

Intervista per i Cahiers du saxophone, maggio 2006

SB : Cher Giorgio, pourrais-tu dresser un autoportrait pour les lecteurs des Cahiers ?

GN : Je suis né à Milan en 1963. Bien qu'ayant toujours fait de la musique, je ne l'ai choisie comme intérêt principal qu'à l'âge de 17 ans, après avoir entendu "Pli selon Pli" de Boulez à la Scala. J'ai été tellement touché que j'ai pensé : "s'il est encore possible d'écrire des œuvres avec un souffle d'une telle ampleur, je dois essayer". J'ai donc commencé assez tardivement l'étude "sérieuse" de la musique, déjà abondamment nourri de philosophie, de littérature et de poésie ... un mélange auquel s'est ajouté, parallèlement à la composition, la découverte du Yoga (une école d'origine parisienne, d'ailleurs !). A travers ce cocktail d'influences, on comprendra facilement que mon cheminement a été ensuite plutôt atypique et majoritairement autodidacte. J'ai cependant étudié les bases de la composition avec Sandro Gorli au Conservatoire de Milan, tout en fréquentant les séminaires que l'École Civique organisait alors avec les plus importants des compositeurs vivants. J'ai ainsi pu écouter, en les observant de près, le son et la poétique de Ferneyhough, Grisey, Nunes, Rihm, Xenakis, pour ne citer que ceux qui m'ont véritablement marqué, ce qui fut pour moi d'une influence fondamentale sur les développements qui suivirent. De 1986 à aujourd'hui, j'ai écrit un total de 11 pièces qui représentent près de 4 heures de musique, que j'aimerais pouvoir dire "intense". Avec le recul, je peux observer que mon écoute (et donc par conséquent, moi et mes œuvres) a beaucoup changé, tout en maintenant quelques constantes. Pour simplifier à l'extrême, je dirais qu'il me semble que "j'entends plus" aujourd'hui, et c'est pour moi une récompense dont je ressens les bienfaits chaque jour ...

SB : Tu as entrepris depuis quelques années un travail de recherche assez incroyable sur le saxophone, qui s'est traduit par l'écriture d'une "tétralogie" impressionnante pour saxophone soprano. Pourrais-tu nous parler de cette quête des sons les plus inouïs ?

GN : Oui, je vais essayer. J'ai toujours entendu les intervalles, qu'ils soient harmoniques ou mélodiques, comme des relations à des niveaux de lecture multiples, parmi lesquels le rapport numérique entre les deux fréquences était pour moi le moins intéressant. Une anecdote : aux prises avec mes premières dictées mélodiques lorsque j'étais enfant, j'éprouvais de grandes difficultés jusqu'à ce que je comprenne que l'on ne me demandait pas de tenir compte de toutes les différences que j'entendais entre ces événements qui me semblaient toujours uniques, mais tout simplement de retranscrire la suite des hauteurs, à l'intérieur d'un cadre rythmique rigidifié. C'était du moins ce que voulait le professeur, et ce fut ce que je fis donc ensuite dans ce contexte, sans difficulté d'ailleurs. Mais la question initiale continue à résonner en moi : quelle est la "différence" entre deux sons, et quel sens possible implique-t-elle ? De là découle un corollaire de considérations périphériques : avant de parler de la différence entre deux sons, écoutons-en déjà un. Qu'est-ce qu'un son ? Est-il vraiment "un" ? Qu'entendons-nous par "unicité" ? Qu'advient-il de toutes les abstractions lorsqu'elles se retrouvent immergées dans le flux temporel/orienté de la musique ?

SB : Des questions un peu difficiles, peut-être ...

GN : Tout ceci peut sembler excessivement intellectuel, mais dans la "pratique" de la composition, ça ne l'est pas le moins du monde. Ce n'est peut-être pas le lieu ici pour poser des questions aussi radicales et encore moins de tenter d'y répondre, mais il me semble important de comprendre qu'au-delà de la technique, quoique imprescriptible (pour jouer, pour écrire, pour vivre ...), existe un univers dont nous devrions prendre conscience le plus possible, si l'on cherche à développer au mieux ses propres capacités et caractéristiques.

SB : Mais revenons à ces sons extra-ordinaires que tu as trouvés sur le saxophone ...

GN : Le pourquoi de cette recherche est probablement plus clair maintenant, ainsi que ma quête de l'in-ouï. Voici comment le chemin s'est dessiné peu à peu : en jouant du saxophone soprano, je suis tombé par hasard sur un double son. Immédiatement, il a exercé sur moi une profonde attraction, me contraignant à le rejouer ; avec un peu de pratique, je me suis aperçu qu'il n'était pas un cas isolé, mais qu'au contraire, il appartenait à un monde qui se diffusait par "capillarité" et qui pouvait être reproduit. Je veux dire qu'il s'agit là d'un "vrai" monde au-delà de la surface des hauteurs tempérées. J'ai cherché à regrouper ces sons d'une grande complexité par similitudes, puis à en définir les détails particuliers - disons : à les écrire - , enfin à trouver un classement ordonné qui suggère les relations possibles entre eux. J'ai alors compris que, aussi bien un simple multiphonique que l'ensemble ordonné complet que je recherchais étaient la matérialisation évidente de cette multiplicité de corrélations que j'avais toujours pressentie dans "un" son ; j'ai ensuite imaginé une cosmophonie qui, à partir du son non plus entendu comme hauteur mais comme qualité de vibration, arrive par sédimentations successives à former/in-former "un entier", au-delà de ses 4 composantes, ses "morceaux", un style unique (et entièrement neuf).

SB : Tu évoques ici ton grand cycle de quatre pièces pour saxophone soprano solo ?

GN : Oui. En raison de la durée conséquente, de la solitude qu'il a engendré, de l'alternance d'ombres et de lumières de ce travail, je l'ai appelé "necessità d'interrogare il cielo" ("de la nécessité d'interroger le ciel"), un vers tiré du "Kolomb" de F. Hölderlin.

SB : Ce type d'approche par appropriation "physique" de l'instrument est assez rare de la part d'un compositeur (du moins en ce qui concerne le saxophone) ...

GN : Je crois que si nous mettons de côté le monde de ce qu'on appelle les multiphoniques et que nous ne nous intéressons au contraire plus globalement au type d'approche que j'ai pratiqué, nous découvrirons qu'il se caractérise par une certaine "insistance" à tenter de faire vivre des relations intuitivement perçues à l'intérieur même du matériau de départ, en les ré-inventant dans le contexte d'une forme nouvelle. Vue sous cet angle, mon approche n'est pas aussi rare qu'on pourrait le penser, et je la retrouve de plus en plus souvent chez les compositeurs que j'estime. Tout dépend du nom/complexe de relations que l'on donne au matériau de départ : bien sûr, un multiphonique, mais aussi un spectre sonore, une structure, une intuition, un modèle (pattern), un système aléatoire ... et on voit apparaître les figures de Grisey, Lachenmann, Nono, Feldman ou Cage, pour ne parler que de ceux qui sont restés particulièrement "au contact" du son. Et combien de jeunes aussi ... il y a tant de signes d'un regain d'intérêt profond pour "faire de la musique", venant de tant horizons et sous des formes si diverses... je pense que dans les années à venir il y aura de grands recueils ...

SB : Mais au fait pourquoi ce choix du saxophone ?

GN : Pourquoi le saxophone ? Par un hasard, qui se déroulant à l'endroit et au moment juste, continue à générer des relations : après une formation classique familiale, enfant, j'écoutais Coltrane et je jouais le ténor en amateur. J'achetai ensuite un médiocre soprano, un peu parce que "lui" en jouait et un peu en raison de ma prédilection pour l'aigu. J'ai abandonné ensuite l'instrument et ma vocation d'instrumentiste lorsque j'ai commencé à écrire, jusqu'à ce que je le retrouve, cinq ans plus tard, lors d'un nettoyage de printemps, enterré sous de vieux livres : j'ai raconté ma stupeur immédiate lors de mon premier double son. Jusque là, enchaînement de hasards, probablement. Mais le nombreux développements qui ont suivi n'ont été possible que grâce à l'incomparable richesse, variété et ductilité des saxophones dans le champ des multiphoniques et harmoniques. Le choix du soprano parmi eux fut tant pratique (c'est le moins jazzistique des quatre) que poétique (mon attraction pour les suraigus). Peu après, j'achetai un Super Action II Selmer et commençai à étudier.

SB : Te considères-tu comme un saxophoniste qui écrit de la musique ?

GN : Non, absolument pas ; je ne me considère pas même vraiment comme un saxophoniste, en fait. J'ai seulement pratiqué le sax soprano quotidiennement pendant des années, utilisant cet instrument incroyablement souple comme un télescope de l'Écoute: d'une part en m'immergeant toujours plus profondément dans la complexité du son multiphonique, d'autre part en montant, en escaladant harmonique après harmonique l'intérieur du son fondamental, vers les suraigus que l'on peut obtenir depuis n'importe quel fondamental, vers l'enchantement "iper uranio" (NDLR : voir l'allusion à l'orbite d'Uranus dans l'analyse/présentation de "necessità ..."). Mon intérêt pour le saxophone naît donc de la composition et non l'inverse ; sa richesse m'a aidé à comprendre et avancer comme, en général, tous les chemins de travail compositionnel possibles ne devraient jamais se détacher des qualités de vibration qu'il veulent mettre en jeu. Ou en d'autres mots : la structure ne devrait jamais être considérée comme un "a priori" à remplir ...

SB : Mais alors, que ferais-tu si tu devais écrire une pièce pour violon ?

GN : J'ai déjà écrit une pièce pour violon en 1986, un quatuor en 2001/2, un trio en 2003 et j'ai un projet de duo de violons pour cette année. Si je voulais écrire une pièce pour violon aujourd'hui, j'utiliserais le même type d'approche : je créerais de l'espace pour laisser affleurer une écoute moins conditionnée, et à partir de cette écoute, je commencerais à orienter les caractéristiques de l'instrument vers une forme qui les mette en évidence, tout en le poussant à en générer de nouvelles. Naturellement, le matériau doit exercer une attraction profonde sur moi pour continuer à renouveler l'énergie nécessaire au long travail qui s'ensuit : au-delà de l'instrument solo ou de l'ensemble homogène, les modalités changent lorsque j'écris pour ensemble, mais "l'in-sistance" de l'approche demeure très semblable.

SB : Tu prévois également la publication d'un ouvrage sur les multiphoniques, en collaboration avec Marcus Weiss. Quel en sont pour toi les enjeux ?

GN : Ce projet est pour moi une espèce de reconnaissance de dette pour les rencontres avec l'instrument et avec Marcus, qui fut le premier à accepter avec confiance, de la part d'un italien inconnu et isolé, la charge de cette immense somme de travail que représente le cycle de "necessità" (NDLR : dont MW a fait les créations partielles puis complète, et même enregistré sur CD, et dont il reste à ce jour le seul interprète) ; je voudrais réussir à traduire dans cette partie dédiée aux multiphoniques qui me concerne, la "tranquille passion" avec laquelle ces sons doivent être entendus, étudiés et éventuellement utilisés.

SB : Comment s'organise votre travail ?

GN : Parmi l'infinité de doigtés possibles, du cône instrumental entièrement fermé à entièrement ouvert, dans la fermeture progressive et le raccourcissement de la colonne d'air, nous avons choisi une séquence d'à peu près 160 doigtés par instrument (B-T-A-S), qui par leur richesse et leur stabilité résument (aujourd'hui?) exhaustivement tous les autres que nous avons dû délaissier ; à chaque doigté correspond une fiche sur laquelle sont indiqués aussi bien les partiels que l'on peut isoler que les fusions qu'on peut obtenir entre eux (multiphoniques), ainsi que les qualités de vibrations particulières (classées en 4 grandes familles et une vingtaine de sous-familles), les partiels d'attaque et de désinence, les dynamiques possibles et leur lien avec les sons enregistrés correspondants. Nous avons donc voulu indiquer pour chaque fiche-doigté les relations possibles (là encore, il s'agit d'un choix) générées par la colonne d'air vibrant dans ce stade intermédiaire entre tout fermé et tout ouvert. La question "que faire de ces relations?" trouvera des réponses différentes pour chacun (c'est ce que nous espérons) ; en ce qui nous concerne, nous

suggererons dans le traité quelques-uns des classements possibles entre les différents sons une fois extraits du contexte de leur fiche spécifique : par qualité de vibration (familles et sous-familles), affinités de doigtés, dynamiques communes, fondamentaux et partiels supérieurs. L'objectif consiste à sortir de la logique à sens unique du catalogue et présenter un matériau suffisamment précis dans sa complexité pour que chacun puisse immédiatement et pratiquement, plus que l'expérimenter, en "faire l'expérience".

SB : Tu as également écrit un quatuor de saxophones que nous avons créé au festival de Witten 1998. Ces techniques ne sont donc pas forcément limitées à l'écriture en solo ... Mais quelles contraintes d'écriture particulières as-tu rencontrées dans ce projet ?

GN : Principalement les limitations de temps et d'espace, qui rendent plus difficile l'étude de quelque chose de neuf pour plusieurs personnes simultanément, puis les affinités majeures ou mineures de chaque instrumentiste avec ce type de matériau. Le quatuor de saxophones "avvicinamento" est pensé "a cappella", ou disons comme un corps vocal unique, à la manière antique. Pour cela, outre l'apprentissage des parties individuelles, il est fondamental de beaucoup répéter, et dans l'espace qui convient.

SB : C'est certainement important pour toutes sortes de musiques ...

GN : Certes, mais dans ce cas encore plus parce que les lignes instrumentales individuelles sont déjà "doubles", car construites à base de sons multiples, et pensées pour pouvoir se fondre les unes dans les autres. Dans cette pièce, en passant du travail solitaire à celui de groupe, on perd la perception de soi, on ne "s'entend" plus et, dans la confusion de l'ensemble, on perd le contrôle de son propre son.

SB : Tu suggères donc une méthode de travail particulière ?

GN : Un espace ample est nécessaire pour se placer aux limites d'une séparation complète et gagner en sécurité sur sa propre voix individuelle, mais dans la perspective d'une confrontation (la présence des trois autres) ; quand les sons propres et ceux d'autrui sont devenus clairs pour tous, on peut raccourcir les distances vers cette fusion contrôlée que le quatuor cherche justement à approcher (avvicinamento = rapprochement) ...

L'écriture doit tenir compte de ces difficultés et simplifier à l'extrême en fonction du résultat recherché ; c'est ce que je fais d'ordinaire mais dans le cas du quatuor de saxophones, je ne sais pas encore si j'ai réussi ; ma musique a besoin plus que d'autres d'être digérée par les interprètes, et ce n'est souvent qu'après le troisième concert qu'elle commence vraiment à vivre. Je sais que dans le contexte actuel, c'est une limite importante, mais dans une perspective plus large, je pense que c'est une richesse ; "avvicinamento" n'en est après tout qu'à sa seconde exécution (Darmstadt 2004) ...

SB : Quels sont tes projets actuels ? Quand penses-tu réutiliser le sax, et dans quel contexte ?

GN : L'amitié avec Marcus est une porte toujours ouverte et le sax continue à tenir sa place parmi mes autres travaux : en janvier, j'ai terminé une nouvelle pièce brève (7 à 8') pour soprano, très différente du cycle précédent, qui s'appelle "ultimo a lato" ("dernier de côté", mais aussi "dernier ailé") et qui est une réflexion sur la vélocité d'articulation (le vol justement) et sa transformation (transfiguration ?). En ce moment, je travaille sur un grand projet pour deux voix masculines anciennes (de l'ensemble Gilles Binchois) et sax ténor, dont la première partie sera jouée à Bregenz en septembre prochain. La nature "vocale" que je ressens dans le saxophone (oui, explicitement sondée dans le quatuor de sax, mais même le cycle de "necessità" a déjà été pour moi un travail "vocal" ; pensez seulement à toutes ces "voix" différentes auxquelles le sax a donné corps dans le jazz) et l'intérêt que j'ai depuis toujours pour la voix, entendue comme source sonore de l'homme-instrument, m'ont immédiatement fait accepter la proposition de ce trio. Je connais et j'apprécie le travail de Jan Garbarek avec le Hilliard Ensemble, cependant, tu te doutes que mon intérêt se trouve ailleurs. Je cherche le point d'écoute juste : le lieu qui précède la division identité-différence, voix-instrument, hauteur-timbre, tenu-articulé ... pour tenter par là de réinventer, dans le contexte du trio, ces relations. Il s'appellera "Cahier d'air" et dans sa forme cyclique mais ouverte (un cahier, un journal, justement) je cherche à insérer tant les annotations quotidiennes que les "bulletins de l'immortalité" (comme disait E. Dickinson) ; micro et macrophonie encore une fois confrontées. Nous verrons bien ce qui en sortira ...

SB : Merci beaucoup de ces éclaircissements et ... de continuer à développer le potentiel expressif du saxophone avec autant de talent.

Serge Bertocchi