunda³, compositrice brésilienne, élève de Koellreutter. À travers elle, ils découvrent l'engagement marxiste des intellectuels sud-américains. Ils prennent également connaissance de la poésie de Federico Garcia Lorca occultée par le fascisme italien, poésie qui, jusqu'à la fin des années 60, jalonne leurs œuvres et leurs écrits.

Quels sont les fondements de Música Viva ? Comment s'opéra la rencontre entre les idéaux politiques du groupe d'intellectuels brésiliens et l'esprit de la *Resistenza* qui anime les musiciens de la Seconde École de Venise ? Tels sont les questionnements de ce texte qui tentera aussi de réévaluer le rôle d'Eunice Katunda, figure essentielle dans la construction politique de Luigi Nono.

NAISSANCE DE MÚSICA VIVA

Scruter les origines de Música Viva, c'est parcourir l'histoire des artistes antifascistes allemands et autrichiens, de leur cheminement vers l'exil, de leur devenir dans les pays d'accueil.

Car les prémisses du groupe ne sont pas brésiliennes mais viennoises. Au milieu des années trente, le mentor de Hans Joachim Koellreutter, Hermann Scherchen, avait lancé à Vienne un premier projet « Música Viva » pour compenser les ravages de l'antisémitisme. L'engagement politique notoire du chef d'orchestre allemand⁴ prenait ainsi la forme d'une résistance artistique : en 1936, il crée à Vienne un orchestre destiné aux nombreux musiciens juifs allemands en exil ou juifs autrichiens sans emploi, qu'il nomme « Musica Viva ». Dans son opuscule autobiographique⁵, Scherchen note que 30% des effectifs des cordes environ étaient composés de musiciens juifs. Soutenu par Alma Mahler-Gropius, le premier concert a lieu le 28 novembre 1937 et inaugure un cycle consacré aux symphonies de Gustav Mahler. Si l'*Anschluss* de mars 1938 marque la fin du projet, Scherchen reprend dès 1946 le titre de Musica Viva pour sa maison d'édition consacrée à la défense de jeunes compositeurs.

Tel est le contexte dans lequel le flûtiste allemand Hans Joachim Koellreutter fonde le plus important rassemblement de musiciens brésiliens d'après-guerre. Élève d'Hermann Scherchen (lors de cours particuliers) entre 1936 et 1937, témoin probable du projet orchestral, Koellreutter était lui-même une figure militante de l'antifascisme : il avait été expulsé de la *Staatliche Akademische Hochschule für Musik* pour ses activités politiques⁶. Après une fin de cursus au Conservatoire de Genève, Koellreutter émigre à Rio de Janeiro en novembre 1937 et est nommé flûtiste dans l'Orchestre Symphonique du Brésil. Un an plus tard, le mouvement Música Viva voit le jour.

Les textes contemporains rappellent formellement le lien avec l'esprit antifasciste viennois. Dans la revue du groupe, le musicologue Curt Lange note que « Música Viva n'est pas un

titre neuf, il aurait été facile d'en prendre un autre, mais nous sommes heureux de l'avoir choisi, comme une poursuite des efforts déployés en Europe par Hermann Scherchen et qui renaîtraient au Brésil entre les mains d'un groupe de jeunes⁷. » Entre 1938 et 1946, les actions entreprises par le groupe laissent transparaître son intérêt pour la modernité musicale auquel s'adjoint progressivement un questionnement politique. Cette évolution est particulièrement perceptible dans les manifestes de 1944 et de 1946.

Intégrés par différentes personnalités au monde musical et intellectuel de Rio, les musiciens emmenés par Hans Joachim Koellreutter se réunissent d'abord au Pingüim, magasin de musique situé à la Rua do Ouvidor. Malgré des orientations esthétiques divergentes, ils entreprennent une série d'actions de diffusion de la musique contemporaine (en faisant jouer des compositeurs tels que Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Hans Joachim Koellreutter et Claudio Santoro). Ils comblent ainsi un manque laissé par les sociétés de concerts brésiliennes alors dévolues au culte de la virtuosité et de la musique lyrique.

En août 1942, l'association se dote d'une revue⁸ dont l'éditorial paru dans le premier (et unique) numéro présente les principes esthétiques : revendication d'un « américanisme musical » indépendant du continent nord-américain et défense des compositeurs contemporains, « victimes expiatoires de l'État⁹ ». Malgré le rappel de l'héritage antifasciste, l'hétérogénéité des programmes de Música Viva, qui concilie diverses tendances musicales et partis-pris politiques, témoigne d'un flou idéologique certain. En 1944, la publication d'un premier manifeste répond à cette nécessité d'une cohérence artistique et marque la naissance véritable du groupe¹⁰. Le texte lance une deuxième phase qui consolide son unité. Séparé des membres les plus conservateurs, le mouvement revendique une voie expérimentale :

Le groupe Música Viva apparaît comme une porte qui s'ouvre à la production musicale contemporaine, participant activement à l'évolution de l'esprit. [...] Música Viva en divulguant — au moyen de concerts, d'émissions radio-phoniques, de conférences et d'éditions — la création musicale d'aujourd'hui de toutes les tendances et en particulier du continent américain, cherche à montrer qu'à notre époque aussi, la musique existe comme expression du temps, d'une nouvelle évolution de l'intelligence. [...] Le groupe Música Viva luttera pour les idées d'un monde nouveau, croyant à la force créatrice de l'esprit humain et à l'art de l'avenir¹¹.

Le mouvement Música Viva fait un usage nouveau de médias conçus pour diffuser la culture de masse : une série d'émissions intitulées Música Viva sont diffusées sur la PRA-2 et sur Radio Ministério da Educação e Saúde ; « la révolution spirituelle que traverse actuellement le monde [...], cette transformation radicale, qui se fait aussi grâce aux médiums sonores, est la cause de l'incompréhension actuelle à l'égard de la musique nouvelle¹². » S'y adjoint le travail pédagogique mené par Hans Joachim Koellreutter dont les élèves (Claudio Santoro,

Eunice Katunda), en intégrant le mouvement, accentuent l'exigence avant-gardiste : ouverture à l'atonalité et au dodéca-phonisme, quête de formes nouvelles.

En 1946, un nouveau manifeste signé par Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli et Cláudio Santoro définit Música Viva comme « un groupe musical d'avant-garde esthétique et un mouvement socio-culturel¹³ ».

Parcouru par un questionnement sur la fonction sociale du musical, ce document d'une importance exceptionnelle fait de Música Viva un mouvement intrinsèquement politique sous influence marxiste. « Música Viva, en comprenant que l'artiste est produit de son milieu et que l'art ne peut fleurir que quand les forces productrices ont atteint un certain niveau de développement, soutiendra toute initiative pour une éducation pas seulement artistique mais aussi idéologique, car il n'y pas d'art sans idéologie¹⁴. »

A contrario du nationalisme présent dans les textes de 1942, le groupe clarifie son positionnement sur la nécessité d'une culture américaine : « Música Viva, en admettant, d'un côté, le nationalisme substantiel comme stade de l'évolution artistique d'un peuple, combat, de l'autre, le faux nationalisme en musique, en d'autres termes : celui qui exalte des sentiments de supériorité nationaliste et stimule les tendances égocentriques et individualistes qui séparent les hommes¹⁵. » La quête d'un nouveau langage est associée à une volonté d'action sociale qui place les musiciens aux antipodes d'une conception formaliste et autonomisante de l'art :

« Música Viva », en comprenant ce fait, combat pour la musique qui révèle l'éternellement nouveau, à savoir : pour un art musical qui est l'expression réelle de l'époque et de la société. [...]

« Música Viva », se rendant compte que la tendance « l'art pour l'art » apparaît sur un terrain de désaccord insoluble avec l'environnement social, se bat pour la conception utilitariste de l'art, c'est à dire, la tendance à accorder aux œuvres artistiques sa signification correspondante par rapport au développement social et à sa superstructure.

« Música Viva », en adoptant les principes de l'art action, abandonne comme idéal la préoccupation exclusive de la beauté, parce que tout l'art de notre non organisé directement sur le principe de l'utilité sera déconnecté du réel¹⁶.

Selon Carlos Kater, la mission du groupe est résumée par le trio *formation, création, diffusion*¹⁷. Telle cette participation à l'Universidade do Povo (Université du Peuple) à Rio de Janeiro, une école populaire destinée à de jeunes adultes afin d'éradiquer l'analphabétisme. « L'*Universidade do Povo* est une société civile sans finalité lucrative qui a pour but d'améliorer le niveau culturel de toutes les couches populaires et particulièrement celle de la classe des travailleurs¹⁸. » En 1946, le journal *Tribuna Popular* annonce ainsi certains des cours qui y sont donnés. Leur lecture de ces annonces laisse entrevoir la

haute exigence artistique et sociale qui est alors celle des intellectuels brésiliens : Oscar Niemeyer pour l'architecture, Candido Portinari pour la peinture, initiation à l'anthropologie, cours de théâtre, de sociologie, de philosophie, de russe, approche des questions économiques du Brésil et formation à la pratique de sage-femme¹⁹. Les activités de Música Viva prévoient quant à elles « l'organisation d'ensembles, la divulgation de la culture musicale à travers des concerts, conférences, débats, formation de copiste, cours de théorie musicale et d'instruments de musique ».

DIFFUSION DE MÚSICA VIVA EN EUROPE

« En 1948, tout a vraiment commencé pour nous²⁰. » Luigi Nono raconte :

En 1948, alors que Scherchen tenait son cours de direction d'orchestre, arriva à Venise un groupe de 30 Brésiliens issus d'une école qui avait été fondée et dirigée au Brésil par Koellreuther, un compositeur et chef d'orchestre allemand qui avait quitté l'Allemagne après 1933. Parmi ces brésiliens, il y avait une pianiste compositeur de grand talent qui s'appelait Eunice Catunda. Elle était à moitié indienne, du Mato Grosso, et Scherchen favorisa une espèce d'amitié entre elle, Bruno Maderna et moi. Nous étions pendant les années du Front populaire, avec leur climat violent de rupture et Catunda était communiste. Bruno et moi nous ne nous sommes inscrits qu'en 1952, mais nous participions déjà pratiquement à la vie du parti. Avec Catunda il y avait donc une profonde identité de vue, et, par elle nous sont parvenues les premières informations sur les rythmes du Mato Grosso, anticipant, en un certain sens, la leçon qui nous serait venue de Varèse²¹.

Deux ans après leur propre rencontre, Bruno Maderna et Luigi Nono firent donc connaissance de Música Viva par l'intermédiaire d'Eunice Katunda. Qui était cette musicienne dont Luigi Nono a ensuite reconnu l'importance dans sa prise de connaissance de Garcia Lorca ? D'elle, les informations qui nous restent sont rares et parcellaires. Elles proviennent pour la plupart de l'ouvrage que lui a consacré Carlos Kater²². Car Eunice Katunda a détruit la plupart de ses manuscrits en particulier ceux de sa période européenne. La complexité de son parcours musical et politique, les difficultés affrontées après son retour au Brésil, succédant à la liberté du séjour italien amenèrent la musicienne à se séparer des utopies qui avaient été les siennes.

Née à Rio de Janeiro en mars 1915, reconnue comme une jeune pianiste talentueuse, Eunice Katunda commence à étudier auprès de Hans Joachim Koellreutter en 1946. Elle gagne la même année le prix « Música Viva » des jeunes compositeurs avec sa cantate *O Negrinhos do pastoreio*, œuvre dans laquelle Carlos Kater²³ relève la forte imprégnation modale et la présence de thèmes populaires brésiliens. À l'été 1948, Eunice Katunda part donc à Venise pour assister aux cours donnés pendant la biennale par Hermann Scherchen.

Ce fut là la plus belle époque de ma vie. J'étais arrivée pour suivre un cours de deux mois et je restai presque un an ! Je travaillais intensément, étudiais, j'écoutais, je respirais la musique ; je ne dormais que quatre heures par nuit ! Je commençai à vivre la musique internationale. Je fis la connaissance de Bruno Maderna, Luigi Nono, Scherchen, Dallapiccola ; Ungaretti. D'ailleurs, Maderna a été le musicien le plus complet que j'aie connu. Lui, moi et Nono formions un groupe qui travaillait régulièrement ensemble, du sérialisme à *L'Art de la fugue*. Scherchen nous distinguait d'une manière spéciale. Il nous appelait toujours pour n'importe quel genre d'activité : répétitions, préparations de partielles d'orchestre, là nous étions tous trois, ensemble²⁴ !

On sait l'importance des *Liriche greche* de Luigi Dallapiccola pour Bruno Maderna et Luigi Nono qui, dans les pas de leur aîné, mirent eux aussi des traductions de Salvatore Quasimodo en musique. Dans l'article qu'il consacre à l'influence du musicien florentin sur la génération ultérieure²⁵, Gianmario Borio fait des pièces composées en regard des *Six Carmina Alcaei* et des *Liriche greche* de Dallapiccola, les jalons du renouveau sériel en Italie. Eunice Katunda participe à ce moment de bascule. En janvier 1949, elle achève « Dormono », première ébauche d'un cycle inabouti intitulé *Liricas gregas* ou en italien : *Liriche greche*.

Deux lettres dans lesquelles Luigi Dallapiccola explique ses choix de texte, montrent que les trois musiciens alors incités par Scherchen à se confronter à la mise en musique de textes poétiques, cherchent dans ce corpus les fondements d'une esthétique vocale. En 1947 à Luigi Nono : « J'ai choisi un texte très "vague" justement parce que je voulais écrire une chose "très vague" mais en adoptant cependant les contours les plus précis (canons, etc...) que l'on puisse imaginer²⁶. » Quelques mois plus tard, le musicien florentin confie à Bruno Maderna : « Vous me dites que les vers d'Alcée ne suggèrent pas le développement canonique. Et alors ? Aucune poésie, sauf peut-être une plaisanterie "en écho", ne peut suggérer le développement canonique. L'important est de voir si, en dépit de mille difficultés, la musique est expressive ou pas, si elle contient l'esprit du printemps (n°3) ou si elle ne le contient pas²⁷. »

Qu'Eunice Katunda ait participé à ce travail confirme son importance au sein de l'improbable trio. « À l'appel de Scherchen qui était à Florence pour diriger un concert avec des œuvres de Dallapiccola, nous sommes tous trois, Maderna, Nono et moi, allés le voir. Nous sommes restés trois jours au cours desquels il a pris connaissance d'une série de trois *Liriche greche* que chacun d'entre nous avait composés pour des ensembles vocaux et instrumentaux. Ils lui étaient tous dédiés, en témoignage de notre gratitude pour tout ce que Scherchen était devenu pour nous : maître, ami, guide²⁸. »

En révélant leurs questionnements, les *Liriche greche* de Maderna, de Katunda et de Nono dépassent l'exercice de style : comment traiter un texte et articuler lyrisme et sérialisme ? La correspondance entre Dallapiccola et Maderna témoigne de cette dialectique technique—expressivité qui fascine les



Eunice Katunda, Hermann Scherchen (à droite), Romolo Grano (au fond à gauche) et non identifiés pendant le cours de direction d'orchestre à Venise, 1948. Archives Luigi Nono, Venise. © Héritiers de Luigi Nono

apprentis et deviendrait ensuite une spécificité autoproclamée de l'école italienne sur le reste de l'avant-garde européenne. Eunice Katunda encore : « je vis, par exemple, la tragédie des compositeurs qui, ayant atteint un haut niveau de connaissance et de domination technique, se mettaient à écrire des œuvres où la musique existait en fonction de la technique. De la musique dans laquelle le compositeur se répète et se satisfait de son narcissisme individuel et stérile²⁹. »

De la part d'Hermann Scherchen, en revanche, la réunion d'un tel trio répondait peut-être à une injonction plus spécifiquement politique : « Scherchen luttait contre l'indifférence, contre le manque de préoccupation et la confiance excessive que nous avons en nous-mêmes, nous les latins ». Quelques années plus tard en une singulière résonance, Luigi Nono écrivait à Bruno Maderna : « nous pouvons faire plus et mieux que Stockhausen. Nous sommes latins, c'est à dire européens, c'est à dire internationaux, c'est à dire justes et vrais, c'est à dire communistes³⁰. »

Eunice Katunda élargit l'horizon de Luigi Nono et Bruno Maderna. La conscience politique de la musicienne brésilienne façonnée par les luttes de Música Viva et, comme la plupart des membres du mouvement, adhérente au Parti Communiste brésilien dès 1938, rencontre l'attente des compositeurs vénitiens. Avec Hermann Scherchen, Katunda détermine l'engagement politique de ses amis : « toi, Gigi, essaie de lire aussi cette revue dont j'ai détaché cet article de Nigg. Il s'appelle "La Critique marxiste" et contient beaucoup de choses bien. Essaie de trouver de l'aide chez Jacoppo ou bien Marchesi. Et essaie d'aider Bruno. Tu sais que le fait de se trouver toujours éloigné d'un climat juste amène à voir les choses trop partia-

lement. Essaie de rapprocher Bruno de Jacoppo. Le plus possible. Parce qu'il pourrait voir l'aspect positif dans toute la négativité des temps actuels. Notre seule possibilité est de croire dans le futur et dans les choses positives qui doivent advenir³¹. » Si Maderna devait ensuite mettre à distance l'engagement communiste, l'enthousiasme ressenti par Nono reste, bien après la fin des utopies de 1948, perceptible dans l'empathie entre ses écrits et les textes de Música Viva. « La musique est mouvement. La musique est vie³². » « La musique est pour nous une joie dans le travail et une joie dans la vie³³. » Ou encore : « chaque musicien choisit, dans le monde contemporain, sa position et chaque choix, politique, est une prise de parti et n'agit pas de manière autonome et aristocratique³⁴. » « Música Viva croit en la fonction socialisante de la musique qui est d'unir les hommes, de les humaniser et de les universaliser³⁵. »

Ce regard obstinément tourné vers le réel désire susciter en autrui le questionnement puis la lutte. « Le musicien agit, toujours, et dans tous les cas [...] par rapport aux éléments de la société contemporaine³⁶. » « L'art musical est le reflet de l'essence de la réalité. » « Música Viva, en ayant conscience de ce fait, combat pour [...] un art qui soit l'expression réelle de l'époque et de la société [...] pour un art musical qui soit l'expression réelle de l'époque et de la société³⁷. »

De la même façon, il est probable que la philosophie de l'histoire omniprésente dans les écrits de Nono, trouve ses origines dans la topique marxiste transmise par Katunda : « Ce qui donne vie à une œuvre d'art, ce n'est jamais qu'elle réponde à un principe schématique — qu'il soit scientifique ou mathématique — mais bien plutôt la synthèse (en tant que résultat dialectique) entre un principe et sa réalisation dans

l'histoire, c'est-à-dire son individualisation à un moment historique absolument déterminé, ni avant, ni après³⁸. » Ou, pour reprendre les termes brésiliens : « la production intellectuelle, en employant les moyens de l'expression artistique, est fonction de la production matérielle et donc soumise comme celle-ci à une constante transformation selon la loi de l'évolution³⁹. » Faudrait-il encore s'étonner de l'omniprésence des luttes sud-américaines dans l'œuvre ultérieure ? Références à Cuba, hommage à Luciano Cruz, intérêt pour les théologiens de la libération, citation d'Ernesto Che Guevara... comme s'il restait quelque chose, dans ces résonances pourtant différentes du contexte brésilien, de l'héritage transmis par Eunice Katunda avec qui les contacts s'étaient pourtant estompés après son départ d'Italie.

C'est encore par l'intermédiaire d'Eunice Katunda que Luigi Nono découvre la poésie de Federico Garcia Lorca. L'œuvre du poète espagnol, rendue inaccessible aux italiens par le fascisme, avait, dès la fin de la guerre, suscité l'intérêt des musiciens de Música Viva, d'autant que les premières publications sur Lorca au Brésil sont exactement contemporaines de la genèse du groupe. En 1937, Carlos Drummond de Andrade avait publié dans la revue Boletim de Ariel *Mort de Federico Garcia Lorca*, premier texte d'importance sur le poète paru la même année que *Vie, Monde et œuvre de Federico Garcia Lorca* de Mauro de Alencar (Rio de Janeiro 1937). Dans un contexte fasciste, la réception brésilienne de Lorca devient immédiatement politique⁴⁰ : après la chute du régime dictatorial de Getulio Vargas, l'*Estado Novo* (1937-1945), les hommages au poète se multiplient. Un an auparavant, la mise en scène de *Noces de sang* par la compagnie Dulcina Odillon avait connu un écho dans le mouvement étudiant aboutissant à la tenue du premier congrès des écrivains brésiliens (Recife, 1945). En 1947 la compagnie Teatro de Amadores de Pernambuco fait avec *La Maison de Bernarda Alba*, une tournée dans tout le pays pour diffuser l'œuvre de l'écrivain espagnol. La même année, Hans Joachim Kollreutter compose *Arlequin* sur le poème éponyme de Lorca.

Retournons à Nono : « la chose la plus extraordinaire que nous vivions ensemble fut pourtant la découverte de Garcia Lorca, que Catunda connaissait déjà très bien. [...] Ce qui retenait d'abord notre attention n'était pas tant le Lorca gitan que le Lorca métaphysique et surréaliste : c'était une voix qui nous mettait en contact avec d'autres mondes⁴¹ ». Si la bibliothèque actuellement inaccessible de Bruno Maderna ne permet pas de se faire une idée précise de sa découverte de Lorca, celle de Luigi Nono contient ses deux premiers ouvrages du poète espagnol, l'un et l'autre offerts en mars 1949 par Eunice Katunda⁴², tous deux porteurs d'une dédicace.

Eunice Katunda à Luigi Nono : « *Bajo el agua / Siguen las palabras / Bajo el agua / estan las palabras / Limbo de voces perdidas* »

Eunice Katunda à Luigi Nono : « Dessous l'eau / Suivent les paroles / Dessous l'eau / Gisent les paroles / Limon de voix perdues »

Federico Garcia Lorca : « Dessous l'eau / gisent les paroles. / Limon de voix perdues⁴³ »

« CON ALTRI MONDI »

La poésie de Lorca ouvre d'autres mondes. Celui de la guerre civile espagnole hante l'œuvre de Nono, spectre transmis par des intellectuels brésiliens façonnés par une autre histoire politique mais qui, à travers Lorca, rendaient aux italiens un horizon commun. Les dédicaces de Katunda font allusion aux « voix perdues », à l'absence du chant. « Je voudrais qu'il y ait quelque chose de beau à écrire. Mais ce n'est pas possible. Je ne trouve pas une seule parole. Point n'en est besoin. Pour la première fois, j'écris avec le cœur, en vénitien⁴⁴. » Voix des utopies assassinées dont l'absence innerve l'œuvre de Nono des *Épithames à Garcia Lorca* au *Canto Sospeso*, la poésie lorquienne est aussi possibilité et nécessité de dire autrement. « Et parmi les roseaux, / des témoins qui savent l'absence⁴⁵. » Toutes les pièces composées sous influence de Lorca cherchent à restituer un nouveau lyrisme en explorant les strates du son : phonèmes éclatés des lettres de condamnés à mort de la résistance, discours fragmenté par des silences dans la *Romance de la Garde civile espagnole*, poème parcourant silencieusement la partition de *Y su sangre ya viene cantando...* Quand Lorca fait d'images réalistes le réceptacle d'une métaphysique, Nono trouve dans le « limon » des sons, une forme de transposition du texte, un sens transversal.

Du Brésil à Venise une figure passe, telle un dernier échange, celle de Lemanjá, divinité des eaux. Eunice Katunda offre à ses amis les croyances de son peuple, un syncrétisme entre musique et nature qui agit sur les premières œuvres de Nono.

Dans ce travail j'ai essayé d'exprimer trois rapports avec la nature : *Polifonia*, construit sur un rythme nègre que Catunda m'a montré pendant votre cours, est une manière de s'approprier graduellement la nature. Dans *Monodia*, c'est une manière d'écouter directement les silences, les chants, les échos qui sont suggérés en elle et qui me poussent à participer à sa vie essentielle, clarifiant encore mieux en moi l'indestructible force-rythme qu'est la vie-histoire. Vous ressentirez dans mon travail la présence de Catunda : avec l'Eunice j'ai particulièrement *ressenti* la nature⁴⁶.

Trente-six ans plus tard, le musicien ajoute : « *Polifonia...* est basée sur un chant Lemanjá qui, au Brésil est la déesse de la mer. C'est un chant cérémonial que les indiens du Brésil entonnent en jetant à la mer des couronnes dédiées à la déesse⁴⁷. » L'évocation de Lemanjá par Luigi Nono dépasse l'anecdotique de cette citation de Candomble⁴⁸ dans *Polifonia Monodia Ritmica*. La dette revendiquée à l'égard de l'amie brésilienne regarde moins sa découverte des rythmes brésiliens que celle d'une autre *possibilité d'écoute*. De cette singulière association entre nature et philosophie de l'histoire, Nono retrouverait les échos en 1988 dans sa conférence « D'autres possibilités d'écoute » en parlant des cloches de Venise, de leurs sons projetés sur la « surface réfléchissante de l'eau ». En évoquant la nécessité de réinstaurer une pureté de l'écoute face à la « pollution sonore », le musicien

faisait resurgir le souvenir de la lettre envoyée trente ans auparavant.

Eunice Katunda elle-même a laissé le récit de sa découverte de Venise. Ce texte aux inflexions mystiques laisse entrevoir le choc que dut représenter pour les italiens, la perception de la musicienne.

Aujourd'hui il a plu et la mer a avancé vers les trottoirs. L'eau est montée sur les marches et les gondoles veulent venir sur la terre ferme. Lemanjá est toujours à mes côtés, plus brésilienne que jamais dans les eaux de la Lagune, plus que jamais amie et plus présente ici dans son village où elle sort de l'eau pour discuter un peu au Pont de l'Académie. C'est elle qui m'a offert Venise toute entière en guise de cadeau ! Je savais déjà que Lemanjá était universelle, qu'elle était mille fois plus grande que l'Amérique du Sud. Elle était là pendant toute la traversée, riait dans la mousse irisée à la proue du M.⁴⁹ et dans le mystère du Grand Canal, elle chante doucement. Elle vient doucement et sans discrétion à travers les canaux plus petits, chahute avec Macunaíma⁵⁰ et me fait découvrir tant de choses ! Et elle a déjà pris un bain avec le savon de Benjoim que je lui ai offert, pour me remercier elle m'a fait un bain de mousse au M. (une vague a heurté le bateau justement à l'endroit où j'attendais et m'a mouillée des pieds à la tête...) ⁵¹.

L'œuvre de Nono est parcourue d'archipels : femmes marines de *Musica-Manifesto*, silence habité de la lagune qu'il faudrait écouter dans « le silence infini de nos communes paroles », archipels de *Prometeo*. Katunda amène, on l'a dit, un horizon. Horizon, mer, archipel. Guetter la présence de lemanjá dans la musique de Nono, c'est constater l'extrême cohérence d'un parcours innervé par la mer, des premières œuvres sillonnées par la déesse de l'eau, aux dernières habitées par Machado, « Voyageur, il n'est pas de chemin, rien que sillages sur la mer ⁵² ».

APRÈS L'EUROPE

1947. Tout en ayant permis de diffuser les principes esthétiques du mouvement, le voyage en Europe avait aussi mis au jour un clivage politique profond entre Hans Joachim Kollreutter et Claudio Santoro, clivage dont les conséquences mèneraient à l'éclatement du groupe. Après sa participation au Congrès de Prague des compositeurs (au cours duquel il avait rencontré Hanns Eisler et Tikhon Khrenikov), Claudio Santoro admet, selon les principes énoncés par Jdanov, l'impossible conciliation de recherches techniques et d'un art dédié au peuple. Claudio Santoro : « N'ayons pas peur de l'impression du pas en arrière [...] parce que, si en effet nous avons un nouveau chemin à construire, nous ne devons pas regarder la réalité à partir d'un système décadent, mais comme une étape qui constitue une période d'ascension pour cette classe aujourd'hui dépassée ⁵³. » Aux antipodes de cette conception héritée du réalisme socialiste, la position de Kollreutter. En réponse à son élève il note



Luigi Nono, Eunice Katunda et Bruno Maderna sur le Pont de l'Académie, Venise 1948. Archives Luigi Nono, Venise. © Héritiers de Luigi Nono

que « le problème social de la musique peut et doit être résolu sans le pas en arrière ⁵⁴. »

Au fur et à mesure de cette querelle idéologique, le positionnement d'Eunice Katunda évolue. Lorsqu'elle se trouve encore en Europe, la musicienne défend le parti de Kollreutter. « Il n'y a pas de contradiction entre le dodécaphonisme et le manifeste de Prague. [...] Nous sommes, qu'on le veuille ou non, des artistes qui représentent une crise esthétique. Le fait que notre musique ne soit pas populaire, ne veut pas dire que nous n'avons pas de conscience sociale ⁵⁵ ». En 1949 malade, elle rentre au Brésil. Ce retour douloureux est aussi le moment d'une évolution esthétique, la compositrice s'alignant désormais sur les écrits de Santoro.

En juin 1948, Música Viva se transforme, sur proposition de Santoro, en une Section brésilienne de la Société internationale des compositeurs et des critiques progressistes. Dirigé par Santoro appuyée de Guerra Peixe et Eunice Katunda, ce mouvement éphémère revendique son lien avec les orientations esthétiques soviétiques. Passeur au Brésil de la technique dodécaphonique apprise avec Scherchen, Kollreutter est publiquement condamné par ses anciens disciples.

Aborder Música Viva, c'est faire émerger le souvenir d'une utopie suffisamment forte pour avoir durablement marqué la conception musicale et politique de Bruno Maderna et de Luigi Nono. Il est certain que la personnalité même d'Eunice Katunda joua un rôle majeur dans cette rencontre de deux cultures

réunies par un même langage musical née sous les auspices d'Hermann Scherchen. À son retour au Brésil, la musicienne envoya à ses deux amis une lettre longue, bouleversante et qui, d'une certaine façon, tirait les leçons de cet apprentissage :

Mes beaux frères qui m'avez réveillée d'une transe inconsciente. Et maintenant, la beauté de ma vie existe en fonction de la vôtre, et tout ce qui m'appartient devient plus beau et plus pur car je peux en parler aussi entièrement et humainement. Qu'il est beau de me sentir devenir une unité, atteindre une force, une envie au sens propre du terme, une conscience, un but ; cheminer vers un point et, pour celui-ci, dépasser les obstacles et l'éloignement⁵⁶.

- 1 « Música Viva, Manifesto 1946 : Déclaration et principes » in Kater, Carlos, *Música Viva e H.J. Koellreutter : movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa editora, Atravez, 2001, p. 63.
- 2 Nono, Luigi, « Notice sur L'Epitaffio a Federico Garcia Lorca », *Écrits*, trad. Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 2007, p. 596.
- 3 Il existe deux versions du nom d'Eunice Katunda : devenue Eunice Catunda après son mariage avec le mathématicien Oscar Catunda, Eunice do Monte Lima signe Eunice Katunda à partir de 1968, date de la séparation officielle du couple.
- 4 Entre mai 1914 et août 1918, Scherchen était resté bloqué en Russie où il avait assisté aux débuts du régime soviétique. Ce séjour détermine son engagement communiste.
- 5 Scherchen, Hermann, *Mes deux biographies*, Bezons, Tahra, 1992.
- 6 En 1935, il avait ainsi fondé avec Dietrich Erdmann, Ulrich Sommerlatte et Erich Thabe, la *Revue pour la Nouvelle Musique*, manifeste contre la politique culturelle nazie. Cf. Kater, Carlos, *ibid.*, p. 178.
- 7 Cité dans Kater, Carlos, *ibid.*, p. 227. Dans un témoignage recueilli par Carlos Kater, Koellreutter cite d'autres mouvements Musica Viva créés par d'anciens élèves de Scherchen, tels Hans Hickmann au Caire.
- 8 *Musica Viva*, n°1, *Revue mensuelle, Organe officiel de l'Édition coopérative panaméricaine des compositeurs*, Montevideo, Août 1942.
- 9 Kater, Carlos, *ibid.*, p. 225.
- 10 Alors formé de : Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, Joao Bretinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida et Hans Joachim Koellreutter. Quelques mois plus tard, l'ensemble est rejoint par les journalistes Ruy Coelho et Alvaro Bittencourt, Rodolfo Lanz, Gustavo Ster et Eva Kovach, Helena Parigot. À partir de 1945, des élèves de Koellreutter commencent à rejoindre le mouvement : Nininha Gregori, Damiano Cozzella, Roberto Schnorrenberg, Hans Trositli et Eunice Katunda.
- 11 « Música Viva Manifesto 1944 » in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 54.
- 12 « Música Viva Manifesto 1944 » in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 54.
- 13 Kater, Carlos, *ibid.*, p. 64.
- 14 « Música Viva, Manifesto 1946 : Déclaration et principes » in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 63.
- 15 *Ibid.*, p. 63.
- 16 *Ibid.*, p. 63.
- 17 Les articles numéros 3 et 4 des Statuts de 1943 développent ces trois principes fondamentaux pour les actions du groupe : élaborer un projet d'éducation musicale « large et populaire développé selon un point de vue moderne et actuel ». L'article 4 prévoit une série de réalisations (concerts, émissions, publications, festivals, conférences, concours) pour la diffusion, non seulement de la musique contemporaine, mais aussi d'œuvres peu connues du public. Cette structure a été conçue pour soutenir le travail créateur de « tous les tendances, indépendamment de nationalité, race, religion du compositeur ». (« Música Viva: Statuts » in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 217)
- 18 « Estatuto da Universidade do Povo », in Battibugli, Thaïs, *Une solidarité*

- antifasciste : les brésiliens dans la guerre civile espagnole, 1936-1939*, Campinas, editores associados, São Paulo, Edusp, 2004, p. 203.
- 19 *Ibid.*, p. 202.
- 20 Luigi Nono à Hermann Scherchen, le 14 décembre 1953. Lettre publiée par le festival d'Automne, Paris, 1987.
- 21 Nono, Luigi, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno » (1987), *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 53.
- 22 Kater, Carlos, *Eunice Katunda : musicista brasileira*, Sao Paulo, Annablume Editora, 2001.
- 23 Kater, Carlos, *ibid.*, p. 18.
- 24 Kater, Carlos, *ibid.*, p. 20.
- 25 Borio, Gianmario, « L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra », in De Santis, Mila (dir.), *Luigi Dallapiccola, Letture e prospettive*, Milan, Ricordi LIM, 1997.
- 26 Lettre de Luigi Dallapiccola à Luigi Nono du 16 novembre 1947 conservée aux Archives Luigi Nono, Venise.
- 27 Lettre de Luigi Dallapiccola à Bruno Maderna du 27 juin 1948 conservée aux Archives Paul Sacher de Bâle.
- 28 Katunda, Eunice, « Mon voyage en Europe », in Kater, Carlos, *Eunice Katunda : musica brasileira*, op. cit., p. 21.
- 29 *Ibid.*, p. 58.
- 30 Lettre de Luigi Nono à Bruno Maderna du 11 mars 1955 conservée aux Archives Luigi Nono, Venise.
- 31 Eunice Katunda à Luigi Nono et Bruno Maderna, lettre du 18 juin 1949, Archives Luigi Nono, Venise.
- 32 « Música Viva Manifesto 1946 : Déclaration et principes » in Kater, Carlos, *Música Viva e H.J. Koellreutter : movimentos em direção à modernidade*, op. cit., p. 63.
- 33 Nono, Luigi, « Sur le théâtre musical » (1961), *Écrits*, op. cit., p. 108.
- 34 Nono, Luigi, « Réponse à sept questions de Martine Cadieu », *Écrits*, op. cit., p. 224.
- 35 « Música Viva Manifesto 1946 », in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 64-65.
- 36 Nono, Luigi, « Le Musicien à l'usine » (1966), *Écrits*, op. cit., p. 235.
- 37 « Música Viva Manifesto 1946 », in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 63.
- 38 Nono, Luigi, « Présence historique dans la musique aujourd'hui » (1959), *Écrits*, p. 71.
- 39 « Música Viva Manifesto 1946 », in Kater, Carlos, *ibid.*, p. 63.
- 40 Voir à ce sujet : Montemezzo, Luciana, « O assassinato de Garcia Lorca e suas repercussões no Brasil » in *Aletria : Revista de Estudos de Literatura* v.19, n°2, 2009.
- 41 Nono, Luigi, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », *Écrits*, op. cit., p. 53.
- 42 Garcia Lorca, Federico, *Poesie*, Modena : Guanda Editore, 1947. Archives Luigi Nono, ALN C 416. Garcia Lorca, Federico, *Canti gitanis*, Parma : Guanda Editore, sans date. Archives Luigi Nono, ALN C 417.
- 43 Garcia Lorca, Federico, « Romance burlesque de Don Pierre à cheval », *Poesies II*, Paris, Gallimard, 1966, p. 240.
- 44 Dédicace d'Eunice Katunda à Luigi Nono en un mélange d'italien, d'espagnol et de vénitien, Archives Luigi Nono, Venise.
- 45 Garcia Lorca, Federico, « Romance burlesque de Don Pierre à cheval », *Poesies II*, op. cit., p. 239.
- 46 Luigi Nono à Hermann Scherchen le 2 juin 1951, conservée aux Archives Luigi Nono, Venise.
- 47 Nono, Luigi, « Une autobiographie de l'auteur », *Écrits*, op. cit., p. 54. Luigi Nono fait une erreur à ce sujet : le culte de lemanjá est pratiqué par les descendants des esclaves africains, et non par les indiens.
- 48 Au sujet de laquelle Veniero Rizzardi émet d'ailleurs les plus sérieuses réserves faute d'en avoir trouvé trace dans les esquisses. Rizzardi, Veniero, « La nuova scuola veneziana, 1948-1951 », *Le musiche degli anni cinquanta*, Venezia, Leo S. Olschki, 2004, pp. 17-29.
- 49 Abréviation du nom du bateau Francesco Morosini dans lequel Eunice Katunda et le groupe d'élèves de Koellreutter étaient arrivés en Italie.
- 50 Personnage du roman homonyme de Mário de Andrade, écrit en 1928.
- 51 Texte publié in Kater, Carlos, *Eunice Katunda : musicista brasileira*, op. cit., p. 48.
- 52 Machado, Antonio, « Proverbes et chansons », *Champs de Castille*, Paris, Gallimard, 1980, p. 205.
- 53 Kater, Carlos, *Música Viva e H.J. Koellreutter*, op. cit., p. 271.
- 54 *Ibid.*, p. 278.
- 55 Kater, Carlos, *Eunice Katunda, Musica brasileira*, *ibid.*, p. 53.
- 56 Lettre d'Eunice Katunda à Luigi Nono et Bruno Maderna, 18 juin 1949, conservée aux Archives Luigi Nono, Venise.