

FUJITA Michiko

*fujita.michikoje@gmail.com

Analyses comparées, segmentations et interprétations

RESUME

Contexte

Les différents prismes analytiques tels que la polyphonie (Kresky, 1984), l'harmonie tonale (Siddons, 1984), la *set theory* (Kloth, 1991), la théorie de la cognition incarnée (Brower, 1997) appliqués à *Density 21.5* ont mené à diverses conclusions en termes de segmentation et d'identification de structures sous-jacentes. Les découpes à petite échelle, les notes centrales et les intervalles structurels identifiés, qui diffèrent en fonction des analyses, permettent des réflexions en termes de phrasés applicables lors d'une exécution. Les dix-sept premières mesures de la pièce, considérées comme présentant le plus de cohésion au niveau de l'écriture, se caractérisent par une progression montante aboutissant sur un grand climax. Au sein de cette progression relativement longue et d'écriture assez homogène, ne se trouvent que trois brefs silences. De plus, malgré la mise en valeur des notes longues par le traitement dynamique, leur assimilation à de simples paliers, à des buts ou à de nouveaux départs est rendue équivoque pour plusieurs raisons, dont l'absence de congruence entre certains paramètres, ce qui explique en partie le grand nombre d'analyses de la pièce et la diversité de leurs conclusions. En effet, les notes longues et les retours du motif principal sont souvent contredits par les respirations, les courbes de liaison, ou encore la présence d'un autre événement pouvant être considéré comme structurellement important à un intervalle de temps très court. Aussi, en fonction des analyses, un même élément peut se voir attribuer un statut différent. La comparaison de différentes interprétations de *Density 21.5* mène à des réflexions analogues à celles de la comparaison d'analyses, les points de discordance se retrouvant souvent aux mêmes endroits. Or, les flûtistes qui interprètent *Density 21.5* font face à une partition très précise. En effet, les respirations notées ainsi que le travail minutieux de Varèse sur les dynamiques et les articulations laisse peu de marge de manœuvre aux interprètes.

Les différences de découpes entre les interprétations tiennent alors à des césures subtiles et à des différences dans les longueurs des résonnances, ainsi qu'à différentes manières de respirer (longueur et quantité de bruit notamment). On remarque que si certaines respirations indiquées par Varèse sont nécessaires d'un point de vue technique, d'autres le sont moins et peuvent alors faire l'objet d'un choix de la part de l'interprète (triolet de la mesure 7, jonction des mesures 8 et 9) en fonction de partis pris formels. Aussi, certains courts silences peuvent être l'occasion de respirer ou non, avec plus ou moins de discrétion (jonction des mesures 5 et 6, levée de la mesure 10), pour les mêmes raisons. Si les interprètes opèrent la plupart du temps des choix qui n'induisent pas de franche rupture après les mesures 5 et 8, ils sont moins unanimes quant au cas de la levée de la mesure 10. En effet, alors que certains interprètes font de l'oscillation un seul et même bloc (Hurel, 2001), d'autres respirent franchement sur le quart de soupir, ce qui a pour effet d'en désolidariser les deux par-

ties (Bassingtwaighte, 2006). La première solution fait écho à des analyses comme celles de Bernard (1986) et Takashi (1987), qui se concentrent sur les intervalles, tandis que la seconde fait écho à l'analyse de Brower, l'une des seules à défendre l'idée d'un nouveau départ à cet endroit.

Mais les partis pris en matière de respiration ne sont pas les seuls moyens employés par les flûtistes en matière de découpe. Chez certains interprètes (Bassingtwaighte, 2006, Ceccomori, 2014), on note, en plus des découpes par les respirations, des fluctuations de *tempo* qui peuvent renseigner sur leur perception formelle à petite échelle.

En matière d'exécution, le travail de Varèse sur les articulations et les ambiguïtés autour de ces dernières amènent également les interprètes à devoir faire des choix. Le cas du *sol* détaché de la mesure 2 illustre parfaitement ce caractère ambigu. S'il est communément admis que cette note fait partie de la phrase, la rupture de la courbe de liaison à cet endroit pose des problèmes en matière d'exécution. Si certains opèrent des choix catégoriques, comme le fait de coller le *sol* à ce qui précède ou de l'en désolidariser franchement, beaucoup adoptent des solutions diverses qui relèvent du compromis : respiration ample mais silencieuse, furtive mais bruyante, courte césure sans prise d'air... D'autre part, on trouve à certains endroits de la partition, des traits sous des notes liées, comme par exemple sur le *fa* bécarre de la mesure 1. Dans ce cas précis, le fait d'allonger cette note la fait entendre comme une note réelle (Gieghorn, 1961), tandis que le fait de ne pas tenir compte du trait la fait entendre comme un ornement (Hurel, 2001). Plus largement, la question de l'identification des notes réelles ou ornementales ainsi que des conduites de voix, particulièrement au sein de l'ouverture, s'illustre dans les interprétations par l'allongement ou l'accentuation de certaines notes.

En outre, à certains endroits, certains partis pris des interprètes en matière de traitement dynamique contribuent à la direction des phrasés. A titre d'exemple, Bassingtwaighte ajoute un *sforzando piano* sur les *do* dièse de l'ouverture ce qui crée un effet de rebond entre les *sol* sur les *do* dièse.

Enfin, quelques prises de liberté en matière de nuance et de rythme permettent aux interprètes de modifier le caractère d'un passage. C'est le cas, par exemple, de la répétition *fa* dièse-*do* dièse de la mesure 2, vue comme entravant le mouvement du *fa* dièse vers le *sol* (Nattiez, 1975, Brower, 1997), ou au contraire comme amenant progressivement un nouvel intervalle (Takashi, 1987). Ce passage voit son rythme exécuté très différemment en fonction des interprétations. Si certains flûtistes marquent la différence entre la croche pointée et la croche de triolet, faisant écho à la première solution analytique, d'autres l'effacent presque totalement, faisant écho à la seconde.

La comparaison des analyses de *Density 21.5* montre que le débat entourant sa segmentation s'explique, en plus du poids accordé ou non à certains paramètres et des méthodes utilisées, par le fait que la pièce présente des liens avec les lan-

gages tonal et atonal, mais également avec le travail sur le timbre qui caractérise habituellement la musique de Varèse. Aussi, diverses écoutes de la pièce sont possibles, tant au niveau de ses liens avec ces différents langages que des paramètres de la pièce elle-même. Ces diverses manières d'aborder *Density 21.5* se retrouvent dans les interprétations. D'une part, les partis-pris en matière d'articulation (Artaud, 1992) ou d'accentuation font écho au débat analytique autour des structures sous-jacentes et notes centrales. D'autre part, les fluctuations de *tempo* (Ceccomori, 2014, Bassingtwaighte, 2006) et les respirations renseignent sur la perception formelle des interprètes. Enfin, le rythme et les dynamiques renseignent sur les conduites de phrases. Parmi les versions les plus récentes, certaines interprètes (Hurel, 2001, Bassingtwaighte, 2006, Chase, 2017) accordent une importance particulière aux dynamiques, ce qui fait écho aux analyses de timbre et de dynamiques (Freire Garcia, 2002, Lalitte, 2007).

Objectifs et corpus

Je me propose ici de comparer entre elles ces découpes, puis de les confronter aux interprétations de différents flûtistes, afin de déterminer dans quelle mesure les segmentations des analystes et des interprètes concordent, et éventuellement de déterminer si certains aspects de l'écriture mis en évidence dans les analyses le sont également dans les interprétations.

Méthodologie

La démarche de comparaison d'analyses puis de confrontation avec les interprétations que j'utilise est celle de Jean-Jacques Nattiez dans *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*; ouvrage dans lequel l'auteur défend la nécessité d'établir la comparaison de toutes les analyses existantes d'une pièce si l'on veut la comprendre, ainsi que d'identifier les tenants et aboutissants « des *a priori* et des méthodes au travers desquels elle a été analysée ». J'ai donc comparé les segmentations représentatives des principales tendances, afin de déterminer dans quelle mesure elles ont été influencées par la prise en compte de différents paramètres, mais également par les pré-supposés concernant la musique de *Density 21.5* qui sous-tendent les analyses.

Apports et retombées

Cette comparaison vise d'une part à apporter un éclairage dans le domaine de l'esthétique de *Density 21.5*, catégorie de la tripartition à laquelle Nattiez rattache l'interprétation, ainsi que de sa confrontation avec le domaine des analyses de partition. D'autre part, elle se veut également une réflexion sur ce que peut apporter l'analyse musicale à l'interprétation.

Mots-clés

Analyse comparée, segmentation, interprétation, langage musical, musique contemporaine

RÉFÉRENCES

- NATTIEZ (Jean-Jacques), 2013, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Vrin.
- FREIRE GARCIA (Mauricio), *Varese's Density 21.5 Beyond Pitch Organization*, Diss, Harvard University, 2002.
- FREIRE GARCIA (Mauricio), « *Density 21.5* by Edgard Varèse », *Mikropolyphonie-The Online Contemporary Music Journal*, 2001, vol.7.
- LALITTE (Philippe), « Densité21.5: Un concentré d'harmonie-timbre », dans Timothée Horodyski et Philippe Lalitte, *Edgar Varèse : Du son organisé aux arts audio*, Paris, l'Harmattan, 2007, p.245-278.
- BROWER (Candace) « Pathway, Blockage, and Containment in *Density 21.5* », *Theory & Practice*, 1997-98, vol.22-23, p. 35-53.
- KLOTH (Timothy), « Structural Hierarchy in Two Works of Edgard Varèse: Ecuatorial and *Density 21.5* », *Contemporary Music Forum*, 1991, vol.3.
- TAKASHI (Koto), « Basic cells and intercourse in Varese's *Density 21.5* », *Sonus : A journal of investigation into global musical possibilities*. 1987, vol.8(1), p.60-70.
- BERNARD (Jonathan W), « On *Density 21.5* : A Response to Nattiez », *Music Analysis*, 1986, vol.5 n°2-3, p. 207-223.
- KRESKY (Jeffrey), « A path through *Density* », *Perspectives of New Music*, 1984, vol.23 n°1, p. 318-333.
- SIDDONS (James), « On the nature of melody in Varese's *Density* », *Perspectives of New Music*, 1984, vol.23 n°1, p. 298-316.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), « Densité 21.5 de Varèse : Essai d'analyse sémiologique », Montréal, Groupe de recherches en sémiologie musicale, Université de Montréal, 1975.
- CHASE (Claire), « *Density 21.5* », https://www.nytimes.com/2017/04/26/arts/music/listen-to-claire-chase-the-flutist-who-just-won-100000.html?_r=0
- CECCOMORI (Andrea), « *Density 21.5* », *Monemi*, 2014.
- BASINGTWAIGHTE (Sarah), « *Density 21.5* », *Stalks in the Breeze*, 2006.
- HUREL (Juliette), « *Density 21.5* », *Debussy : Syrinx-Varèse : Densité 21.5- Dutilleux : Sonatine pour flûte et piano- Jolivet : Chant de Linos- Messiaen : Merle noir*, Juliette Hurel, Hélène Couvert, 2001.
- ARTAUD (Pierre-Yves), « *Density 21.5* », *Contemporary flute music*, 1992.
- GIEGHORN (Arthur), « *Density 21.5* », *Varèse*, Robert Craft, 1961.