

Silvio Ferraz Mello Filho*¹, Gustavo Rodrigues Penha**²

* Professeur à l'Université de São Paulo / Fondation d'aide à la Recherche de l'Etat de São Paulo / Boursier du Conseil National pour le Développement Scientifique et Technologique, São Paulo, Brésil

** Professeur à l'Université Fédérale de Mato Grosso do Sul / Postdoctorant à l'Université de São Paulo / Boursier du Conseil National pour le Développement Scientifique et Technologique, Campo Grande, Brésil

¹silvioferrazmello@gmail.com, ²penha.gustavo@gmail.com

Solfège et analyse: l'invention du geste

RESUME

Contexte

L'analyse musicale, à la suite de la musicologie systématique d'Adler, s'est définie autant qu'une activité de lecture minutieuse des partitions musicales, desquelles on détache soit des principes génératifs supposés, soit des éléments qui assureraient la cohérence ou l'unité d'une œuvre. Une grande partie des analyses s'effectue surtout dans une écoute abstraite, dans laquelle il ne faut pas faire l'objet trouvé passer par l'étape d'invention d'un solfège. Considérant le solfège non plus comme la quête vers la lecture correcte, mais plutôt comme l'ensemble d' stratégies qui fait rendre sonore une partition, nous pouvons penser la possibilité d'une analyse musicale dont le principe n'est pas seulement l'invention d'une écoute (structurelle, par exemple), mais aussi l'invention d'un solfège. En d'autres termes, nous pensons ici à l'analyse musicale en tant qu'un acte d'invention musicale. Non l'invention d'une réception dirigée et univoque de l'œuvre, mais l'invention d'une polyvalente réalisation possible de l'œuvre. Le solfège y est compris comme un rapport entre une certaine logique d'agencement des matériaux et ses effets perceptifs correspondants.

Le solfège est le processus de décodification des informations écrites dans une partition. Pourtant, d'après Simondon (2010[1962], p. 159), par information nous ne comprenons pas un donné fixe que circule entre un émetteur et un récepteur, mais plutôt une *opération* à travers laquelle le récepteur se transforme, est modulé, par une énergie incidente. L'information comprise comme une opération montre déjà un côté de la puissance inventive du solfège, qui se complète par le croisement entre l'information et le réservoir absent d'expériences de celui que solfège en décodant et en récréant la partition. Le solfège, en tant qu'une décodification inventive, est donc construit par l'incidence transformatrice du processus de lecture d'une partition, aussi bien que par l'accroissement d'idées venues de celui que solfège, ce que fait que, comme dans un feedback, la partition soit ouverte à des nouvelles possibilités de réalisation.

On remarque qu'étant la musique un art de la simultanéité et la succession des sons, un art du temps et des espaces sonores, l'invention d'une partition et d'un solfège est toujours une invention du temps: non un temps de plans successifs, donc subordonné au mouvement (DELEUZE 1985, p. 355), mais un temps des affects, un temps affectif, que se dédouble lui-même en affectant et affecté (DELEUZE 1985, p. 111).

Objectifs et corpus

Comment penser le geste instrumental, physico-corporel, par rapport à la puissance inventive du solfège ? Pour répondre à cette question, nous proposons des brefs analyses de

deux pièces solistes de la deuxième moitié du XXème siècle : la première pièce des *6 Caprices*, pour violon solo, de Salvatore Sciarrino ; et *Gesti*, pour flûte à bec solo, de Luciano Berio.

Méthodologie

Dans le premier des *6 Caprice*, Sciarrino reprend et retravaille le geste physico-instrumental des bariolages d'archet caractéristique du premier *Caprice* de Paganini en déformant sa sonorité par l'utilisation de pression d'harmoniques et de changements de position de la main gauche, aussi bien que par l'intensité des attaques d'archet. Le geste de bariolage se réalise par un *arpeggiando* continu par les quatre cordes de l'instrument, conformément les figures qui indiquent les mouvements de monter et descendre des arpèges, soit dans un régulier enchaînement entre descentes et montes, soit avec la répétition de la direction de la figure, comme quand il arrive deux montes ou deux descentes juxtaposées. Ces figures, en tant que comportements des sons « qui nous parviennent filtrés du monde visuel » (SCIARRINO 2013, p. 147) et qui se présentent « stylisées selon des principes géométriques » (SCIARRINO 2013, p. 147), sont graduellement déformées dans l'écoulement du flux sonore par des répétitions variées et riches en détails — plus ou moins obsessives ou intercalées par des silences — qui produisent des nouveautés à l'écoute. « La persistance des objets sonores n'a absolument pas une fonction statique, au contraire, elle ouvre une des voies pour renouveler l'oreille. L'itération provoque une série d'attentes, vis-à-vis desquelles chaque variation infime paraîtra gigantesque ». (SCIARRINO 2013, p. 83)

À propos de l'écriture pour des instruments traditionnels, pour Sciarrino il s'agit de « prendre les instruments existants *tels qu'ils sont*, mais à nouveau vivants et avec tout la stratification chargée de signification que s'y est concentrée. Et donc inventer des sons, des techniques nouvelles, que la tradition figée empêchait de saisir » (SCIARRINO 2013, p. 147). L'attention à la gestualité physico-instrumental est donc un élément déterminant de la poétique de Sciarrino: « le geste et l'imagination musicale viennent d'abord, puis le son dans toute son organité ». (SCIARRINO 2013, p. 147). Ainsi, c'est par la variation graduelle des figures et par une exploitation inhabituelle des gestes instrumentaux que Sciarrino produit des radicales déformations dans la sonorité du *Caprice* de Paganini.

Sciarrino introduit tout un nouveau monde d'affects dans le *Caprice*: des affects métalliques, par la vitesse des bariolage en passant sur les cordes en simultanéité avec la pression des harmoniques à la main gauche, aussi bien qu'à des attaques bien proches au chevalet ; des affects de vent, liés tant aux harmoniques quant à l'exploitation de dynamiques au dessous du *piano* ; des affects du silence, dans un travail que se construit à la limite du perceptible, dans une zone d'indiscer-

nabilité entre le dernier moment de silence et l'instant de naissance d'un son (SCIARRINO 2013, p. 82).

Sciarrino explore aussi d'autres gestes de la pièce de Paganini, lesquels ont sa sonorité déformée principalement par l'utilisation de pression d'harmoniques. L'un de ces gestes consiste au changement d'angulation du positionnement des doigts de la main gauche qui varient très vite entre la position naturelle et la position inversée — ou moins naturelle, selon Blatter (1997, p. 45).

Il y a aussi l'exploitation d'un geste qui consiste dans l'avance progressif et simultané des doigts de la main gauche en direction à l'extrême aigu du violon. En comparaison avec le mouvement ascendant de la pièce de Paganini, Sciarrino n'utilise pas la même forme de la main gauche, mais plutôt prend l'aspect global du mouvement de monter la main vers la région aiguë et après la descendre vers le grave.

On peut dire donc que par l'abondant exploitation des positions d'harmoniques, Sciarrino invente une nouvelle façon de réaliser l'accouplement instrument-instrumentiste, en recherchant des nouvelles sonorités (de vent, métalliques, silencieuses), mais toujours en maintenant une certaine proximité avec l'accouplement standard de la technique violonistique et du corps du musicien.

Un autre exemple, *Gesti*, pour flûte à bec solo, écrite par Luciano Berio pour le flûtiste Frans Brüggen, propose une nouvelle et continue remodelage sonore de l'instrument par une radicale dissociation des rapports entre des gestes de la bouche à la béquille et ceux des doigts sur les trous de l'instrument. À la première partie de la pièce, il y a une superposition des actions du flûtiste en visant la non coordination directe entre les souffles (exhalé et inhalé), les articulations de la langue et les mouvements des doigts. Pour réaliser ces gestes de doigts, Berio demande la répétition rapide et continue d'un même *pattern* qui soit riche en harmoniques (dans la partition de la pièce il y a la suggestion de répétition d'un fragment d'un ou deux mesures d'une pièce spécifique de Telemann). À ces mouvements de doigts, qui ferment et ouvrent les trous de la flûte, Berio ajoute d'autres couches soit d'articulations de la langue et de la gorge (comme dans le *fluttertongue* de gorge), soit des souffles, soit des sons vocaux. Ces nouvelles couches varient dans les registres de l'instrument, dans ces durées propres et dans ces mutuelles combinaisons par juxtaposition ou superposition (comme dans les cas des sons chantés et joués à la fois), ce qui implique une variation de l'indice d'activité de la texture globale. Comme le compositeur l'indique dans le préface de la partition, le résultat sonore de cette polyphonie d'actions proposée par l'écriture est imprévisible. Parfois ils arrivent des *overblows* comme conséquence de la convergence de gestes non coordonnés entre eux. De façon générale, il y a trois groupes d'objets sonores dans cette première partie : des objets produits par le geste d'un son instrumental ordinaire, qui vers la fin de la première partie sont composés par des *grupettos* suivis d'un attaque court; des objets avec des battements, soit par *fluttertongue* soit par la proximité entre des sons vocaux et instrumentaux, avec ou sans variations continues d'hauteurs à glissandos; et des objets de superpositions ou de rapides juxtapositions entre des gestes vocaux et instrumentaux à des hauteurs fixes ou qui varient par des mouvements discrètes.

Si dans la première partie de la pièce il y a une totale dissociation des actions instrumentales, à la deuxième partie ces actions passent petit-à-petit à entrer en conjonction. On peut dire donc que la disjonction et la conjonction des actions sont exploitées par Berio en tant que variables compositionnelles et

sont liées entre elles par une certaine directionnalité dans la pièce. L'écriture des actions simultanées des mouvements des doigts et des articulations de la bouche est différente dans la deuxième partie, où les doigts doivent glisser par de variations continues entre quelques positions de doigtés, en avant comme référence quatre notes, indiquées avant l'apparition des quatre lignes horizontales, à qui correspondent les doigtés.

Dans la troisième partie de la pièce, l'écriture est la traditionnelle, avec totale coordination des actions d'articulation de la langue, du souffle et des mouvements des doigts.

À *Gesti*, le geste musical produit une modulation du comportement figural par un aspect sonore imprévisible et incertain produit par une activité motrice-performative qui se caractérise par la superposition disjoint et conjoint d'actions instrumentales différentes. La figure et la sonorité (texture) sont impliquées dans le geste lui-même.

Apports et retombées

Comme conclusion, on peut dire qu'une telle approche sur le solfège instrumental ou gestuel a des implications pratiques dans les pensées compositionnelle et performative : l'indissociabilité entre l'opération d'écriture et de lecture d'une partition face aux gestes musicaux (phraséologique, spectral, etc.) et les gestes physico-instrumentaux (en rapport direct avec la topologie des instruments), ce que nous permet de penser à une poétique musical, plus récente et radicale, où le geste, aussi comme les figures musicales et les sonorités ne sont pas mis dans un rapport de subordination ou hiérarchie de longue permanence.

Mots-clés

Musique contemporaine; musique instrumentale; temps musical; théorie de l'analyse.

RÉFÉRENCES

- Adler, G. et Muggleston, E. « Guido Adler's "The Scope, Method and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary » ». In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13. Washington: ICTM, 1981, pp. 1-21.
- Berio, Luciano. *Scritti sulla musica*. Turin: Einaudi, 2013.
- Blatter, Alfred. *Instrumentation and orchestration*. New York, Longman Inc., 1997.
- Deleuze, G. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- Ferneyhough, B et Boros, J. « Shattering the vessels of received wisdom ». In : *Perspective of New Music*, Vol. 28, n° 2, Summer. Seattle : PNM, 1990, pp. 6-51.
- Sciarrino, Salvatore; Feneyrou, Laurent; et ALL. *Silences de l'oracle: autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, Paris: CDMC, 2013.
- Simondon, G. [1962] « L'amplification dans les processus d'information » In: *Communication et information: cours et conférences*. Chatou: Éd. de la Transparence, 2010.