

Michiko Fujita *¹

* Bruxelles

¹ fujita.michikoje@gmail.com

***Density 21.5* pour flûte seule d'Edgard Varèse (1936) : comparaison d'analyses et interprétation**

RÉSUMÉ

Le débat entourant la segmentation de *Density 21.5* s'explique par le poids accordé à différents paramètres et par la diversité des méthodes utilisées, elles-mêmes liées aux différents langages dont peut se réclamer cette pièce pour flûte seule composée par Edgard Varèse en 1936. Outre le débat principal autour d'une segmentation en deux ou trois grandes parties, des découpes à plus petite échelle ont été tentées. Là encore, la diversité de ces découpes s'explique par les différents principes sur lesquels reposent les méthodes employées : présence de polyphonie (Kresky 1984), cognition incarnée (Brower 1997), manipulations d'intervalles (Kloth 1991), évolution des hauteurs (Nattiez 1975), etc. Or, lorsque ces découpes s'apparentent à des phrasés, cela donne lieu à des pistes de réflexion applicables en matière d'exécution de la pièce. Je me propose ici de comparer entre elles ces découpes, puis de les confronter à diverses interprétations. 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 ».

1. INTRODUCTION

La comparaison d'analyses montre que les diverses manières de comprendre la musique de *Density 21.5*, et donc de découper la pièce, peuvent s'expliquer, en plus du poids accordé à différents paramètres, par son langage particulier : ses liens avec la tonalité permettent de l'analyser par des méthodes impliquant des notions de notes structurelles, d'harmonie et de contrepoint, tandis que ses liens avec l'atonalité impliquent le choix de techniques comme la *set theory*. Ces différents prismes analytiques, qui ont conduit à de nombreuses segmentations parfois très différentes, offrent également des pistes de réflexion applicables lors de l'exécution de *Density 21.5*. Il est en effet possible d'établir des liens entre certains choix d'interprétation et certaines positions analytiques. Aussi, certains choix en matière de *tempi*, respirations, accentuations, rythmique ou traitement dynamique, etc., qui ne trouvent pas leur source dans la partition même, font écho à certains éléments mis en lumière dans les analyses. Je vais donc examiner deux endroits du début de la partition, qui comportent des indications quelque peu contradictoires et rendent donc le phrasé ambigu. Je commenterai les solutions envisageables et cohérentes du point de vue de la stricte lecture de la partition, et ensuite à la lumière des analyses. Les références à des enregistrements seront utilisées pour illustrer l'influence de tel ou tel choix sur la perception par l'auditeur, non pour établir une stricte comparaison d'interprétations.

2. OSCILLATION FA DIÈSE-DO DIÈSE ET SOL DÉTACHÉ (MES. 2)

Ce passage est intéressant car d'une part, l'oscillation est appréhendée de manière totalement différente en fonction des méthodes d'analyse, et d'autre part la rupture de la courbe de liaison avant la longue note constitue un élément difficile à expliquer, rendant le choix d'exécution complexe. L'oscillation *fa dièse-do dièse* est perçue comme entravant le mouvement du *fa dièse* vers le *sol* par les analystes ayant recours à des notions d'implication ou d'attraction entre les notes, voire à des raisonnements dérivés d'une conception tonale. Dans son analyse sémiologique, Jean-Jacques Nattiez utilise en effet les termes « principe de déception » pour qualifier notamment ce passage, en raison du fait que notre oreille, habituée à la tonalité, est déçue de ne pas entendre le *sol* directement (Nattiez 1975, 14). Dans le même ordre d'idée, Candace Brower, qui défend l'idée selon laquelle l'échelle octotonique sous-tend les dix-sept premières mesures de la pièce et appréhende les phrasés de *Density 21.5* sous l'angle des schémas de mouvement, utilise quant à elle le terme « blocage » (Brower 1997, 44-45). En revanche, ce n'est pas le cas des analyses centrées sur les intervalles, non seulement en raison du fait qu'elles traitent peu des phrasés, mais également parce que leurs méthodes permettent d'expliquer autrement cette oscillation. Koto Takashi par exemple, qui sans aller jusqu'à parler d'ensembles d'intervalles, considère que « l'identité d'une cellule peut se limiter à un intervalle », conceptualise la répétition *fa dièse-do dièse* comme le point de rencontre entre la cellule A (motif d'ouverture) et la cellule B (triton), qui « entre dans la première avant de prendre le dessus » (Takashi 1987, 62-64).

Après cette oscillation, la courbe de liaison s'arrête, isolant donc le *sol*, qui pourtant termine la phrase, puisque le thème revient après un silence. De plus, il est difficile de ne pas mettre en relation le *sol* et le *fa dièse*, en raison de l'intervalle de demi-ton, de leur longueur et de la similarité de leurs traitements dynamiques. La rupture de la courbe de liaison à cet endroit contredit donc les autres aspects du phrasé. Cette contradiction n'est commentée que dans peu d'analyses. Dans son analyse sémiologique, Jean-Jacques Nattiez l'explique par la nouveauté du *sol* (Nattiez 1975). Quant à Jeffrey Kresky, qui analyse *Density 21.5* sous l'angle de la polyphonie, il emploie le terme de « résultante » de la phrase pour qualifier le *sol* détaché (Kresky 1984, 321). Les analyses de Philippe Lalitte et Mauricio Freire Garcia offrent quant à elles une autre piste de réflexion, celle du timbre. En effet s'ils ne commentent pas directement ce passage, les deux auteurs ont démontré que les attaques et enveloppes étaient des paramètres autonomes, manipulés pour influencer sur le timbre, et pouvaient donc entrer en

contradiction avec les phrasés (Freire Garcia 2001 et 2002 ; Lalitte 2007).

Au regard de la partition écrite, l'interprète a le choix entre seulement réattaquer le *sol* en le collant à ce qui précède, ou effectuer une césure. Dans les deux cas, la complexité du choix à effectuer réside dans le fait d'isoler le *sol* sans pour autant le désolidariser du reste de la phrase.

Opter pour la première solution a pour effet de produire un phrasé tout à fait continu, le fait de détacher le *sol* ayant alors pour principal avantage d'en modifier l'enveloppe et donc, indirectement, le timbre. C'est le choix que fait Juliette Hurel juste après avoir joué l'oscillation en en pointant peu le rythme. Cette transformation rythmique confère à cette dernière un caractère tranquille, bien qu'il faille noter que de manière générale dans cette pièce, le jeu de la flûtiste est plutôt *legato* et calme.

Andrea Ceccomori respire de manière légèrement audible, mais furtivement, tandis que Pierre-Yves Artaud effectue une petite césure sans prise d'air (audible), brisant tous deux sans excès la continuité du phrasé. Ces deux manières de respirer font écho au terme « résultante » employé par Kresky, et à la nouveauté de cette note, soulignée par Nattiez. De plus, ces choix ne s'éloignent pas de ce qui est écrit.

Sarah Bassingthwaighe n'isole elle aussi que partiellement le *sol*, mais en utilisant une autre technique, non suggérée par la partition cette fois. En effet, en plus de sur pointer le rythme ternaire de l'oscillation, elle rajoute un *sforzando piano* sur le *do* dièse. Cette manière de faire insuffle du mouvement au phrasé, d'une part par l'effet de rebond produit par la transformation rythmique, et d'autre part, par l'ajout du *sforzando piano* sur le *do* dièse, qui produit une sensation d'attraction vers le *sol*, mettant en valeur la quinte diminuée.

On trouve chez Claire Chase un traitement dynamique comparable, à ceci près qu'elle laisse particulièrement longtemps résonner le *do* dièse, ce qui lui permet de jouer le *sol* quasiment dans cette résonance, tout en en différant légèrement l'attaque. Notons que tout au long de la pièce Chase effectue de manière prononcée des *crescendos* très rapides sur certaines notes, ce qui produit un effet de projection et donne l'impression que le son bouge, ce qui fait écho aux « crescendo vers l'infini » dont parle Varèse¹, les *plane illusions* de Freire Garcia et les hypothèses de tentatives de masses sonores en mouvement de Lalitte (Freire Garcia 2001 ; Lalitte 2007).

On constate donc ici l'intérêt d'accorder de l'importance au traitement dynamique — lié au timbre — et au rythme, puisque les choix effectués en la matière permettent d'isoler le *sol* sans pour autant le désolidariser complètement du phrasé.

Une oscillation au rythme peu pointé sans césure avant le *sol* offre un caractère calme à la musique qui ne donne pas de sensation de contrariété et désolidarise peu les deux notes du triton. Cela peut être mis en relation avec l'analyse de Takashi précédemment citée. À l'opposé, l'ajout d'un *sforzando piano* sur le *do* dièse, *a fortiori* si le rythme de l'oscillation est fortement pointé, suggère un mouvement plus contrarié et fait

donc davantage écho aux analyses mettant en avant une échelle octotonique, et/ou dont les raisonnements impliquent des notions d'implication et d'attraction entre les notes. Parallèlement à cela, ils peuvent être mis en relation avec les analyses de timbre de Lalitte et Freire Garcia, qui démontrent que *Density 21.5*, bien qu'étant monodique, est basée sur le principe d'une architecture de timbres destinée en partie à suggérer des mouvements de masses sonores, à l'instar du reste de la production du compositeur.

3. EXPANSION DU MOTIF (MES. 9-11)

Cet exemple illustre un point autour duquel s'articule une partie importante du débat autour de la segmentation. Les intervalles de ton et de demi-ton composent le motif caractéristique de la pièce — *fa-mi-fa* dièse au tout début —, mais reviennent également l'un à la suite de l'autre de nombreuses fois. Cette association est assimilée à un tricorde dans les analyses se concentrant sur les intervalles, comme celle de Jonathan Bernard par exemple (Bernard 1986), ou à une partie de l'échelle octotonique dans celles qui recouvrent des notions d'attraction ou d'implication entre les notes, comme celles de Jean-Jacques Nattiez et Candace Brower (Nattiez 1975 ; Brower 1996). Aussi, le motif d'ouverture est assimilé à un tricorde dans les analyses dérivées de la *set theory*, dont celle de Jonathan Bernard. De plus, en fonction des analyses, ces deux éléments peuvent ou non se voir accorder une importance équivalente, ce qui influence les découpes.

Lorsque l'on regarde la partition, on remarque la respiration avant la mesure 9. Or, la présence du quart de soupir qui se trouve mesure 10 nous suggère que cette respiration a une valeur musicale, puisqu'elle n'est donc pas techniquement nécessaire. Juste après cette respiration, précédée d'un rapide *decrecendo*, revient le motif. Ces trois éléments suggèrent qu'une nouvelle phrase commence avec le motif transformé. Mais il n'y a pas de réel silence, le *ré* bémol est *fortissimo*, et on continue à monter, autant dans l'espace des hauteurs que du point de vue des dynamiques. Cela suggère au contraire que la phrase n'est pas terminée. Cette contradiction explique la sensation de stabilité partielle que nous avons ici à l'écoute. Ensuite, le quart de soupir, juste avant la levée de la mesure 10, ainsi que le changement de dynamiques — le *mezzo forte subito* arrive après un *fortissimo crescendo* —, coupent le motif en deux, ce qui déstabilise encore une fois notre perception formelle. Ceci illustre bien le fait qu'au sein de *Density 21.5*, les dynamiques soient un paramètre autonome, au même titre que dans le reste de la production varésienne, pourtant exclusivement polyphonique.

Le motif de la mesure 9 marque le début d'un segment chez Nattiez. Ce segment se termine avec le *ré* bémol de la mesure 11 et correspond donc au motif traité en expansion (Nattiez 1975). D'autres analyses, qui se concentrent sur les motifs ou sur les ensembles d'intervalles (Takashi 1987, Bernard 1986), considèrent naturellement elles aussi que ce passage constitue une entité. Brower en revanche, considère qu'il s'agit d'une fin de phrase, en vertu du fait que le *ré* bémol est considéré comme stable en raison de sa position dans la gamme octotonique qui sous-tend le début de la pièce (Brower 1997, 46-50.). À cet endroit, on peut donc considérer qu'il y a non-congruence entre le motif et l'échelle octotonique. Pour Brower, une autre phrase commence donc avec la levée de la mesure 10. Notons que sur cette nouvelle

¹ Varèse, lors de sa rencontre avec le flûtiste John Heiss, actuellement professeur au New England Conservatory, a utilisé l'expression « crescendo vers l'infini » (*crescendo to infinity*) en parlant du contre-*sol* de la mesure 17. Il a également ajouté que *Density 21.5* ne ressemblait à aucun solo pour flûte, mais bien à sa propre musique (Freire Garcia 2002, 103-106).

phrase, l'auteure identifie une accélération du mouvement vers la rupture sur le *ré* bécarré (Brower 1997, 46-50.). Chez Bernard, qui ne s'occupe que des opérations sur les intervalles et non des notions de phrasé, la première note de la mesure 9 est la fin de deux tricordes Y et le début d'un tri-corde X (Bernard 1986, 326.). Or, les deux ensembles d'intervalles identifiés par Bernard sont justement ceux qui entrent en contradiction, le groupe X étant le motif d'origine, et le groupe Y une structure octotonique. Bernard semble donc montrer, plutôt qu'une contradiction, un tuilage entre ces deux ensembles. Cette non congruence et/ou cette superposition, mises en évidence par la comparaison d'analyses, contribuent à expliquer notre sensation de stabilité seulement partielle.

Du point de vue de l'exécution, une respiration longue retarde le *ré* bémol et met donc en valeur le motif plutôt que l'échelle octotonique, comme par exemple dans la version de René Le Roy. Une respiration courte, comme dans celle de Sarah Bassingwaighte, donne en revanche à entendre un phrasé plus fluide et désolidarise moins le motif de ce qui précède, mettant en avant la structure octotonique.

En dehors des formes que peuvent prendre les respirations, la manière dont est joué le motif de la mesure 9 contribue à le mettre plus ou moins en valeur. Pierre-Yves Artaud par exemple, malgré une respiration plutôt courte, étale un peu le motif de la mesure 9, et on retrouve sur sa première note un fort coup de langue, ce qui souligne son importance.

En ce qui concerne le quart de soupir avant la mesure 10, une respiration discrète produit un phrasé continu et préserve l'unicité du motif traité en expansion, comme dans la version de Juliette Hurel. Au contraire, une respiration plus importante désolidarise les deux parties du motif, en écho à ce que font déjà les dynamiques écrites. C'est le cas dans la version de Sarah Bassingwaighte, qui respire franchement, avec un certain bruit. Aussi, cette dernière accélère légèrement après le quart de soupir, ce qui renforce encore cette dichotomie. Cette accélération peut être mise en relation avec l'analyse de Candace Brower, qui comme cité plus haut, identifie à cet endroit une « accélération du mouvement vers le *ré* bécarré ». Notons que la quantité de bruit — volontaire ou non — est un élément qui, en plus d'influencer la perception formelle de l'auditeur, est un élément qui n'est pas anodin dans le contexte d'une pièce écrite par Varèse. En effet, comme l'explique Philippe Lalitte, les deux plateaux suraigus pourraient avoir été écrits de telle sorte que les bruits de respiration soient inévitables, et ce dans l'intention d'enrichir le timbre (Lalitte 2007, 119).

Ce qui rend la comparaison de ces différents choix d'exécution intéressante, est non seulement que l'on puisse rattacher ces différentes façons de faire à certaines positions analytiques, mais également que, quels que soient les choix opérés par les interprètes, la sensation de stabilité seulement partielle du motif de la mesure 9 n'est pas tout à fait gommée. Cela montre que cette ambiguïté résulte bien de caractéristiques inhérentes à la pièce, dont l'autonomie des paramètres, y compris le paramètre dynamique. Enfin, la mise en relation de cet exemple avec un autre passage du début de *Density 21.5*, mais dont l'ambiguïté ne peut cette fois être gommée par des choix d'exécution, suggère que cette autonomie entre les paramètres et ces phrasés ambigus semblent être un choix délibéré du compositeur. Il s'agit des mesures 14 à 17, qui comportent les deux premiers grands climaxes de la pièce, situés à seulement trois mesures d'intervalle. Le premier étant suivi par

un long silence, les interprètes n'ont pas de marge de manœuvre pour en faire ressortir un des deux plus que l'autre, du moins sans prendre de liberté par rapport au texte. D'un point de vue perceptif, ils présentent chacun un nombre égal de caractéristiques pouvant les faire primer sur l'autre². De plus, lorsque l'on confronte l'analyse polyphonique de Kresky (1984) et l'analyse mélodique basée sur une échelle harmonique de Siddons (1984), on constate qu'il y a dans chacune, deux types de progressions différentes aboutissant chacune sur leur propre climax. Ainsi, la mesure 14 voit la fin de la progression harmonique chez Siddons et le retour du thème sur *mi* chez Kresky. Quant à la mesure 17, elle est témoin du retour des notes de l'ouverture, avant le basculement vers le centre *si* identifié par Siddons, et de la fin de la dominance de la voix supérieure chez Kresky (Siddons 1984 ; Kresky 1984 ; Freire Garcia 2001). Dans le même ordre d'idée, le plan des dynamiques établi par Mauricio Freire Garcia montre que du point de vue des dynamiques, la mesure 17 fait déjà partie d'une tendance générale à la descente, car malgré la nuance du contre-*sol*, l'auteur situe le climax dynamique à la mesure 14 (Freire Garcia 2002).

4. CONCLUSION

La comparaison d'analyses, et plus particulièrement des segmentations, permet de comprendre plus précisément d'où provient l'ambiguïté des phrasés, et fournit des pistes aux interprètes pour faire certains choix d'exécution. L'examen de différentes interprétations, permet quant à lui de rendre compte de la marge de manœuvre des interprètes dans une pièce à l'écriture aussi précise, et donc de leur influence sur notre perception à l'écoute, formelle notamment. Aussi, dans les cas où les flûtistes prennent des libertés avec le texte, la comparaison d'interprétations permet de prendre toute la mesure, de manière tangible, de l'importance des dynamiques et du rythme au sein de *Density 21.5*, discutée dans les analyses les plus récentes. Enfin, la confrontation des analyses et des in-

² Des expériences sur des échantillons d'auditeurs ont été menées par Irène Deliège afin de vérifier certaines règles de groupement énoncées par Lerdahl et Jackendoff dans le cadre de la GTTM (*A Generative Theory of Tonal Music*). Nattiez explique que Deliège a validé ces règles statistiquement, bien que dans des proportions différentes chez les musiciens et les non-musiciens. Cela a permis de déterminer que les auditeurs ont tendance à segmenter après un silence, après un changement de dynamique, de registre, d'articulation, ainsi qu'après une valeur longue. Nattiez précise que Deliège a également ajouté la règle de changement de timbre et la règle du caractère ascendant ou descendant de la mélodie, qu'elle a également validées expérimentalement.

Or, les climaxes des mesures 14 et 17 sont tous les deux caractérisés par des valeurs longues, par un intervalle montant, et par un *crescendo*. De plus, ils sont tous les deux suivis d'un changement de registre et de dynamique. Enfin, ils sont placés beaucoup plus haut dans le registre, et ont une dynamique plus forte que tout ce qui précède. Ces éléments tendent à faire penser que ces deux climaxes pourraient être équivalents en matière de segmentation. En revanche, le premier climax est suivi par un silence, tandis que le second n'est séparé de ce qui suit que par une respiration, et le premier climax est situé une tierce en-dessous du second. De ces deux derniers éléments, le premier suggère que le climax de la mesure 14 soit perçu comme plus segmentant que celui de la mesure 17, tandis que le second suggère le contraire. Mais, comme le souligne Jean-Jacques Nattiez, la seule manière fiable de confirmer ou d'infirmer ces hypothèses serait de les tester sur un échantillon d'auditeurs.

Voir Deliège (1985 et 1987). Voir également Nattiez (2013, p. 164).

interprétations semble ici confirmer que l'ambiguïté de certains phrasés a été délibérément recherchée par Varèse.

MOTS-CLÉS

Analyse comparée, segmentations, interprétations, langage musical, musique contemporaine.

RÉFÉRENCES

- ARTAUD (Pierre-Yves), 1992, « Density 21.5 », dans *Contemporary Flute Music*. CD, Saint Paul (MN), Neuma Records, 450-77.
- BASINGTWAIGHTE (Sarah), 2006, « Density 21.5 », dans *Stalks in the Breeze*. CD, Tel Aviv, Pandora.
- BERNARD (Jonathan W), 1986, « On Density 21.5 : A Response to Nattiez », *Music Analysis*, 5, n° 2-3, p. 207-223.
- BROWER (Candace), 1997-1998, « Pathway, Blockage, and Containment in Density 21.5 », *Theory & Practice*, 22-23, p. 35-53.
- CHASE (Claire), « Density 21.5 », *The New York Times* (26/04/2017). (<https://www.nytimes.com/2017/04/26/arts/music/listen-to-claire-chase-the-flutist-who-just-won-100000.html?_r=0>, accédé le 27/06/2023.)
- CECCOMORI (Andrea), 2014, « Density 21.5 », dans *Monemi*. CD, London, Keysound.
- DELIÈGE (Irène), 1985, *Les règles préférentielles de groupement dans la perception musicale*. Mémoire de licence, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles.
- , 1987, « Grouping Conditions in Listening to Music : An Approach to Lerdahl and Jackendoff's Grouping Preference Rules », *Music Perception*, 4, n° 4, p. 325-360.
- FREIRE GARCIA (Mauricio), 2002, *Varese's Density 21.5: Beyond Pitch Organization*. Thèse de doctorat, Cambridge (MA), Harvard University.
- , 2001, « Density 21.5 by Edgard Varèse », *Mikropolyphonie : The Online Contemporary Music Journal*, 7.
- HUREL (Juliette), 2001, « Density 21.5 », dans *Debussy : Syrinx ; Varèse : Densité 21.5 ; Dutilleux : Sonatine pour flûte et piano ; Jolivet : Chant de Linos ; Messiaen : Merle noir*. CD, Paris, Native/Believe.
- KRESKY (Jeffrey), 1984, « A Path through Density », *Perspectives of New Music*, 23, n° 1, p. 318-333.
- LALITTE (Philippe), 2007, « Densité 21.5 : un concentré d'harmonie-timbre », dans HORODYSKI (T.) et LALITTE (P.), dir., *Edgar Varèse : du son organisé aux arts audio*. Paris, L'Harmattan, p. 245-278.
- LE ROY (René), 2016, « Density 21.5 », dans *Varèse : Complete Works Vol. 1* [Julliard Percussion Orchestra]. CD, Malte, modern silence, OI004.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), 1975, *Densité 21.5 de Varèse : essai d'analyse sémiologique*. Montréal, Groupe de recherches en sémiologie musicale. (Coll. « Monographies de sémiologie et d'analyses musicales », 2.)
- , 2013, *Analyses et interprétations de la musique : la mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris, Vrin.
- SIDDONS (James), 1984, « On the Nature of Melody in Varese's Density », *Perspectives of New Music*, 23, n° 1, p. 298-316.
- TAKASHI (Koto), 1987, « Basic Cells and Intercourse in Varese's Density 21.5 », *Sonus : A Journal of Investigation into Global Musical Possibilities*, 8, n° 1, p. 60-70.
- VARESE (Edgard), 1946, *Density 21.5*. New York (NY), Colfranc Music Publishing Corporation.