

Ennio Morricone : entre science et poésie*

Par Giorgio Carnini

(*texte publié en italien dans *Teatro contemporaneo e Cinema*, octobre 2020, et traduit par J.C. Manuceau et Isabelle Richaud © Giorgio Carnini, tous droits réservés)

Un jour, l'histoire rendra justice au Morricone de *l'autre musique*, la « musique absolue » comme il aimait l'appeler. Aujourd'hui, cette partie importante de sa production est forcément écrasée par le poids médiatique de tant de génie dans la musique appliquée (c'est-à-dire celle consacrée et liée à l'image). Bien sûr, dans sa musique de film, il y a des inventions étonnantes qui balagent la banalité de l'effet facile. Timbres inédits, processus de composition empruntés à d'autres et hautes sphères de la création musicale, intuitions inimaginables et presque diaboliques pour comprendre la véritable essence affective d'une scène, au point de révéler, à travers la musique, des aspects cachés de l'œuvre cinématographique, peut-être inconnus du réalisateur lui-même.

Science et intelligence, oui, mais beaucoup, beaucoup de poésie.

Cependant, Morricone c'est aussi autre chose. L'interprète qui a dû étudier l'une ou l'autre de ses œuvres de musique absolue s'est certainement ému intellectuellement en parcourant à l'envers le chemin qui a conduit à leur achèvement. Découvrir, à rebours, les processus de composition sous-jacents (d'ailleurs, habilement cachés et immergés dans le flot continu d'un discours hautement expressif) procure une gratification égale à celle qui peut naître lorsqu'on surmonte les nombreuses difficultés techniques que le morceau en question pourrait comporter.

Dans la production de ses œuvres, Morricone a voulu établir un hiatus profond entre les deux courants, celui de la musique appliquée et celui de la musique absolue. Sans concessions, ni contaminations : deux mondes différents. Cependant, et inévitablement, un subtil processus osmotique produit divers « transvasements ». Par exemple, l'utilisation d'un contrepoint ou d'une sérialité rigoureuse appliquée à un discours tonal, parfois cachée sous un thème de cantabile dans la musique d'un film, ou une mélodie ramifiée et presque occultée dans une page « abstraite » de *l'autre musique*. Mais toujours avec une grande pudeur qui estompe toute explicitation possible. Science et poésie, en fait.

J'ai rencontré Ennio Morricone en 1967. Ayant débarqué en Italie d'Argentine, lors d'une lune de miel qui est devenue une permanence, j'ai dû suspendre ma carrière de concertiste pour subvenir aux besoins de ma jeune famille. Je me suis donc retrouvé à exercer des métiers musicaux qui m'étaient nouveaux, dont celui de musicien engagé (en italien, « turnista ») dans les enregistrements de musique légère et les « synchronisations » musicales pour le cinéma. Les sessions de trois heures au cours desquelles les musiciens convoqués devaient lire et enregistrer immédiatement les morceaux, qui leur étaient livrés – sous forme de manuscrit – par les copistes, étaient appelées « turni », en italien. Les copistes extrapolaient à partir de la partition chaque partie pour chaque instrument ou section d'instruments. On enregistrait les différentes séquences dans lesquelles la musique était prévue, en suivant les extraits de films projetés à l'écran. Le chef d'orchestre devait être doué pour « attraper le synchrone au vol » (d'où le nom de synchronisations, c'est-à-dire faire coïncider un certain point de la musique avec un changement de scène ou un moment précis à mettre en valeur dans le film).

C'était une période prospère. Du personnel nombreux, des ressources économiques importantes. Les artistes les plus demandés travaillaient jusqu'à douze heures par jour !

Plusieurs solistes et chefs d'orchestre célèbres ont collaboré à ces enregistrements : Dino Asciola, Severino Gazzelloni, Franco Petracchi, Franco Tamponi, Domenico Ceccarossi, Mario Gangi et, plus tard, son élève Bruno Battisti D'Amario, le grand chef d'orchestre Franco Ferrara...

Un jour, Morricone trouva parmi ses collaborateurs un jeune et inconnu organiste italo-argentin engagé par la coopérative qui assurait la sélection du personnel orchestral. Méfiant et méticuleux qu'il était, il accorda une attention particulière à ma performance, prêt à me renvoyer à l'expéditeur en cas de défaillance. Dès lors, j'ai participé à tous ses travaux jusqu'aux années 75-76, lorsque j'ai décidé de reprendre ma carrière de concertiste alors interrompue.

Ne fut pas interrompue, cependant, l'amitié qui s'était créée et consolidée entre-temps, si bien que, lorsqu'il me demandait parfois de jouer un solo ou de trouver « un certain timbre » pour une scène d'un film, il pouvait bien sûr compter sur moi. Et, plusieurs fois, j'ai eu le plaisir de le voir à mes concerts à l'Accademia di Santa Cecilia et à « Un organo per Roma » (« *Un orgue pour Rome* », à la fois festival et mouvement d'opinion pour doter l'Auditorium Parco della Musica d'un orgue de concert, dont l'installation était planifiée et approuvée, mais jamais réalisée).

A l'époque où je travaillais aux enregistrements, Morricone vivait dans une villa près de Mentana, non loin de Rome, et avait pour voisins Luis Bacalov, Sergio Endrigo, Sergio Bardotti et Franco Pisano. Nous allions lui rendre visite ainsi qu'à ses amis voisins, passant d'une maison à l'autre au milieu d'une nuée d'enfants en fête, leurs enfants. On jouait de la musique avec des artistes qui venaient souvent d'un peu de partout, comme cette fois où les musiciens d'Astor Piazzolla, alors en tournée en Europe, racontaient les horreurs de la folie militaire qui s'annonçaient en Argentine. On jouait aux échecs, aux cartes, on mangeait et on buvait ensemble. Insouciance, convivialité, amitié.

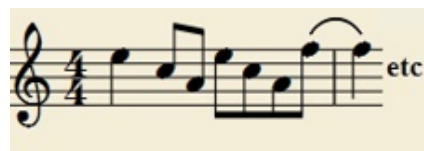
Ces années ont été fécondes pour moi. J'ai beaucoup appris du travail pour le cinéma, en particulier – et presque inconsciemment – en me familiarisant avec la musique d'Ennio Morricone. Il avait consacré beaucoup de temps à la compréhension des œuvres de Bach et, par conséquent à l'orgue, jusqu'à en porter les traces, qui, par la suite, sont devenues de véritables stigmates de sa vie. Qui peut ne pas reconnaître les lambeaux du Prélude en la mineur BWV 543 dans *Il Clan dei Siciliani* (exemple A) et dans le « tangaccio » de *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* (exemple B) ?

Ex. A

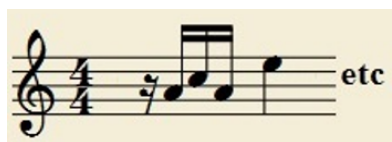


Morricone "Il clan dei Siciliani"

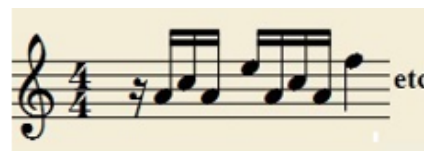
Ex. B



Morricone "Enquête..."



Bach BWV 543

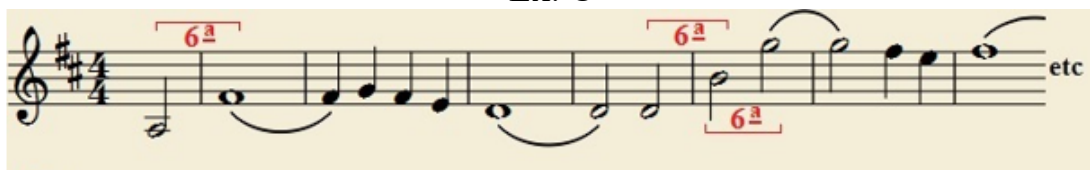


Bach BWV 543

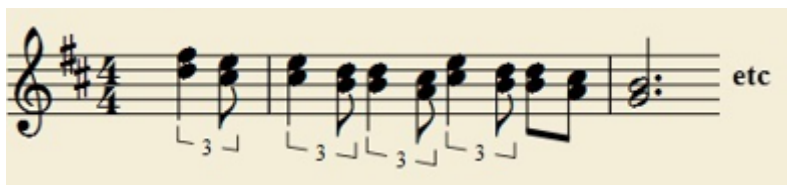
Sa musique n'est pas seulement imprégnée de ces allusions directes. Les véritables pierres angulaires de son cheminement mental, ce sont surtout les processus de construction, les idées empruntées aux mathématiques, ce « chiffre » si cher aussi à Bach. Nous revenons ainsi à une poésie « canalisée », à ce haut moment d'art qui se produit dans la tentative de forcer les murs de la contrainte.

Un exemple de finalité programmatique est le « Thème de Jill » de *Il était une fois dans l'Ouest*, une étude sur les sixièmes (exemple C), qui dans le fragment initial étaient des tierces, c'est-à-dire leur inverse, cette fois en position verticale (exemple D).

Ex. C



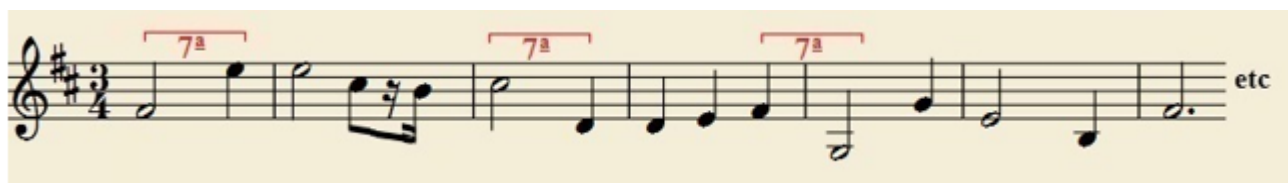
Ex. D



(Je cite de mémoire)

Le tout, visant à ennoblir un discours qui, autrement, se réduirait à une simple mélodie « rimée », à des clichés, à des parcours épuisés. À cet égard, je pense qu'il est utile de proposer ici et là quelques fragments de la pensée musicale de Morricone, exprimés lors de conversations et qui ont ensuite été traduits en livres.

« J'aime les belles mélodies, mais mes critères sont différents de ceux qu'on utilise généralement pour qualifier une belle mélodie. Une mélodie que j'aime, par exemple, est celle d'un morceau de «Metti, una sera a cena», le tout construit sur des intervalles en septième. Elle a sa propre originalité, qui défie l'évidence. Les mélodies se ressemblent toutes, il est inutile d'en chercher de nouvelles, il faut s'appuyer sur des paramètres différents, sinon c'est ennuyeux de les écrire. » *Ennio, un Maestro. Conversation avec Giuseppe Tornatore* (éd. Harper Collins, 2018, p. 20-21)



Terrazza vuota, deuxième semi-phrase, de «Metti una sera a cena»

(Je cite de mémoire)

« L'inspiration n'existe pas. Il y a une manière de penser une mélodie comme un dialogue entre des sons complètement différents. C'est ça qui est important : la diversité !

Tornatore: Pourtant, le public vous imagine éternellement inspiré.

Morricone: Fantaisie médiatique. La mélodie, ça se travaille. J'ai souvent écrit puis changé une note, parce que cette note-là, cette répétition, était horriblement ennuyeuse et devait être changée. (...) mais je répète : la mélodie, ça se travaille. Ce n'est pas de la magie, c'est de la logique. » (ibid. p. 13)

Au cours des sessions d'enregistrement, il y avait aussi beaucoup de temps d'arrêt pour l'orchestre : les moments où le réalisateur réfléchissait et discutait avec le compositeur, les changements dans la durée des séquences et des modifications dans la partition. Pour combler l'attente, parmi les musiciens il y avait ceux qui jouaient quelques notes, ceux qui bavardaient (entre deux conversations sont aussi nées des relations amoureuses), ceux qui jouaient aux cartes et nous – qui étions chargés des claviers et de la rythmique –

étant en retrait, nous lançions dans de véritables batailles à coups de fléchettes projetées par des sarbacanes construites avec les partitions déjà utilisées. Les fléchettes ont été, par la suite, remplacées par des petits confits que nous envoyions aux pauvres violonistes assis devant. On peut parier que Fellini s'est inspiré de l'ambiance des « turni » pour mettre en scène *Prova d'orchestra*.

Ce qui est sûr, c'est qu'avec Morricone cela ne pouvait tout simplement pas arriver. Sa musique était si exigeante que nous profitions de chaque moment d'attente pour examiner de très près les parties encore à enregistrer. Chaque début de production était un événement, on se demandait quelle invention il allait nous présenter ce matin-là. Et on apprenait !

Pendant ces années, j'ai appris à connaître et à aimer, de plus en plus, la profondeur de sa pensée musicale. Aucune note n'était étrangère à un projet bien précis. Sa recherche du son, de « ce » son, était maniaque. Faire coïncider le résultat avec la représentation mentale qu'il en avait ne laissait pas de place aux compromis. J'ai aussi appris à comprendre l'importance du silence, élément essentiel de sa poésie, et son « pré-annoncer » un thème en le faisant entrer avant même la scène que le morceau devait souligner, souvent avec une pédale, comme venant de nulle part et pour l'éteindre de la même manière. Cette écriture doit s'appuyer sur une technique très raffinée de la transition.

« J'aime quand la musique entre en scène en silence et qu'elle y retourne une fois terminée. Pour cette raison, au fil des ans, j'ai beaucoup utilisé (et peut-être trop) ce qu'on appelle la fameuse pédale, c'est-à-dire une note grave (...) La musique entre en scène silencieusement, sans que l'oreille du public ne s'en aperçoive: on sent sa présence, mais elle ne nous raconte pas encore ce qu'il va se passer. Un artifice musical neutre, statique mais réel, une musique à l'état embryonnaire, mais déjà raffinée, et qui, dès son apparition, sera le point d'appui sur lequel le reste s'articulera. On peut aussi gérer les sorties de la musique de la même façon, avec calme et discrétion.» *Ma musique, ma vie. Conversations avec Alessandro De Rosa* (éd. Mondadori, 2016, p. 161-162)

Quand il le pouvait, il évitait le « thème ». Ses « non-thèmes » – paradoxalement encore plus beaux que les thèmes – sont devenus un patrimoine universel de la musique.

« (...) Je viens d'une formation [élève préféré de Goffredo Petrassi, NDLR] dans laquelle l'orchestration fait partie intégrante de la pensée musicale, tout comme la mélodie, le fait harmonique et tous les autres paramètres. Malheureusement, aujourd'hui, on pense que la musique n'est que "mélodie" et que tout ce qui l'entoure est d'une importance secondaire. C'est absurde (...) » *Ennio, un Maestro. Conversation avec Giuseppe Tornatore* (éd. Harper Collins, 2018, p. 162)

C'est précisément à cause de ses efforts pour décaper, pour éviter la banalité des rimes, pour dépasser le mètre par des raffinements de composition, pour abhorrer chaque chute dans « les sucreries », qu'il a fallu longtemps et de nombreux films avant qu'on lui reconnaisse universellement son grand génie poétique, son talent expressif et pas seulement une expertise incontestée. À cette époque-là, il était courant d'entendre cette phrase : « Morricone est bon, c'est un cerveau, mais il est froid. Trovajoli, lui au moins, il a un cœur. » *Sic transit...*

Nous arrivons aux années 90. Pendant longtemps, j'avais insisté pour qu'il écrive à mon intention un morceau pour orgue et orchestre. Nous étions assis côte à côte aux concerts de l'Accademia di Santa Cecilia et je revenais souvent à la charge. Finalement, en 1994 il céda et commença ainsi à me livrer deux ou trois pages de manuscrit à la fois, tandis qu'avancait l'écriture du *Quatrième concerto pour orgue, 2 trompettes, 2 trombones et orchestre*.

Mais ce ne fut pas une victoire indolore pour moi : il a tout fait pour que mon apprentissage devienne la conquête de l'Everest !

Je cite ses propres mots, encore une fois tirés du livre-interview *Ma musique, ma vie. Conversations avec Alessandro De Rosa* (éd. Mondadori, 2016, pp. 476-477):

«*De Rosa* : Le 15 novembre 1994, le *Quatrième concerto* a été créé par l'Orchestre et le Chœur du Teatro dell'Opera di Roma, sous la direction de Flavio Emilio Scogna dans l'«Aula Magna» de l'Université «La Sapienza», à l'occasion de la cinquantième saison musicale de la IUC. Le concerto est dédié à l'«Istituzione Universitaria dei Concerti», à Lina Bucci Fortuna [alors présidente de la IUC, NDLR] ...

Morricone : ... mais aussi à l'organiste Giorgio Carnini, qui pendant dix ans, chaque fois que nous nous rencontrons le dimanche aux concerts de Santa Cecilia, me demandait régulièrement de lui écrire un morceau pour orgue et orchestre. Et nous étions assis à côté ! À un moment donné, je me suis dit : « Mince alors, dix ans c'est long. Je dois faire quelque chose ! » (...) J'ai écrit la troisième partie du concerto de sorte que ce soit incroyablement difficile pour l'organiste.

De Rosa: Une écriture volontairement sadique?

Morricone : Eh bien, oui, pour qu'il se trompe : c'était un peu comme dire: " Tu as voulu le morceau? Maintenant, tu vas voir !" (...) J'avais traité l'orgue comme un séquenceur, un instrument électronique. Le timbre que j'avais obtenu dans cette section ne ressemblait même plus à celui d'un orgue. Les mesures 9/16 avec des chiffres cassés très rapides sont extrêmement difficiles, mais Giorgio a parfaitement joué. »



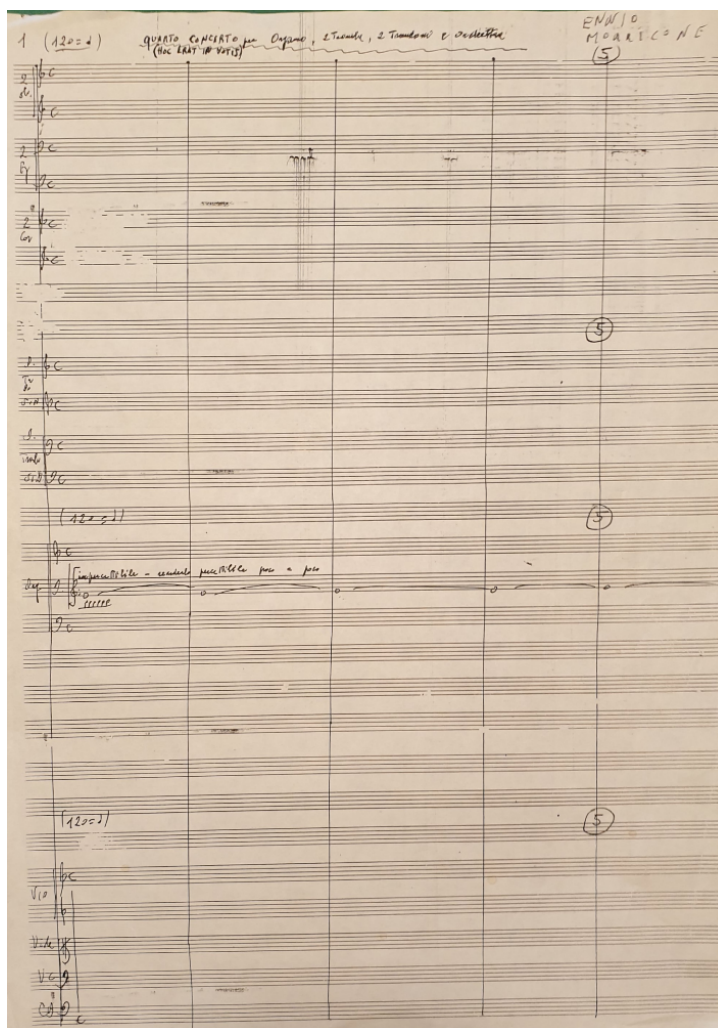
Giorgio Carnini, Flavio Emilio Scogna et Ennio Morricone en répétition, 1994

A vrai dire, il y eut une « faille », hélas, dans l'une des représentations ultérieures, à l'Opéra de Budapest, sous la direction de Morricone lui-même, et cela dans le deuxième mouvement, le moment le plus facile de toute la pièce ! Il y eut un petit manque d'attention de ma part, car je n'avais pas saisi une entrée précédée d'une longue période de pauses. A la fin de l'exécution, Morricone commenta, avec une complicité sournoise : « Tu n'as pas fait confiance à mon geste, hein !?! » C'était vrai, je ne lui avais pas fait confiance... Était-ce ma réponse inconsciente à sa « méchanceté » d'avoir voulu me tester ? En fait, déjà après la première représentation à la IUC, il m'avait avoué, en commençant sa phrase en dialecte romain comme il le faisait souvent: « Hé Gio', je pensais que c'était inexécutable! »

En réalité, après avoir surmonté le moment de panique découlant de la première lecture, c'est une page que j'ai fini par aimer en découvrant progressivement sa beauté, au point de me motiver complètement et lui consacrer une année entière d'étude pour surmonter les difficultés techniques qu'elle comportait.

La jouissance d'une pièce aussi complexe ne peut pas s'opérer de manière traditionnelle : je l'écoute, je l'aime/je ne l'aime pas. Non. Pour l'interprète, cela relève d'un goût subtil, d'abord intellectuel en découvrant les différents « labyrinthes » en contrepoint, les messages intrinsèques, puis en se rendant compte, avec une émotion certaine, de la façon dont le processus de composition prend forme. En revanche,

pour ceux qui l'écoutent pour la première fois, l'œuvre peut se présenter comme un puzzle sonore qui ne révélera sa poésie qu'après plusieurs « rencontres ».



Début du Quatrième concerto, manuscrit (première version)

Le concerto surgit presque du néant, avec un simple Mi tenu et se termine par la même note qui s'évanouit. Dans la notation littérale des sons, le Mi s'appelle E (A=La, B=Si, C=Ut, etc.), donc, dès la première note, Morricone signe l'œuvre avec l'initiale de son nom, Ennio.

Son amour pour Bach et la symbolique émergent encore dans l'utilisation répétée de la cellule Si bémol-La-Ut-Si naturel, c'est-à-dire B.A.C.H. en notation allemande.

L'usage de la trompette est également significatif, un rappel de sa première passion et un hommage à son père, également trompettiste.

Ces éléments et bien d'autres, issus d'un système contrapuntique complexe, difficile à déchiffrer immédiatement, témoignent de connaissances qui ne sont pourtant pas une fin en soi, mais qui sont au service de la beauté. Une beauté qui ne peut pas non plus être pleinement comprise par l'auditeur dès la première écoute, mais qui se révélera à lui, en fait, après plusieurs auditions.

Nous avons joué le *Quatrième concerto* à plusieurs reprises au cours de ces années. Ensuite, comme c'est souvent le cas avec les œuvres contemporaines, il a longtemps reposé dans un tiroir. Puis, quand l'Association Nuova Consonanza m'a proposé, en 2018, à la demande explicite de Morricone lui-même, de conclure le concert-hommage de ses 90 ans avec ce morceau, en réexaminant la partition, je me suis

demandé : « En fait, j'ai vraiment joué tout ça ? » Cinq mois de plus à l'étudier et j'étais à nouveau prêt. Après la répétition générale, Ennio Morricone avait les larmes aux yeux ...

Des moments de forte émotion s'étaient également produits un mois plus tôt quand, lors du concert de clôture de l'édition 2018 du festival « Un organo per Roma », nous avons décidé de célébrer son 90^e anniversaire d'une manière particulière, en réunissant dans la salle académique du Conservatoire de Santa Cecilia, avec son directeur Roberto Giuliani, un groupe de musiciens « historiques » de Morricone : Bruno Battisti D'Amario, Gilda Buttà, Stefano Cucci, Gino Lanzillotta, Luca Pincini, Susanna Rigacci, Carlo Romano, Paolo Zampini et moi-même, avec le musicologue Giovanni D'Alò et d'autres personnalités, pour parler avec lui de sa vie et de sa musique et jouer ensemble certaines de ses compositions.

Au milieu d'anecdotes et de souvenirs, il exposa à nouveau ses convictions musicales avec véhémence et ironie, sa manière d'écrire pour le cinéma avec les « rachats » compositionnels pour lui indispensables, en soulignant l'importance qu'il attribuait à son « autre » musique. Inoubliable.

« J'avais besoin, pour exercer ma profession appliquée au cinéma, de la racheter à moi-même. Le réalisateur ne savait rien de cet usage [le contrepoint, la recherche de nouveaux sons, les techniques sérielles, les modules superposés, etc., NDLR]. Cela me servait moralement à ennoblir un métier parfois jugé bas, surtout dans certains milieux. Je ne voulais pas en souffrir ! ». *Festival « Un organo per Roma », le 20 octobre 2018, Sala Accademica du Conservatoire de Santa Cecilia.*



Giorgio Carnini et Ennio Morricone,
Conservatoire de Santa Cecilia, le 20 octobre 2018

« Bonjour Ennio, comment vas-tu ? »

« Salut, Gio' ... La chirurgie s'est bien déroulée, maintenant il y a la rééducation ... Nous devons absolument refaire le concert, à Santa Cecilia. Tiens-toi prêt. »

C'était neuf jours avant le 6 juillet 2020.