

Colères italiennes : de l'Ottanta au futurisme

Jean Kriff

DANS **HUMANISME** 2016/3 N° 312 , PAGES 103 À 107

ÉDITIONS **GRAND ORIENT DE FRANCE**

ISSN 0018-7364

DOI 10.3917/huma.312.0103

Date de mise en ligne : 01/02/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-humanisme-2016-3-page-103?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Grand Orient de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

COLÈRES ITALIENNES : DE L'OTTANTA AU FUTURISME

Jean KRIFF

Pour certains jeunes compositeurs italiens pourtant formés aux techniques musicales modernes, le vérisme était une injure faite aux grands maîtres italiens du passé. Ils surent montrer leur différence.

Une génération de musiciens italiens nés autour de l'année 1880 fut nommée *generazione dell'ottanta*, des hommes déterminés à inventorier les enseignements de la musique glorieuse du *Quattrocento* afin d'y ressourcer une musique moderne, strictement nationale, débarrassée des emprunts romantiques qui lui avait été dictés par facilité ou soumission.

Pas question pour eux d'accepter *ad nauseam* l'abondant pleurnichage du vérisme (voir numéro précédent), mais désir d'assimiler les nouvelles techniques musicales européennes établies par Claude Debussy, Vincent d'Indy, Maurice Ravel, Richard Strauss et Mousorgski *via* Rimski-Korsakov.

Leur tâche serait ardue. Comment le public accepterait-il de sous-

crire à l'abandon des inoubliables Rossini, Bellini et Donizetti, à la déréliction de l'œuvre gigantesque de Verdi qui, pendant presque un siècle, avait écrasé tous ceux qui s'étaient frottés à la puissance de son génie créateur et enfin, à la déferlante germanique de Richard Wagner ?

Comme partout en Europe, cette période de préparation active de la guerre à venir fut le temps des non-dits, des hypocrisies, des faux-semblants propices à certains compositeurs paralysés par cet écrasant passé. C'est ainsi que Giovanni Sgambatti, Giuseppe Martucci ou Enrico Bossi avaient « à l'italienne » construit leur œuvre. Néanmoins, leur sagacité est digne d'éloges dans le choix qu'ils firent d'élèves particulièrement doués, aptes à parfaire des études à



Ida Rubinstein

Paris, Berlin, Vienne et Saint-Pétersbourg. Grâce à ces choix naquit la musique contemporaine et expérimentale italienne.

À Paris, Vincent d'Indy, Debussy et Ravel, leur indiquèrent la voie de salut pour sortir de la glu étouffante des conventions et les encouragèrent à revenir aux bases glorieuses de la musique italienne : la période baroque.

Dans ce cas, n'était-il pas possible de plonger encore plus profondément dans les siècles sonores de la culture européenne et de détailler les huit modes grégoriens, probables vestiges de la musique de la Grèce antique, berceau de l'Italie ? Encore plus avant, la musique indienne n'offrirait-elle pas l'empreinte vraisemblable de ce que William Jones (1749-1794), linguiste et indianiste anglais, avait défini, dès 1786 comme langue indo-européenne, celle

des quarts et tiers de tons déjà formalisée par le musicologue florentin Giovanni Battista Doni (1593-1647) ?

C'est de ce coruscant champ de merveilles passées qu'allaient émerger les noms de Busoni, Respighi, Pizzetti, Malipiero et Alfredo Casella.

Ferruccio Busoni (1866-1924) :

Études à Vienne, carrière de pianiste virtuose à la manière de son Dieu, Franz Liszt, contrat à Boston, à Helsinki où il fréquenta Jean Sibelius et finalement à Berlin où il s'installa en 1895 pour y demeurer jusqu'en 1913, veille de la guerre. De son voyage aux États-Unis, il revint avec *Fantaisie Indienne*, flamboyant exercice de virtuosité pianistique dissonant et de rythmes assumés d'un jazz « indien » provocateur et endiable.

Sa proximité avec les milieux tudesques l'ayant mis en porte-à-faux avec le monde italien de la musique, il préféra s'exiler à Zurich. Inspiré par la *commedia dell'arte* de Carlo Gozzi et les *Puppenspielen* viennois (spectacles de marionnettes) il y transforma *Arlecchino*, une suite écrite en 1913 ainsi que *Turandot-Suite*, composée dès 1905, en deux opéras qui furent créés à Zurich en 1917. Après la guerre, il entreprit un *Docteur Faust*. La mort l'empêchant de le terminer, (la conclusion de l'ouvrage fut apportée par son élève et ami Philipp Jarnach). La musique lui doit une centaine d'œuvres dont un ouvrage sur une nouvelle esthétique du son, publiée en 1907 et sept volumes de transcriptions pour piano, d'œuvres de Jean-Sébastien Bach, Ludwig van Beethoven et Franz Liszt, parmi d'autres.

Ottorino Respighi (1879-1936) paracheva ses études à Berlin sous les indications de Max Bruch et à Saint-Petersbourg sur celles de Rimski-Korsakov. Tous deux donnèrent naissance à un très attachant compositeur. De 1905 à 1920, il composa cinq opéras mais son besoin d'éclectisme le ramena à des œuvres orchestrales d'une infinie richesse, en particulier un triptyque symphonique, marqué par les évolutions de la vie musicale italienne dont il composa un premier volet en 1917 : *Les Fontaines de Rome* puis, après la guerre *Les Pins de Rome* (1924) et enfin les *Fêtes de Rome* (1928).

Ildebrando Pizzetti (1880-1968) :

Le traitement infligé par les musiciens véristes et Wagner à la voix humaine lui sembla insupportable dans son aspect utilitaire, esclave des mots, réduite à n'être que vecteur de mélodrames larmoyants ou emphatiques. Pour lui, il y avait un devoir : approcher au plus près de la nature de la vocalisation et chercher à en reproduire les inflexions, les phrasés et les respirations, y compris dans l'emploi des instruments de l'orchestre. Son étude approfondie de l'écriture polyphonique de *Palestrina* le persuada que seule la trame sonore de l'enchevêtrement des voix pouvait susciter l'émotion de l'âme. Le chant grégorien, voilà le guide, celui de l'origine primordiale – origine créatrice – de la musique italienne, celui des chœurs antiques.

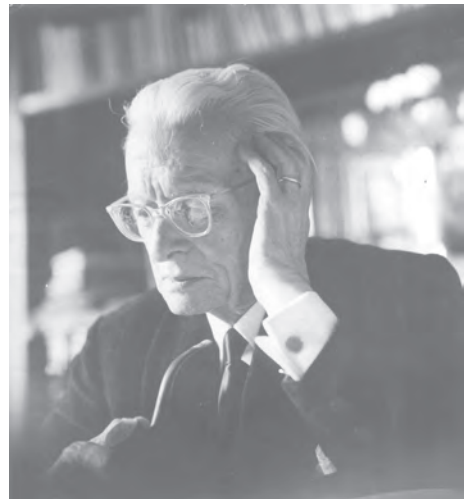
L'œuvre de Pizzetti fut donc remarquable par des réalisations dues à son attirance pour les grandes œuvres des pères de la tragédie, séduisit particulièrement : *Fédra* d'après Euripide,

Agamemnon d'après Eschyle, *Cédipe à Colonne* d'après Sophocle.

En 1958, la Scala présenta son dernier ouvrage : *Meurtre dans la cathédrale*. L'opéra récemment télévisé fut magistralement interprété par Ruggiero Raimondi.

Pizzetti disait de l'art qu'il était « *la plus haute forme d'union entre l'humain et le divin* ». Laquelle des deux destinations fut-il contraint de choisir lorsqu'il signa, comme d'Annunzio, Pirandello, Malaparte, Marinetti et d'autres, le manifeste des intellectuels fascistes ?

Gian Franco Malipiero (1882-1973) étudia à Vienne - capitale de la puissance occupante - puis vint à Paris rencontrer Ravel, assister à la première du *Sacre du Printemps* et faire créer *Pisanello*, drame orientaliste dans des décors de Bakst. Ida Rubinstein, esclave nue et ligotée y offrit des jambes que Gabriele d'Annunzio, l'auteur du texte, vint enlacer dans sa loge. Malipiero, à l'inverse de Pizzetti, concevait sa musique comme



Ildebrando Pizzetti

une expression théâtrale : *Symphonie des Héros* (1905), *Symphonie de la Mer* (1906), *Symphonie du Silence et de la mort* (1910). La dyarchie musique et parole n'avait plus la priorité. Il en fit la démonstration avec *Pantea*, spectacle dansé et chanté mais dont les interprètes vocaux furent par principe éloignés de l'action scénique afin de ne pas parasiter l'élément chorégraphique. Hélas, ce parti-pris, scandaleux pour l'Opéra de Paris, fit retirer de l'affiche son *Sette Canzoni*, après deux représentations. C'est encore cette conception qui lui fit mettre en musique des œuvres de Goldoni, imprégnées d'esprit *commedia dell'arte* et un *Orfeo* où un Néron marionnette exigeait la mort de dix mille esclaves. Son œuvre extrêmement abondante, fut un défi permanent, une expression sonore du *Manifeste du Futurisme* de Tommaso Marinetti dont l'Europe entière prit connaissance

au milieu de distributions de gifles. Bien que son cœur en fut enflammé, il n'oublia jamais l'œuvre de ses maîtres Vivaldi et Monteverdi dont il réalisa une remise en ordre et une réédition monumentale.

Alfredo Casella (1883-1947) : son œuvre, colossale quantité, qualité, variété fut d'une importance majeure pour la renaissance de la musique italienne. Malipiero la qualifiait de volcanique. Né à Turin, envoyé à treize ans au conservatoire de Paris par des parents musiciens, il termina ses études avec Gabriel Fauré dont il dit : « *J'ai mis deux ans pour apprendre les règles classiques et vingt ans pour les oublier* » ; mais Paris, c'était Ravel dont il devint ami, la ville où parut le *Manifeste du Futurisme* et celle de la fascinante « première » du polytonal *Sacre du Printemps*. Décidément, le « *doute tonal que Schönberg avait instillé* » ne prendrait jamais place chez Casella.



Alfredo Casella

Se jouant de tout, en 1914, brocardant l'écriture « modale » devenue coqueluche obligée de tous ceux qui se piquaient d'écrire de la musique, il inventa neuf modes imaginaires (il n'en existe que huit, dans la réalité) du *Mode Funèbre* au *Mode tango*, laissant aller sa fantaisie qui, comme ses colères, lui firent chasser violemment toutes les valeurs dites établies, fidèle ainsi à la doctrine futuriste qui proclamait la guerre comme étant la seule véritable hygiène des peuples.

Lorsque le conflit éclata en 1915, fidèle à ces principes, il retourna en Italie pour s'engager mais continua à composer. Sur sa table de travail s'accumulèrent mélodies et symphonies dont, plus spécialement liés au conflit : *Pagine di Guerra*, inspiré d'un film reportage, illustration du feu de l'artillerie et des charges de cavalerie et *Elégie Héroïque, hommage à un soldat mort*. Prisonnier au camp de Celle (Bade-Würtemberg) après la sanglante défaite de Caporetto en 1917, il s'y fit propagandiste de la philosophie de Marinetti. Résolument fasciste, mais décoré en URSS, en France, puis chef d'orchestre à l'Orchestre de Philadelphie, Casella fut de ces êtres d'exception dont l'acharnement didactique, la volonté combative et polémique échappe à tout jugement de valeur sauf celui de l'émerveillement. Cet aperçu ne fait qu'effleurer la portée de son œuvre pendant ce nouveau *risorgimento* de la musique italienne.

Alors, ce Futurisme, auquel nous nous référons dans le présent article, qu'est-ce donc ? C'est l'aboutissement d'une réflexion élaborée par Tommaso Marinetti (1876-1944), ma-

gnifiant vitesse et bruit - dont la musique ne serait qu'un fragment - témoins de la nécessité de la violence et de la guerre comme évidents facteurs de progrès.

Le *Manifeste* du mouvement fut publié à Paris en 1909. Cependant, c'est surtout en Italie que des bagarres illustrèrent les manifestations musicales et poétiques entre futuristes et public. En 1913, Apollinaire en publia la synthèse : « *Destruction de la douleur poétique, de l'ennui, des maisons, des temps et personnes des verbes ; construction de l'Art des bruits, musique totale, droit des gens et guerre continuelle, différenciation innombrable des sexes. Merde aux pédagogues, musées, Bayreuth, à Eschyle au théâtre d'Orange ; Rose à Marinetti, Picasso, Picabia, Duchamp, Braque, Gleizes, Russolo, etc.* ».

Un manifeste de la musique futuriste fut rédigé en 1911 par Ballila-Pratella, rejoint par Luigi Russolo (1885-1947), inventeur de l'Art des Bruits. (Pierre Schaeffer fera subventionner l'idée par l'ORTF plus de trente ans après) : «...pas de barrière entre le bruit et le son, le son et la rumeur ». Le décor sonore était planté mais manquait encore celui des canons et la plainte des blessés.

L'Italie n'attendit pas bien longtemps pour les entendre. 

