
Article received on August 2nd 2022
Article accepted on November 30th 2022
Original scientific paper

UDC 78.087
78.071.1 Мадерна Б.

DOI 10.5937/newso2260043C

Pierre Albert Castanet

Université de Rouen
Department du musicologie

**LA SERENATA PER UN SATELLITE (1969) DE BRUNO MADERNA:
UNE “LIBERTE CONTROLEE” POUR UNE
“ECOUTE DESORIENTEE”¹**

Je vois qu'on a perdu la façon vraie d'écouter.

Bruno Maderna²

Abstract: En se polarisant sur la *Serenata per un satellite* (1969) de l'Italien Bruno Maderna (1920-1973), Pierre Albert Castanet désire cerner ce sentiment de “liberté contrôlée” qui entoure interprètes et auditeurs lors de “l'écoute désorientée” d'une œuvre ouverte. En effet, cette agencement de partition de “musique contemporaine” possède la vertu d'offrir un rendu sonore changeant à chaque interprétation. En définitive, le musicologue voudrait montrer que plus l'écouteur tend à connaître et reconnaître les différents maillons de ce genre d'œuvre en train d'être agencés et de se galvaniser, plus le bonheur est au rendez-vous.

Keywords: Bruno Maderna, œuvre ouverte, interprète, auditeur, audiologie, work in progress

* The author's contact details: castanet-leroy@orange.fr

¹ Cet article émane d'une conférence prononcée pour le compte de l'opération baptisée *Musica Domani – Omaggio a Bruno Maderna (1920–2020)*, journée d'étude internationale qui s'est déroulée à Venise, au Musée d'histoire naturelle, le 7 décembre 2019.

² Propos recueillis par Martine Cadieu, *A l'écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992, 76.

La *Serenata per un satellite* de Bruno Maderna flirtant avec le concept de “forme ouverte”, il nous faut faire obligeance, en introduction, à l’ouvrage d’Umberto Eco appelé *L’Œuvre ouverte*.³ Devenu célèbre, ce livre rédigé à la fin des années 1950 prêchait l’ambiguïté comme valeur souveraine. Relativement contesté par les lecteurs des années 1960, le volume (paru en format de poche) voulait également constater et discuter l’ordre malmené de la modernité européenne du second après-guerre. Naviguant entre théorie de l’information, esthétique, musique, littérature et poésie, la dissertation italienne avait su mettre en lumière – à chaud – les différents états d’instabilité (et peut-être aussi d’utopie) de l’œuvre d’art, tout en mettant en relief la pluralité des interprétations et des significations potentielles.

Le cours de l’Histoire et le fil de l’Écoute

Au sujet de la réception des œuvres d’avant-garde (en l’occurrence musicale, pour ce qui nous concerne), le philosophe Gilles Deleuze n’avait-il pas écrit que “l’œuvre d’art moderne n’a pas de problème de sens, elle a un problème d’usage”⁴? A partir de cette forme de *ludus*⁵ attachée aux divers degrés de “liberté contrôlée” de l’ “œuvre ouverte” (ce qu’Hugues Dufourt a fait entrer dans le “culte de l’informel”⁶), nous aimerions témoigner du fait que de nouvelles stratégies d’écoute⁷ sont à mettre en œuvre dans ce genre de “musique contemporaine”, la perception subissant, elle aussi, l’aspect plural de la loi du multiple. Dès lors, il nous a semblé intéressant de convoquer plusieurs “écoutes sensibles”⁸ à propos d’une seule et même source. Afin de préciser la problématique, nous avons jeté notre dévolu sur une partition phare de Bruno Maderna (1920–1973), celle intitulée *Serenata per un satellite* (1969).

A ce stade de la présentation, nous pourrions tenter de poser une sorte de postulat en nous inspirant de ce que Roland Barthes écrivait dans les pages

³ Umberto Eco, *L’Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

⁴ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

⁵ Pierre Albert Castanet, “Entre *ludus* et *gestus*: une écoute sensible dans l’improvisation collective”, *Sonorités – Musique Environnement: Du concert au quotidien*, 9, Nîmes, Lucie Editions, 2014.

⁶ Hugues Dufourt, *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, 124.

⁷ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer, 1988.

⁸ Pierre Albert Castanet, “L’écoute multiple: les territoires sonores de ‘l’œuvre ouverte’”, *Écoute multiple, Écoute des multiples* (dir. P. Fargeton, B. Ramaut-Chevassus), Paris, Hermann, 2019.

de la revue *L'Arc*, en 1970. En effet, dans le texte nommé *Musica practica*, l'amateur de musique pouvait lire qu' "il y a deux musiques [...]: celle que l'on écoute, celle que l'on joue".⁹ Par conséquent, grâce à l'entrée possible laissée par ce champ de recherche originale, à l'envergure non équivoque, les considérations à la fois nodales et marginales – adaptées ici à la perception de l' "œuvre ouverte" – montrent un panorama considérablement élargi. En ce sens, l'examen analytique va pouvoir déboucher à la fois sur les domaines connexes de l'interprétation et de la réception. Sur ce dernier point, souvenons-nous que, pour Luigi Nono (ami très proche de Bruno Maderna à Venise), "l'auditeur s'écoute lui-même dans la transformation instantanée du son qui est le sien. Ce qui veut dire que l'interprète peut réagir à lui-même, à son propre son déjà transformé, qu'il n'est plus un interprète qui exécute une partie donnée unique".¹⁰

En tout état de cause, au cœur de cet océan insondable couronnant les vertus fortuites de l'ouïe, et à vouloir cerner le siège sensible de la sensation artistique, si le peintre Henri Matisse assurait au soir de sa vie que "voir" devait ressortir d' "une opération créatrice, et qui exige un effort",¹¹ ne faudrait-il pas compléter le propos en affirmant qu' "écouter" demande une saine acuité de tous les sens et de tous les instants? Nous observerons incidemment que ce réseau de formulations et ce faisceau de questions faussement naïves peuvent être tantôt dûs au contexte d'obédience praticienne (l'*empeiria* aristotélicienne qui partirait de l'expérience d'écoute pour atteindre le cœur de l'art), tantôt dus à la réflexion d'envergure plutôt universitaire (le *noêton* qui favoriserait l'aura de l'intelligible).

A présent, juste pour aborder un point d'histoire, l'apprenti musicologue peut remarquer que, dans ce contexte embrassant le plan de la réception du fait sonore,¹² il est possible – dès les premières années du XXe siècle – de

⁹ Roland Barthes, "Musica Practica", *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Seuil, 2002, 447.

¹⁰ Luigi Nono, "D'autres possibilités d'écoute", *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, 549.

¹¹ Propos d'Henri Matisse cités par Aurélie Verdier, "Roman Matisse", *Matisse comme un roman*, Paris, Centre Pompidou, 2020, 20.

¹² Car nous aurions pu évoquer le *Livre* de Stéphane Mallarmé initié dès 1873, ouvrage dont les énormes pages pouvaient se lire dans n'importe quel ordre. Notons que ce principe a séduit autant Earle Brown pour élaborer ses *Twenty-five Pages* (1953) pensées pour 1 à 25 pianos que Pierre Boulez pour la mise en (dés)ordre des feuillets de *Domaines* (1968) proposés pour clarinette seule ou pour clarinette et groupes instrumentaux. André Boucourechliev fera de même pour la partition des *Six études d'après Piranèse* (1975) pour piano. En outre, cette technique d'alternance de propositions segmentées

connaître des expérimentations d'agencements de type "élastique". Nous avons alors la possibilité de songer aux partitions américaines initiées jadis par Charles Ives (*Halloween* – 1906) ou par son éditeur et ami Henry Cowell (*Mosaic* – 1934)... Puis, autour de John Cage, les membres de l'École de New York¹³ ont approché, dès le milieu des *fifties*, les éléments originels d'une nouvelle idéologie¹⁴ vis-à-vis de l'ouverture de partitions au contenu surtout graphique (voir les offres de jeu radical des John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown prônant, chacun à leur manière, le *non finito* de l'œuvre musicale¹⁵).

Parallèlement, par le truchement ludique des propositions verbales, de diagrammes schématiques, et des fruits de l'aléatoire¹⁶, du "mobilisme", du hasard¹⁷, de l'imprévisibilité¹⁸, de l'improvisation (contrôlée ou libre¹⁹)... une

sera mise en pratique autant dans *Cassandra's Dream Song* (1970) pour flûte de Brian Ferneyhough que dans *Tarantos* (1974) pour guitare de Leo Brouwer...

¹³ Cf. Suzanne Josek, *The New York School: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken, Pfau, 1998.

¹⁴ Pierre Albert Castanet, "Création / Re-création: à propos des jeux et des enjeux de l'œuvre ouverte' en 'musique contemporaine'", *La Revue du Conservatoire*, 4^{ème} numéro, en ligne / 2017 (CNSMDP – Paris).

¹⁵ Pierre Albert Castanet, "L'esprit de communauté, le souffle de l'improvisation", *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 (2^e édition 2007, 63).

¹⁶ Semblable à un "jeté de son dans le silence", l'aléatoire dépend pour Cage "d'un choix non esthétique" (Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance*, Paris, Bourgois, 1991, 127). Par ailleurs, certains – comme Baudrillard – ont naturellement placé l'aléatoire (avec les domaines du fractal et du catastrophique) dans les théories modernes qui prennent en compte "les effets imprévisibles des choses ou, tout au moins, une certaine dissémination des effets et des causes telle que les repères disparaissent. Nous sommes dans un monde aléatoire, un monde où il n'y a plus un sujet et un objet répartis harmonieusement dans le registre du savoir" (Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000, 51).

¹⁷ Pierre Boulez, "Aléa", *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966. Dans ce texte polémique devenu célèbre, l'auteur a abordé les termes de "hasard par inadvertance", de "hasard par automatisme", de "hasard dirigé", de "chance", de "conjonction suprême avec la probabilité"... Sur le plan de la musique, de l'électronique et des performances, on pourra lire aussi: La Monte Young (éd.), *An Anthology of Chance Operations*, Munich, Heiner Friedrich Gallery, 1970. Par ailleurs, les conséquences de la pratique de l'aléatoire sur la musique électronique ont été analysées par Geneviève Mathon, "Poétiques de l'aléa", *Théories de la composition musicale au XX^{ème} siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, vol. 2, 1216.

¹⁸ Henri Pousseur, "Musique et hasard", *Écrits théoriques 1954–1967*, Sprimont, Mardaga, 2004, 111.

¹⁹ Pour des précisions sur l'épithète "libre", lire Matthieu Saladin, *Esthétique de l'impro-*

véritable poétique de l'indétermination²⁰ s'est progressivement mise en place sur le continent européen²¹. Pour mémoire, il nous faut peut-être évoquer ces partitions "verbales" et "graphiques"²² qui ont jalonné le cours de la seconde moitié du XXe siècle, ces propositions sonores sans graphie de notes de musique²³ ont alors fait fureur, en Europe, à partir des *sixties*.

Dans ce cadre somme toute libérateur, si *Sonant* (débuté en 1960) de Mauricio Kagel a figuré la première pièce européenne ayant réussi à intégrer partiellement un langage verbal conçu comme stimulus de l'interprète,²⁴ *Aus den sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen a marqué son époque par son approche psychologico-mystique de rêves primairement ingénus (pour ce faire, des injonctions plus ou moins poétiques²⁵ étaient juste indiquées, non plus avec des notes sur portées mais avec de simples mots tapés à la machine à écrire). Rappelons aussi les travaux de La Monte Young qui, à l'aube de cette décennie émancipatrice, concevait tout un cycle relativement déroutant: à savoir la série des *Compositions 1960* – dont la septième (*Composition #7 to Bob Morris*) indiquait juste: Tirez une ligne droite et suivez-la.²⁶ Pour le compositeur Dieter Schnebel, il s'agissait là d'un règlement équivoque et implicite, extrait en fin de compte d'un jeu bifide: une "idée à partir de musique", et une "musique à partir des idées".²⁷

Face à ce genre de domino (*gestus / ludus*) forgé *a minima* pour inciter à la création sonore, les commentateurs ont parlé de concert d'un moteur ac-

visation libre – Expérimentation musicale et politique, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, 22–24.

²⁰ Célestin Deliège, "L'indétermination dans la musique américaine", *Invention musicale et idéologie*, Paris, Bourgois, 1986, 343–354.

²¹ André Boucourechliev, "Les malentendus", *La Revue musicale* n° 314–315, Paris, Richard Masse, 1978, 42–43.

²² Cf. Lenka Stransky, "La pensée de la partition graphique", *Du signe à la performance*, Paris, L'Harmattan, 2019, 483–502.

²³ Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire du son sale*, op. cit., 63.

²⁴ Ibid.

²⁵ Par exemple: "[...] Joue une vibration dans le rythme de ton intuition. Joue une vibration dans le rythme de ton illumination. Joue une vibration dans le rythme de l'univers [...]" (Wien, Universal edition).

²⁶ Radosveta Bruzaud, "Prendre la musique au mot", entretien avec le compositeur Pierre Albert Castanet", *L'Éducation musicale*, n° 455, Janvier 1999, 3.

²⁷ Dieter Schnebel, "*Composition 1960: La Monte Young*", *Musique en jeu*, n° 11, Paris, Seuil, 1973, 12.

cusant le renouveau de la “conceptualisation de l’écriture”²⁸ et d’un stimulus suscitant à l’envi le libre jeu actif d’un nouveau registre d’ “expérience musicale”.²⁹ Des textes littéraires, pseudo-philosophiques, des questionnaires universels, des dessins puérils, des pléxigrammes énigmatiques ou des codes strictement visuels ont ainsi plus suggéré des sons que des formes, invitant librement les instrumentistes à improviser, à communier, à méditer, à réagir, à créer des trames sonores intuitives ou insoupçonnées.³⁰ Face à ce genre de propositions à connotation libertaire, Radosveta Bruzaud a tenu, à bon droit, à rapprocher la source des partitions verbales (“laconiques, énigmatiques, parfois même provocatrices”³¹) du fondement de la philosophie du groupe d’avant-garde Fluxus.³²

Une sérénade aux pulsions et impulsions déconcertantes

La partition est adossée à ce qu’il est convenu d’appeler une “forme ouverte” : ici, tout est noté (rythmes, hauteurs, nuances...) sauf la structure portante de l’œuvre (la macro-forme) qui reste souple et différente à chaque exécution. Baptisée *Serenata per un satellite*, cette page a été prévue à l’origine, en 1969, pour une phalange instrumentale chambriste variable : En effet, Maderna a pensé à une formation plausible pouvant graviter autour des “violon, flûte (aussi piccolo), hautbois (aussi hautbois d’amour et musette), clarinette (transcrivant naturellement la partie), marimba, harpe, guitare et mandoline jouant ce qu’ils peuvent, tous ensemble ou séparés ou en groupes, improvisant en somme, mais ! avec les notes écrites”, s’est même exclamé le compositeur-chef d’orchestre. Restant un opus tardif et un “exemple-limite” dans la propre production du compositeur italien, cette proposition non académique a *in fine* désiré montrer des portées disposées dans tous les sens sur une “page-formant”.³³

²⁸ Cf. Lenka Stransky, “Vers une problématique de l’écriture musicale”, *L’Éducation musicale* n° 486 et 487, 2001.

²⁹ Radosveta Bruzaud, “Prendre la musique au mot”, entretien avec le compositeur Pierre Albert Castanet”, op. cit., 3.

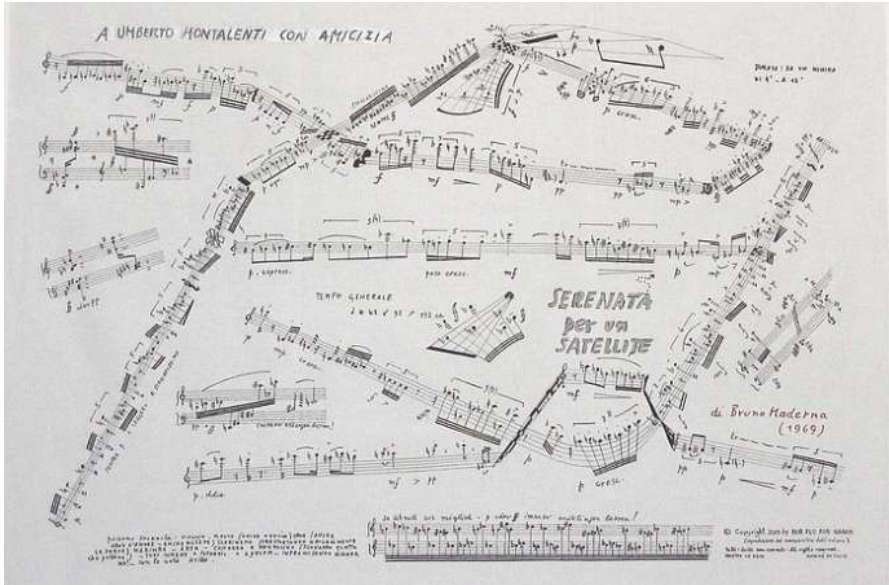
³⁰ Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire du son sale*, op. cit., 63.

³¹ Radosveta Bruzaud, op. cit., 3.

³² Fluxus réunissait au début des années 1960 les travaux d’artistes tels que George Brecht, Dick Higgins, George Maciunas, Allan Kaprow, Robert Watts, Ben Vautier, Wolf Vostell, Yoko Ono, Nam June Paik... La Monte Young... et même György Ligeti. En complément, voir Nicolas Feuillie (dir.), *Fluxus Dixit – Une anthologie*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, vol. 1).

³³ Geneviève Mathon, “Poétiques de l’aléa”, op. cit., 1226.

Example 1: *Serenata per un satellite* (1969) de Bruno Maderna
(Milan, Ricordi, 2005)



Sur le fond, cet entrecroisement graphique de notes et de rythmes serait-il à considérer uniquement comme un ensemble de “signes pour la musique” ou comme des “signes pour autre chose d’elle-même”³⁴ – là réside une réelle question régissant la poétique ô combien féconde de l’aléa propositionnel. En fait, selon Claudio Ambrosini, la disposition des portées de la *Serenata*, accomplie d’une manière non orthodoxe, doit conduire l’interprète

à choisir entre une déviation, une interruption ou la poursuite d’un flux musical [...] Dans le choix des phrases, il s’agit donc avant tout de se laisser guider par la ‘nature’ de chaque instrument [...] Chez Maderna, qui ne cherchait pas une *Momentform* ascétique, tout cela autorise le dépassement de l’un des plus grands risques de ce type de musique: la sensation frustrante d’une fragmentation naïve, ou d’une flânerie insensée et sans aucun but.³⁵

Au bas de la partition, nous l’avons vu, la mention “avec les notes écrites” est importante, car cette offrande musicale ne laisse aucunement la place au pur hasard fantaisiste (on ne joue pas ce qui nous passe par la tête). C’est en

³⁴ Cf. Daniel Charles, “La musique et l’écriture”, *Musique en jeu* n° 13, Paris, Seuil, 1973, 7.

³⁵ Claudio Ambrosini, “Sérénade pour un satellite”, *A Bruno Maderna* (sous la dir. de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari), Paris, Basalte, 2009, vol. 2, 381–385.

ce sens que le morceau est bel et bien placé sous le joug d'une "liberté contrôlée". Agissant selon un sentiment de propre inéluctabilité, les instrumentistes (dont le nombre subit la règle incertaine de l'*ad libitum*) ne doivent interpréter, quand ils le désirent et donc quand ils en sentent la nécessité purement musicale, que les modules plus ou moins sectoriels qu'ils peuvent atteindre et jouer, selon la tessiture et l'ambitus de leur instrument. Ici, la notion de segments (au demeurant écrits très précisément) rejoint le concept boulezien qui, d'une façon relativement utile, résidait dans la possibilité pratiquement incalculable de reconstituer des totalités différentes à partir d'une offre de fragments basiques³⁶.

En fait, pour Bruno Maderna (artiste de "type maïeutique",³⁷ comme le décrivait son collègue Luigi Nono), "interpréter" une partition voulait dire "aimer une œuvre, se reconnaître dans une œuvre, respecter et admirer l'effort et le sublime amour du prochain qui anime le compositeur quand il l'accomplit".³⁸ Dans les faits, pour une pleine réalisation d'une telle partition, le tutti incertain de la sérénade se voit tout aussi dépourvu que l'instrumentiste de base. Car, chemin faisant, entre parcours oblique et jeu ponctuel, l'œuvre peut durer, suivant le vœu du compositeur, entre 4 et 12 minutes.³⁹ Tout doit être senti et ressenti ensemble (le début, l'agogique, la dynamique, les transitions, les silences, la coda...).

Sur un plan général, nous pouvons nous demander comment l'auditeur a la possibilité de prendre aisément le relais du bouquet d'intentions arrêtées par les caprices singuliers de l'artiste, initiateur du challenge. "Il est manifeste que cela dépendra fortement du support de communication adopté",⁴⁰ a tenu à répondre Jean-Yves Bosseur. Du point de vue plutôt local de l'instrumentiste (qui aurait déjà joué l'œuvre) ou de l'auditeur amateur (qui aurait eu l'occasion de voir un jour la partition), l'aventure musicale peut assurément occasion-

³⁶ Cf. Pierre Boulez, "L'œuvre – Tout ou fragment", *Points de repère III*, Paris, Bourgois, 2005, 689.

³⁷ Luigi Nono, "En souvenir de deux musiciens", *Écrits*, Paris, Bourgois, 1993, 413.

³⁸ Propos rapportés par Luciano Berio, "Un inedito di Bruno Maderna", *Nuova rivista musicale italiana*, n° XII/4, 1978, 519.

³⁹ Divers enregistrements embrassent par exemple la *Sérénade per un satellite* en 3'16 (Quintette du Nouvel Ensemble Contemporain, CD Université de Rouen, UR n° 001), 4'46 (Gruppo Linea Ensemble – piano/percussions – LR CD n° 116), 7'47 (Contemporartensemble – CD Arts Music n° 47692 2, 2005), 9'32 (CD Dynamic – CDS n° 174), 10'09 (version ré-écrite par C. Ambrosini / Ex Novo Ensemble / CD Stradivarius n° 33330)...

⁴⁰ Jean-Yves Bosseur, *L'Œuvre ouverte – d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013, 7–8.

ner quelques questionnements non anodins. Car, versant dans l'intrigue qui peut laisser passablement perplexe, l'interprétation de la sérénade reste foncièrement de type "flottant":

Par exemple, par quel(s) instrument(s) et quel(s) fragment(s) l'œuvre va-t-elle débiter? Le jeu se fera ensemble ou la sérénade commencera par un solo? Est-ce par le trait rapide et contrasté (sur le plan des nuances) qui se situe en haut et à gauche⁴¹ de la feuille conductrice que l'exécution va commencer à sonner? Ou alors, est-ce par le réservoir de notes répétées (reconnaissable entre tous) qui est inscrit tout en bas de la partition? Le tempo sera-t-il vif ou lent (Maderna note que la noire peut varier métronomiquement de 48 à 132)? Oscillera-t-il entre phases méditatives et périodes incisives? Quelle est la formule qui servira de coda? Qui va l'amorcer? Y a-t-il eu en amont un code de fin tacite entre les musiciens? A tout prendre, chacun reconnaîtra le passage mélodique qui trône horizontalement au beau milieu de la partition... mais qui le jouera et à quel moment? Comme c'est le fragment le plus mélodique, l'entendra-t-on seulement une fois ou reviendra-t-il comme une sorte de refrain? Sera-t-il superposé, combiné avec d'autres éclats périphériques?



Bruno Maderna

Photo: Earle Brown

© The Earle Brown Music Foundation

Photo 1

⁴¹ Mario Balma a remarqué que nombre de figures qui peuplent la page madernienne semblaient obtenues à partir des notes situées sur cette portée en haut à gauche (livret du CD Dynamic – CDS n° 174, 1996, 17).

Après tant de questions sans réponse, soulignons ce que l'Américain Earle Brown (qui connaissait bien Maderna au point de le photographier en pleine répétition – voir ci-dessus) déclarait durant les expériences qu'il réalisait au sein des activités de l'École de New York: "J'ai découvert qu'une œuvre d'art pouvait n'être jamais deux fois la même tout en restant la même œuvre"...⁴² Alors, pour le moins, je vous incite, chers auditeurs à vous faire votre propre idée. En effet, dans un tel sillage où la navigation générale se fait à vue, le spectateur peut-il "pressentir en quoi ce qu'il écoute n'est qu'une version, parmi beaucoup d'autres, du projet global du compositeur?"⁴³ Testez vous-même en auscultant (donc par un simple geste attentif d'analyse perceptive) le début de deux enregistrements – choisis parmi tant d'autres – de cette *Sérénade per un satellite*. Dans ces conditions, la même œuvre est donc jouée par deux formations différentes (à l'effectif non identique). Qu'entendez-vous?

1) Un ensemble de 15 musiciens, CD Dynamic – CDS n° 174, 1996.



Photo 2

⁴² Propos rapportés par Pierre Albert Castanet, "Earle Brown et la tendance aléatoire des années 1950 aux USA", *Musique et Aléatoires*, Rouen, *Les Cahiers du CIREM*, n° 18-19, 1991, 31.

⁴³ Jean-Yves Bosseur, *L'Œuvre ouverte – d'un art à l'autre*, op. cit., 2013, 8.

Figure 1

2) Le quatuor du Gruppo Linea Ensemble
(2 pianos, vibraphone et marimba), LR CD n°116, 1997.



Après ce petit exercice qui ne laisse pas indifférent, une petite remarque d'ordre général: Car il est incontestable que Maderna militait autant pour les plis de l' "œuvre ouverte" que pour les replis d'une pensée "archipélique"⁴⁴ (surtout au niveau compositionnel, à l'instar de son ami André Boucourechliev⁴⁵). Dans les années 1960, ce genre de partitions expansives⁴⁶ avait

⁴⁴ Ou "satellitaire"... Sur la pensée "archipélique", lire: Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, 31. Par ailleurs, dans ce sillage rappelant la manière d'invention madernienne, le poète français écrivait que la pensée analytique est "invitée à construire des ensembles, dont les variances solidaires reconstituent la totalité du jeu. Ces ensembles ne sont pas des modèles, mais des échos-monde révélateurs. La pensée fait de la musique." (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation / Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, 107).

⁴⁵ Maderna avait rencontré Boucourechliev au Studio de phonologie de Milan qu'il avait cofondé à la radio (RAI), en 1955, avec Luciano Berio.

⁴⁶ Nous l'avons écouté: il s'agit d'une "forme ouverte" montrant réellement, à chaque exécution, de nouveaux reliefs.

tendance à recommander une configuration réclamant une “synergie” spontanée ou une typologie visant une “concertation” immédiate. Par définition, de tels opus ne pouvaient en général pas être vraiment entendus intérieurement, car leurs canevas événementiels ne proposaient le plus souvent qu’un jeu de formants paramétriques à agencer spontanément (en l’occurrence, rappelons-le, pour la sérénade de Maderna, il s’agit d’une palette de sections éparées – notées convenablement – à agencer entièrement sur le vif).

En fait, pensé exclusivement dans sa globalité, ce concept d’œuvre qui reste à ériger sur-le-champ de l’exécution musicale peut, à maints égards, rejoindre l’idée générale de la célèbre phrase de Jean-Paul Sartre: “La musique de jazz, c’est comme les bananes, ça se consomme sur place!”⁴⁷ Néanmoins, si pour le polémiste américain Clement Greenberg, “l’impossibilité de spécifier son ‘contenu’ est ce qui constitue l’art en tant qu’art”,⁴⁸ dans l’exemple madernien, le contenu est connu mais tout l’art consiste à cristalliser un agencement polyphonique dans le temps et dans l’espace pour un auditoire qui découvre l’intégrité de l’entité en une séance ou qui tente de se repérer d’après des signes indiciels qu’il peut éventuellement déjà avoir en tête. Dès lors, il est vrai que, partition ou guide d’écoute en mains (support verbal, graphique ou noté traditionnellement), l’auditeur-ausculteur d’une “œuvre ouverte” reste toujours à la merci d’avatars impénétrables mêlés d’interrogations furtives. A cet égard, Wassily Kandinsky n’écrivait-il pas que “c’est l’impulsion donnée à ‘l’imagination’ du public qui ‘continue’ de contribuer à la ‘création’ de l’œuvre”?⁴⁹

L’épreuve sensationnelle de l’audiologie

Curieusement, dans ce cas de figure où l’aléatoire fait figure de régisseur d’atmosphère et de découvreur de forme, il semble bien que le récepteur ait bel et bien une responsabilité à assumer. Ainsi que le rappelait Marcel Duchamp, “le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l’œuvre sur la bascule esthétique”.⁵⁰ Si l’audition se déroule sans aucune référence et sans aucun a priori, l’écoute peut alors renvoyer à une vaine quête de “conventions” rassurantes, lesquelles autoriseraient ou non une mise à distance

⁴⁷ Cité dans “New York City”, *L’Art de la Musique*, Paris, Seghers, 1961, 671.

⁴⁸ Clement Greenberg, “Complaints of an Art Critic”, *Artforum*, octobre 1967, 39.

⁴⁹ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes – 1912–1922*, Paris, Hermann, 1974, 168–169.

⁵⁰ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs Flammarion, 1994, 189.

du répertoire, un dépassement des contraintes et un dérèglement des codes en vigueur. Comme l'a préconisé Magali Sizorn, à "l'école du spectateur", il est peut-être bon d' "apprendre à observer".⁵¹ Pour sa part, Gilles Deleuze avait relevé que ces

individuations paradoxales, qui ne se font ni par spécification de la forme ni par assignation d'un sujet, sont elles-mêmes ambiguës parce qu'elles sont capables de deux niveaux d'audition ou de compréhension. Il y a une certaine écoute de celui qui est ému par une musique, et qui consiste à faire des associations.⁵²

Par ailleurs, chacun sait que "la musique touche beaucoup plus que 'l'audition' dans le corps de l'auditeur".⁵³ En tant qu'événement unique et circonstancié, mais aussi en tant qu'aventure précaire et fragile, une telle pratique semble marquée par une disponibilité à toute épreuve, l' "audiologie"⁵⁴ de l'exercice expérimental reposant inévitablement sur ce qui *advient* ou *survient* (du latin *accidens*) sonorement ou pas. De surcroît, si Peter Szendy a bien montré que "nous sommes responsables *de* ce que nous écoutons",⁵⁵ André Boucourechliev – auteur des fameux *Archipels*, cycle de partitions exclusivement "ouvertes") – avait remarqué que l'écoute de l'auditeur pouvait être

d'acceptation et de partage, d'hostilité et de conflit, d'indifférence enfin, ou de désir incessant de refaire l'œuvre. Et ce désir, on ne rendra jamais assez compte de sa puissance virtuelle: il peut transformer le sens d'une musique, surtout lui conférer une unité qu'elle ne possède pas forcément, un pouvoir d'enchanter dont elle est peut-être démunie il peut aussi (comme, du reste, l'interprète), démolir l'œuvre, même le chef-d'œuvre...⁵⁶

Leurré ou comblé, attentiste ou attentif,⁵⁷ l'esprit de l'allocutaire doit alors savoir "négocier" et développer une nouvelle conformation d'"intelligence de

⁵¹ Magali Sizorn, "Sous le regard de l'autre: voir, observer et évaluer", *L'Artistique*, Paris, EP&S, 2016, 111–113.

⁵² "Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes", texte prononcé à l'IRCAM (Paris) le 20 mars 1978 (à l'invitation de P. Boulez). Cf. Gilles Deleuze, *Lettres et autres textes*, Paris, Minuit, 2015, 242.

⁵³ Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, 23.

⁵⁴ Jedediah Sklower, "Audiologies", *Volume!*, n° 1, 2013.

⁵⁵ Peter Szendy, *Prêter l'oreille*, Paris, Bayard, 2017, 51.

⁵⁶ André Boucourechliev, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993, 62.

⁵⁷ Théorisant les premières pensées sur la modernité, Kandinsky avait repéré que "l'œil ouvert, et l'oreille attentive transforment les moindres sensations en événements importants" (Vassili Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, 27).

l'oreille",⁵⁸ "fonction" que Roland Barthes appréhendait à sa manière dans l'ordre de la "sélection".⁵⁹ Ainsi, contre vents et marées, l'écouteur reçoit, au sein d'un "horizon d'attente"⁶⁰ variable et incommensurable, une interprétation possible, celle des impulsifs ou des contemplatifs, des instinctifs ou des naïfs... évoluant différemment au gré de chaque joute et de chaque défi, et selon chaque complicité créative ou, à l'inverse, selon chaque partenariat froidement ressenti. En principe (car il y a toujours des tricheurs⁶¹), les interprètes doivent être en capacité de jouer, avec le cœur, la carte de la spontanéité fédératrice, de la communion féconde et de l'appréciation mutuelle. Le seul gage salutaire est qu'ils réagissent naturellement, avec ou sans connivence, en véritables "musiciens".⁶²

Dans ces circonstances spéciales, comme le préconisait Karlheinz Stockhausen, "nous devrions nous concentrer de toutes nos forces sur le processus même de l'écoute".⁶³ Finalement, au cœur du mystère de la création artistique, entre aléa et détermination, entre nécessité et opportunité, entre "liberté contrôlée" et "écoute désorientée", la réussite d'une mise en jeu d' "œuvre ouverte" tient à la fois de l'entente, du partage, du libertinage, du feeling, du réflexe, du *kaïros*,⁶⁴ de l'intelligence, de la culture, de la chance et de l'héroïsme

⁵⁸ Daniel Barenboïm, *La Musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008, 10.

⁵⁹ Roland Barthes, "Écoute", *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 218.

⁶⁰ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁶¹ Voir les contrefaçons évoquées dans Pierre Albert Castanet, "'L'écoute multiple': les territoires sonores de l'œuvre ouverte", op. cit. Sur internet (You Tube), il est possible de visionner des prestations dirigées par un chef (formation de musique de chambre ou orchestre symphonique...) ou de voir des versions pour flûte et *live electronics*, pour ensemble de flûtes ou même pour guitare seule...

⁶² Parfois, le jeu de l'improvisateur peut être "directement influencé par le public" (Derek Bailey, *L'Improvisation – Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, 1999, 60). À cet égard, Daniel Charles a même disserté sur le rôle de l'auditeur devenant lui-même interprète et de celui de l'interprète tendant "à se dissoudre dans ce qui est interprété" (Daniel Charles, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 255–262). Rappelons qu'Howard Becker avait avancé pour sa part le terme de "coopération" (Howard S. Becker, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, 99). Sur ces points touchant aux arcanes de la "dé-subjectivisation" et de la "dés-objectivisation", lire Pierre Albert Castanet, "La Musique de la Vie et ses lois d'exception: Essai sur l' "œuvre ouverte" et l'improvisation musicale à la fin du XXème et à l'aube du XXIème siècle", *L'Improvisation musicale collective*, Paris, L'Harmattan, 2016, 24–25.

⁶³ Karlheinz Stockhausen, *Towards a Cosmic Music*, Shaftesbury, Dorset, 1989, 67.

⁶⁴ Pierre Albert Castanet, "La Musique de la Vie et ses lois d'exception", op. cit., 50–51.

individuel ou collectif. In fine, tous ces gestes induits alimentent-ils de concert une ère spatio-temporelle, ludique au possible, qui favorise une réception imprévisible, dépendante d'une traversée improbable, celle d'une œuvre live et – à l'instar de l'improvisation – non programmable à l'avance par l'instrumentiste et par l'auditeur?⁶⁵

Les territoires singuliers d'une contingence multiple

Très à l'écoute de son temps,⁶⁶ Bruno Maderna croyait fermement en une musique dont la forme extérieure devait servir le joyau intimiste d'une épiphanie suprême. C'est pour cela que le *maestro* tenait tant au rituel et à la "glorification" corollaire de l'œuvre. Ainsi, pour l'auteur d'*Hyperion*, le principe de "manipulation de l'imprévisible" avait pour but souverain de "conduire à l'éclosion, à la floraison des beautés que le compositeur a voulues multiples et sans cesse nouvelles".⁶⁷

Au travers de notre démonstration, nous avons voulu repousser – certes en une part d'étude particulièrement réduite – les barrières de ce vaste territoire musical ouvert aux quatre vents du faire et de l'entendre qu'est le registre spécial de l' "œuvre ouverte". En guise de conclusion, il est peut-être important de noter que le champ plural de nos discernements suprasensibles de l'audible reste fatalement insatiable et de profondeur quasi infinie.

Que l'on nous permette de citer *in fine* les propos, somme toute poétiques, de Mireille Buydens qui, s'exprimant sous couvert d'éléments de pensée deleuzienne, ont pointé avec justesse que seules les relations réciproques entre les singularités pouvaient caractériser une multiplicité:

La singularité est par essence nomade, mobile, toujours susceptible de modifier sa position sur la carte. [...] Il en résulte que toute multiplicité (toute idée ou tout

⁶⁵ "L'improvisation défie les programmes et les planifications qui règlementent nos vies, en même temps qu'elle conjure nos inquiétudes face à notre siècle hasardeux, face au devenir improvisé de notre environnement et de nos civilisations" (Jean-Luc Tamby, "Les paradoxes de l'improvisation", *L'Improvisation musicale collective*, op. cit., 73). En outre, dans ce registre embrassant le champ de "l'immédiat", le poète Michaux n'aspirait-il pas à un "inattendu 'devenir'"? (Henri Michaux, *Emergences-Résurgences*, Paris, Flammarion, 1972, 67).

⁶⁶ Pierre Albert Castanet, "Bruno Maderna, un chef d'orchestre ouvert sur le "Tout-monde"", Paris, CNSMDP, 2013. Article en ligne: larevue.conservatoiredeparis.fr/: <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=650>>

⁶⁷ Bruno Maderna, "La révolution dans la continuité", *Preuves* n° 177, novembre 1965, 29.

événement) est frappée en son cœur même du sceau de la contingence: sa forme n'est guère nécessaire, mais résulte de l'agencement spontané et toujours modifiable des singularités. Chaque multiplicité pourrait être ainsi pensée comme un Sahara, dont la carte serait toujours à refaire au gré des sables.⁶⁸

En fin analyste, Umberto Eco avait bien saisi, sur le terrain même de la création, que "chaque exécution" montrait la possibilité de bien développer l'œuvre "mais sans l'épuiser". Pour le philosophe piémontais, les différentes exécutions concevables de ces propositions "ouvertes" étaient alors à considérer comme "autant de réalisations complémentaires. Bref, l'œuvre qui nous est restituée chaque fois dans sa totalité n'en reste pas moins chaque fois incomplète",⁶⁹ semblait-il pourtant regretter...

Toujours est-il qu'au sein de la cartographie sonore prônant cette présentation d'art vivant – parfois qualifiée comme une des formes évoluées du *work in progress* – la phénoménologie de l'agencement possible de la *Serenata per un satellite* de Bruno Maderna reste, tant pour l'acteur musicien que pour l'afficionados récepteur – et sous couvert d'acquis divers ou d'informations spécifiques – un très bel exemple spontané de cette sorte de déterritorialisation sonore⁷⁰ (pour le musicien) et de cette disposition de désorientation immanente (pour l'auditeur). N'hésitez donc pas à partir en quête d'autres différentes versions de cette œuvre insolite et apprêtez-vous à être tout ouïe devant les fruits exquis d'une découverte sensible, toujours déconcertante... Plus vous connaîtrez et reconnaîtrez les différents maillons de l'œuvre en train d'être agencés et de se galvaniser, plus votre bonheur sera comblé. Comme l'analysait Friedrich Nietzsche, "la preuve par le 'plaisir'" n'est-elle pas "une preuve *de* 'plaisir'"?⁷¹

⁶⁸ Mireille Buydens, *L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, 23.

⁶⁹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., 30.

⁷⁰ Pour le rapport à cette notion topographique, prière de vous reporter à Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973, vol. 2. André Boucourechliev évoquait pour sa part des "cartes marines" (Martine Cadieu, *A l'écoute des compositeurs*, 141) et des "espaces d'écoute" (André Boucourechliev, *Le Langage musical*, op. cit., 62). Dans ce domaine géodésique de la perception, si Barthes a pu désigner un "espace intersubjectif" en tant que "territoire" de l'écoute (Roland Barthes, "Écoute", op. cit., 217, 219), Bonnerave est allé jusqu'à embrasser la notion de "territoires sonores" (Jocelyn Bonnerave, "Faire avec: une écologie de la performance", *L'Improvisation musicale collective*, op. cit., 78–79) alors que Bosseur a avancé que le terme d'improvisation désignait "une sorte de lieu musical utopique" (Jean-Yves Bosseur, "L'improvisation, de l'apprentissage à la pratique", *L'Improvisation musicale collective*, op. cit., 90).

⁷¹ Friedrich Nietzsche, "L'Antéchrist", *Œuvres*, tome II, Paris, Robert Laffont, 1993, 1086.

Ouvrages cités

- Ambrosini, Claudio: "Sérénade pour un satellite", *A Bruno Maderna* (sous la dir. de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari), vol. 2. Paris: Basalte, 2009.
- Boulez, Pierre: "L'œuvre – Tout ou fragment", *Points de repère III*, Paris, Bourgois, 2005.
- Barenboïm, Daniel: *La Musique éveille le temps*. Paris: Fayard, 2008.
- Barthes, Roland: "Écoute", *L'Obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.
- : "Musica Practica", *Œuvres complètes*, vol. 3. Paris: Edition de Seuil, 2002.
- Baudrillard, Jean: *Mots de passe*. Paris: Pauvert, 2000.
- Becker, Howard S.: *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Berio, Luciano: "Un inedito di Bruno Maderna", *Nuova rivista musicale italiana*, n° XII/4, 1978.
- Boucouchreliov, André: "Les malentendus", *La Revue musicale*, n° 314–315, 1978 (Paris, Richard Masse).
- : *Le Langage musical*. Paris: Fayard, 1993.
- Bosseur, Jean-Yves: *L'Œuvre ouverte – d'un art à l'autre*, Paris: Minerve, 2013.
- Boulez, Pierre: "Aléa", *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
- Boulez, Pierre, John Cage: *Correspondance*. Documents réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- Bruzard, Radosveta: "Prendre la musique au mot", entretien avec le compositeur Pierre Albert Castanet", *L'Éducation musicale*, n° 455, Janvier 1999.
- Buydens, Mireille: *L'Esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.
- Cadiou, Martine: *A l'écoute des compositeurs*. Paris: Minerve, 1992.
- Castanet, Pierre Albert: "Earle Brown et la tendance aléatoire des années 1950 aux USA", *Musique et Aléatoires*, n° 18–19, 1991 (Rouen, Les Cahiers du CIREM).
- : "L'esprit de communauté, le souffle de l'improvisation", *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire du son sale*. Paris: Michel de Maule, (1999), 2^e édition 2007.
- : "Bruno Maderna, un chef d'orchestre ouvert sur le "Tout-monde"", *La Revue de Conservatoire*, 7, 2013. <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=650>
- : "Entre ludus et gestus: une écoute sensible dans l'improvisation collective", *Sonorités – Musique Environnement: Du concert au quotidien*, 9, 2014 (Nîmes, Lucie Editions).
- : "La Musique de la Vie et ses lois d'exception: Essai sur l' "œuvre ouverte" et l'improvisation musicale à la fin du XX^e et à l'aube du XXI^e siècle", *L'Improvisation musicale collective*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- : "Création / Re-création: à propos des jeux et des enjeux de l'œuvre ouverte' en 'musique contemporaine'", *La Revue du Conservatoire*, 4, 2017. <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1832>
- : "L'écoute multiple: les territoires sonores de l'œuvre ouverte", *Écoute multiple, Écoute des multiples* (dir. P. Fargeton, B. Ramaut-Chevassus). Paris: Hermann, 2019.

- Charles, Daniel: "La musique et l'écriture", *Musique en jeu*, n° 13, 1973 (Paris: Seuil).
---: *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. Paris: Presses universitaires de France, 2001.
- Deleuze, Gilles: *Proust et les signes*. Paris: Presses universitaires de France, 1964.
---: *Lettres et autre textes*. Paris: Minuit, 2015.
- Deliège, Célestin: "L'indétermination dans la musique américaine", *Invention musicale et idéologie*, Paris: Bourgois, 1986.
- Duchamp, Marcel: *Duchamp du signe*. Paris: Champs Flammarion, 1994.
- Dufourt, Hugues: *Musique, Pouvoir, Ecriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- Eco, Umberto: *L'Œuvre ouverte*. Paris: Edition de Seuil, 1965.
- Feuille Nicolas (dir.): *Fluxus Dixit – Une anthologie*, vol. 1. Dijon: Les Presses du réel, 2002.
- Glissant, Édouard: *Poétique de la Relation / Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990.
---: *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.
- Goffman, Erving: *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2. Paris: Minuit, 1973.
- Greenberg, Clement: "Complaints of an Art Critic", *Artforum*, octobre 1967.
- Jauss, Hans-Robert: *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Josek, Suzanne: *The New York School: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*. Saarbrücken: Pfau, 1998.
- Kandinsky, Wassily: *Regards sur le passé et autres textes – 1912–1922*. Paris: Hermann, 1974.
---: *Point et ligne sur plan*. Paris: Gallimard, 1991.
- Kramer, Jonathan D.: *The Time of Music, New Meanings, New Temporalities, New Mistening Strategies*. New York: Schirmer, 1988.
- Maderna, Bruno: "La révolution dans la continuité", *Preuves* n° 177, novembre 1965.
- Mathon, Geneviève: "Poétiques de l'aléa", *Théories de la composition musicale au XXème siècle*, vol. 2. Lyon: Symétrie, 2013.
- Michaux, Henri: *Emergences-Résurgences*. Paris: Flammarion, 1972.
- Nietzsche, Friedrich: "L'Antéchrist", *Œuvres*, tome II. Paris: Robert Laffont, 1993.
- Nono, Luigi: "En souvenir de deux musiciens", *Écrits*, Paris: Bourgois, 1993.
---: "D'autres possibilités d'écoute", *Ecrits*. Genève: Contrechamps, 2007.
- Pousseur, Henri: "Musique et hasard", *Écrits théoriques 1954–1967*. Sprimont: Mardaga, 2004.
- Quignard, Pascal: *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.
- Saladin, Matthieu: *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Dijon: Les Presses du Réel.
- Schnebel, Dieter: "Composition 1960: La Monte Young", *Musique en jeu*, n° 11, 1973, 7–16.
- Sizorn, Magali: "Sous le regard de l'autre: voir, observer et évaluer", *L'Artistique*. Paris: EP&S, 2016.

- Sklower, Jedediah: "Audiologies". *Volume!*, n° 1, 2013.
- Stransky, Lenka: "Vers une problématique de l'écriture musicale", *L'Éducation musicale*, n° 486 et 487, 2001.
- : "La pensée de la partition graphique", *Du signe à la performance*. Paris: L'Harmattan, 2019.
- Stockhausen, Karlheinz: *Towards a Cosmic Music*. Shaftesbury: Dorset, 1989.
- Szendy, Peter: *Prêter l'oreille*. Paris: Bayard, 2017.
- Verdier, Aurélie: "Roman Matisse", *Matisse comme un roman*. Paris: Centre Pompidou, 2020, 20.
- Young, La Monte (éd.): *An Anthology of Chance Operations*. Munich: Heiner Friedrich Gallery, 1970.

Résumé

En se polarisant sur la *Serenata per un satellite* (1969) de l'Italien Bruno Maderna (1920–1973), Pierre Albert Castanet désire cerner ce sentiment de "liberté contrôlée" qui entoure les interprètes et les auditeurs lors de "l'écoute désorientée" d'une œuvre ouverte. En effet, cette agencement de partition de "musique contemporaine" possède la vertu d'offrir un rendu sonore changeant à chaque interprétation. En définitive, le musicologue voudrait montrer que plus l'écouteur tend à connaître et reconnaître les différents maillons de ce genre d'œuvre en train d'être agencés et de se galvaniser, plus le bonheur est au rendez-vous.

Toujours est-il qu'au sein de la cartographie sonore prônant cette présentation d'art vivant – parfois qualifiée comme une des formes évoluées du *work in progress* – la phénoménologie de l'agencement possible de la *Serenata per un satellite* de Bruno Maderna reste, tant pour l'acteur musicien que pour l'afficionados récepteur – et sous couvert d'acquis divers ou d'informations spécifiques – un très bel exemple spontané de cette sorte de déterritorialisation sonore (pour le musicien) et de cette disposition de désorientation immanente (pour l'auditeur). N'hésitez donc pas à partir en quête d'autres différentes versions de cette œuvre insolite et apprêtez-vous à être tout ouïe devant les fruits exquis d'une découverte sensible, toujours déconcertante... Comme l'analysait Friedrich Nietzsche, "la preuve par le 'plaisir'" n'est-elle pas "une preuve de 'plaisir'" ?