

Silvio Ferraz Mello Filho <sup>\*1</sup>, Gustavo Rodrigues Penha <sup>\*\*2</sup><sup>\*</sup> 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, Brésil<sup>\*\*</sup> 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, Brésil<sup>1</sup> silvioferrazmello@gmail.com, <sup>2</sup> penha.gustavo@gmail.com

## Solfège et analyse : l'invention du geste

### RÉSUMÉ

#### Fond

L'analyse musicale, à la suite de la musicologie systématique de Adler, s'est définie comme une activité de lecture minutieuse des partitions musicales, desquelles on extrait 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, au cours de laquelle il ne faut pas faire passer l'objet en question 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 des stratégies qui permet de rendre une partition sonore, 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, 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 qui possède le solfège en décodant et en créant la partition. Le solfège, en tant que 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 du solfège, ce qui fait que, comme dans un feedback, la partition est ouverte à des nouvelles possibilités de réalisation.

La musique étant un art de la simultanéité et de 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, 355), mais un temps des affects, un temps affectif, que se dédouble lui-même en affectant et affecté (Deleuze 1985, 111).

#### Objectifs et répertoire étudié

Comment penser le geste instrumental, physico-corporel, par rapport à la puissance inventive du solfège ? Pour répondre à cette question, nous proposons des brèves analyses de deux pièces solistes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle : la première pièce des *6 Caprices* pour violon solo de Salvatore Sciarrino, et *Gesti*, pour flûte à bec solo de Luciano Berio.

#### Méthodes

Dans le premier de ses *6 Caprices*, Sciarrino reprend et travaille 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 aux figures qu'indiquent les mouvements de monter et descendre des arpèges, soit dans un enchaînement régulier entre descentes et montées, soit avec la répétition de la direction de la figure, comme dans le cas de deux montées ou deux descentes juxtaposées. Ces figures, en tant que comportements des sons « qui nous parviennent filtrés du monde visuel » (Sciarrino 2013, 147) et qui se présentent « stylisées selon des principes géométriques » (Sciarrino 2013, 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, 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 qui s'y est concentrée. Et donc inventer des sons, des techniques nouvelles, que la tradition figée empêchait de saisir » (Sciarrino 2013, 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 organicité » (Sciarrino 2013, 147). Ainsi, c'est par la variation graduelle des figures et par une exploitation inhabituelle des gestes instrumentaux que Sciarrino produit de déformations radicales 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 bariolages 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 qu'à l'exploitation de dynamiques au-dessous du *piano* ; des affects du silence, dans un travail qui se construit à la limite du perceptible, dans une zone d'indiscernabilité entre le dernier moment de silence et l'instant de naissance d'un son (Sciarrino 2013, 82).

Sciarrino explore aussi d'autres gestes de la pièce de Paganini, lesquels ont une sonorité déformée principalement par l'utilisation de pressions d'harmoniques. L'un de ces gestes consiste au changement de l'angle de positionnement des doigts de la main gauche qui varient très rapidement entre la position naturelle et la position invertie – ou moins naturelle, selon Blatter (1997, 45).

Il y a aussi l'exploitation d'un geste qui consiste en l'avancement 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 prend plutôt l'aspect global du mouvement de monter la main vers la région aiguë et la descendre par la suite vers le grave.

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

Un autre exemple, la pièce *Gesti*, pour flûte à bec solo, écrite par Luciano Berio pour le flûtiste Frans Brüggen, propose un remodelage sonore nouveau et continu de l'instrument par une radicale dissociation radicale des rapports entre des gestes de la bouche 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 qui vise la non-coordination directe entre les souffles (expiration et inspiration), les articulations de la langue et les mouvements des doigts. Pour 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'une 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 une autre couche d'articulations de la langue et de la gorge – comme avec le *fluttertongue* de gorge –, des souffles et des sons vocaux qui varient dans les registres de l'instrument, avec des durées propres et dans des combinaisons mutuelles par juxtaposition ou superposition, qui impliquent une variation de l'indice d'activité de la texture globale. Comme le compositeur l'indique dans la préface de la partition, le résultat sonore de cette polyphonie d'actions proposée par l'écriture est imprévisible et on trouve parfois 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'une attaque courte ; des objets avec des battements de *fluttertongue* ou résultant de la proximité entre des sons vocaux et instrumentaux, avec ou sans variations continues de hauteurs par des glissandos ; et des objets issus de rapides juxtapositions ou de superposition entre des gestes vocaux et instrumentaux dans des hauteurs fixes ou qui varient par des mouvements discrets.

Si dans la première partie de la pièce il y a une totale dissociation des actions instrumentales, dans la deuxième partie ces actions entrent petit à petit en conjonction. On peut donc dire que la disjonction et la conjonction des actions sont exploitées par Berio en tant que variables compositionnelles et liées entre elles par une certaine directionnalité dans la pièce. L'écriture des actions simultanées des mouvements de doigts et des articulations de la bouche est différente dans la deuxième partie, où les doigts doivent glisser par des variations continues entre plusieurs positions de doigtés, avec comme référence quatre notes indiquées avant l'apparition de ces quatre lignes horizontales.

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

Dans *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 disjointe et conjointe d'actions instrumentales différentes. La figure et la sonorité (texture) sont impliquées dans le geste lui-même.

### Implications

Comme conclusion, on peut dire qu'une telle approche du solfège instrumental ou gestuel a des implications pratiques dans la pensée 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), permet de penser à une poétique musicale plus récente et radicale où le geste, comme les figures musicales et les sonorités, n'est pas mis dans un rapport de subordination ou de hiérarchie.

### Mots-clés

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

## RÉFÉRENCES

- ADLER (Guido) et MUGGLESTONE (Erica), 1981, « Guido Adler's 'The Scope, Method and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, 13, p. 1-21.
- BERIO (Luciano), 2013, *Scritti sulla musica*. Turin, Einaudi.
- BLATTER (Alfred), 1997, *Instrumentation and orchestration*. New York (NY), Longman Inc.
- DELEUZE (Gilles), 1985, *L'image-temps*. Paris, Minuit.
- FERNEYHOUGH (Brian) et BOROS (James), 1990, « Shattering the vessels of received wisdom », *Perspective of New Music*, 28, n° 2, p. 6-51.
- SCIARRINO (Salvatore), FENEYROU (Laurent), *et al.*, 2013, *Silences de l'oracle : autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, Paris, CDMC.
- SIMONDON (Gilbert), 2010, « L'amplification dans les processus d'information », dans *Communication et information : cours et conférences*. Chatou, Les Éditions de la Transparence. (1<sup>re</sup> éd. 1962.)