

Alessandro Milia ^{*1}^{*} Université Paris 8, France / Università Ca' Foscari, Italie¹ milia.aless@gmail.com

Trouver des chemins jamais parcourus : alliage entre recherche musico-logique et compositionnelle, transmission, introspection, auto-analyse, et d'autres outils pour l'émancipation

RÉSUMÉ

Contexte

Ma recherche se situe à la frontière entre deux disciplines : la musicologie et la composition. Pendant mon doctorat, mon propos était d'étudier comment certains courants expérimentaux — en particulier le spectralisme et la cybernétique — ont été synthétisés, vers la fin du siècle dernier, avec des aspects de la tradition. Mon étude repose sur l'analyse du langage musical de deux compositeurs : Franco Oppo et Horatiu Radulescu. Chacun d'eux a utilisé l'oralité et la tradition savante associées à des styles expérimentaux. L'oralité et l'expérimentation récente ont en commun le procédé de composition par variantes. Cette notion est au centre de mon étude musicologique et caractérise également la partie de ma recherche consacrée à la pratique compositionnelle et à la transmission du savoir compositionnel. Après une longue recherche sur la technique des variantes chez Radulescu et Oppo ainsi que dans l'oralité sarde et roumaine, j'ai expérimenté d'autres possibilités de composition. J'ai essayé de dépasser les notions étudiées, d'en proposer une utilisation personnelle et d'expliquer mon approche compositionnelle par variantes en analysant ma pièce pour piano *Sonata* (2013). La musicologie, l'ethnomusicologie, la perception du son et la création sont ainsi les axes de mon étude hybride.

Objectifs et corpus

La transmission du savoir compositionnel est un domaine mal connu de la vie du musicien. L'analyse systématique et approfondie des partitions et des enregistrements ainsi que de la musique *live* est très peu pratiquée selon une approche scientifique, sensorielle et objective. Le passage du savoir entre individus est souvent ancré sur des comportements archaïques et ésotériques par lesquels les compositeurs ne révèlent pas leurs stratégies artistiques les plus importantes. La musique de notre temps, inspirée par la science, par la découverte et par l'idée de laboratoire et de connaissance partagée, n'a pas encore la même organisation que les disciplines scientifiques. La musique contemporaine, fondée sur le principe de rénovation et d'ouverture culturelle, se trouve encore paralysée par des lois arbitraires de transmission du savoir. Ma démarche propose un apprentissage à travers l'observation des partitions et à travers une véritable approche sensorielle. Le compositeur-chercheur, à travers sa recherche, doit être libre d'évaluer la musique du passé et celle de notre temps, et ensuite de l'intégrer dans son savoir. Il est appelé à prendre conscience du phénomène sonore et à faire acte de responsabilité dans la phase d'apprentissage des techniques composi-

tionnelles tout au long de sa recherche et durant l'application de celles-ci pendant la création.

Comme je l'ai dit plus haut, ma recherche musicologique autour d'Oppo et de Radulescu a été un « terrain » d'apprentissage des stratégies compositionnelles. L'oralité sarde permet à Oppo (1935-2016), d'aboutir à une typologie d'ouverture formelle inédite. Il utilise un système de micro-variantes présent spécialement dans le répertoire des *launed-das*. Cette forme millénaire de « composition » par transmission orale se mélange, dans le style iconoclaste d'Oppo, avec une esthétique issue de la cybernétique. Le projet de fusion effectué par Oppo est rare dans le milieu méditerranéen. Ce qui me paraît remarquable, c'est qu'il parvient, à travers l'oralité, à l'ouverture temporelle de la forme musicale et aux processus compositionnels cycliques, tandis que les principaux compositeurs de l'avant-garde comme Boulez et Stockhausen, entre autres, ont utilisé d'autres moyens pour obtenir l'ouverture formelle. De manière similaire, dans le langage musical de Radulescu (1942-2008) l'oralité de Roumanie, en particulier de Transylvanie, se mélange au courant spectral. Son idéal spectral est depuis l'origine fondé sur l'oralité et sur l'ancestral. Il a développé un langage proto-spectral dans les années 1960, en avance par rapport à l'école française qui s'impose dans la première moitié des années 1970. Au cours des années 1970 et 1980, il a révolutionné à plusieurs reprises cette esthétique. Comme Oppo durant les années 1990, Radulescu utilise des techniques issues de l'oralité axées sur la transformation du tissu sonore à travers une multitude de variantes. L'esthétique spectrale s'intègre ainsi à d'autres langages musicaux en franchissant le seuil de l'expérimentation purement spéculative. En tant que novateur et pionnier du spectralisme, ce compositeur représente également le trait d'union entre le courant spectral et la tradition, et reste encore évalué de manière non exhaustive par le groupe spectral français.

Méthodologie

Mon orientation méthodologique est liée à la figure du compositeur-chercheur, dont l'approche est répandue au Canada mais encore très peu en Europe (Stévance et Lacasse 2013). L'une de mes préoccupations est la transmission du savoir, l'organisation de l'intuition, ainsi que d'éclaircir le processus de formalisation de l'idée compositionnelle (Hofstadter 1985). Mon travail d'auto-analyse a été développé sous l'influence de Sciarrino. Celui-ci m'a beaucoup poussé à ce travail d'introspection, me conseillant d'approfondir le style caractéristique de ma pièce *Sonata*. J'ai pris très au sérieux ses suggestions et, en 2014, j'ai décidé de commencer une étude approfondie d'auto-analyse afin de

saisir le potentiel des idées musicales de ma pièce. Dans le but d'acquiescer un sens auto-critique, j'ai tenté d'isoler mes principes et de mettre en lumière le processus de genèse de l'œuvre. À la base de ce morceau se trouve le principe de dérivation. J'ai observé cette technique de composition chez Oppo et Radulescu, mais je lui ai cherché d'autres possibilités d'exploitation. La théorie compositionnelle d'Oppo a été pour moi l'une des premières approches du système de composition axé sur la cyclicité et notamment sur la répétition variée (Oppo 1983). La notion de *dérivabilité* élaborée par Lai a également eu une grande importance dans mon travail (Lai 2002). De même, mes analyses de la musique orale sarde m'ont fourni beaucoup d'informations concernant la cyclicité.

Le principe de variation est à la base à la fois de la musique de tradition orale et de la musique savante, et qui se trouve également dans la musique du XX^e siècle sous forme de variation métaphorique de lumière : le timbre. Je me suis souvent appuyé sur les notions de variation élaborées par Stoianova (Stoianova 1996, 2000 et 2004). D'ailleurs, ses cours universitaires sur le style symphonique m'ont permis de développer les stratégies nécessaires pour composer ma *Sonata*. Le repérage de la répétition variée d'une unité modèle est une particularité du système de cognition humaine. Nous développons cette capacité à saisir des unités sonores et temporelles similaires micro-variées dès les premiers mois de notre vie, durant nos premiers échanges proto-langagiers, à travers des figures en écho (Imberty 2002a et 2002b). L'écho est la figure la plus archaïque de répétition naturelle qui possède intrinsèquement le principe de transformation sonore morphologique et spatio-temporelle. La répétition cyclique d'un élément sonore peut créer une structure temporelle, permettre l'ouverture formelle et temporelle de l'œuvre, et avoir des implications sur la mémoire. En particulier, les réexpositions variées d'un modèle initial peuvent avoir un rôle essentiel dans notre capacité à rappeler et saisir la musique (Peretz 2002 ; Deliège 2002 ; Sacks 2008).

Apports et retombées

La transmission du savoir compositionnel peut être gérée d'une manière plus systématique à travers la recherche universitaire et l'analyse des œuvres et des paradigmes musicaux. Depuis des décennies, la psychoacoustique, la psychanalyse, l'étude neurologique du cerveau « musical » contribuent à de nouvelles découvertes qui nous aident à saisir les modalités de perception de la musique. L'esthétique et la création compositionnelle sont mêlées avec d'autres domaines de recherche scientifique. Cela ne signifie pas que l'approche de la composition doit devenir pseudo-scientifique. Au contraire, nous devons faire l'effort de trouver un équilibre entre l'approche humaniste et l'approche expérimentale à caractère scientifique. Cela se traduit par une approche sensorielle : ce que nous percevons du son peut être révélateur des mécanismes de son fonctionnement. Dans cette perspective de recherche, la composition et la musicologie sont deux axes de la même pensée. L'auto-analyse de ma *Sonata* a mis en lumière l'esquisse d'un style synthétique. J'ai essayé de réagir aux impulsions données par l'analyse du style de Radulescu et d'Oppo. Dans *Sonata*, j'ai élaboré ma stratégie personnelle de composition axée sur des relations entre une multitude de variantes organisées en catégories morphologiquement uni-

taires : car chaque catégorie repose sur un modèle spécifique. Ce procédé m'a permis de gérer le temps d'une manière personnelle. L'œuvre devient le « lieu » où plusieurs unités sonores trouvent leurs parcours de développement au même moment. La pièce est un cheminement linéaire qui cache une multiplicité de processus logiques musicaux qui doivent inévitablement cohabiter (synchroniquement ou séquentiellement). La mémoire de l'auditeur est appelée à reconstruire une linéarité temporelle (ou mieux plusieurs linéarités), dégradée(s) par ma stratégie des répétitions variées éparpillées dans l'œuvre selon une stratégie d'alternance ou de superposition. Ma démarche compositionnelle a quelque chose de similaire à la figure rhétorique de la digression. Une partie de l'auto-analyse de *Sonata* est consultable sur <alessandromilia.com> (accédé le 05/06/2023) et la version intégrale dans ma thèse de doctorat (Milia 2016).

Mots-clés

Auto-analyse, musicologie, composition, transmission, oralité, variation, variante, Oppo, Radulescu.

RÉFÉRENCES

- DELIÈGE (Irène), 2002, « La percezione della musica (eredità remota, evoluzione delle teorie e approcci sperimentali) », dans *Enciclopedia della musica*, vol. 9. Milan, Einaudi, p. 305-334.
- HOFSTADTER (Douglas), 1985, *Gödel, Escher, Bach : les brins d'une guirlande éternelle*. Paris, InterEditions.
- IMBERTY (Michel), 2002a, « La musica e l'inconscio », dans *Enciclopedia della musica*, vol. 9. Milan, Einaudi, p. 335-360.
- , 2002b, « La musica e il bambino », dans *Enciclopedia della musica*, vol. 9 (*Il Suono e la mente*). Milan, Einaudi, p. 477-495.
- LAI (Antonio), 2002, *Genèse et révolution des langages musicaux*. Paris, L'Harmattan. (Coll. « Sémiotique et philosophie de la musique ».)
- MILIA (Alessandro), 2016, *Variations et variantes dans l'oralité et dans la création musicale expérimentale : le langage musical de Franco Oppo, Horatiu Radulescu et Alessandro Milia*. Thèse de doctorat, Paris/Venise, Université Paris 8/Università Ca' Foscari.
- OPPO (Franco), 1983, « Per una teoria generale sul linguaggio musicale », dans *Musical Grammars and Computer Analysis*. Florence, Leo S. Olschki Editore, p. 115-130.
- PERETZ (Isabelle), 2002, « La musica e il cervello », dans *Enciclopedia della musica*, vol. 9 (*Il Suono e la mente*). Milan, Einaudi, p. 241-270.
- SACKS (Oliver), 2008, *Musicofilia : Racconti sulla musica e il cervello*. Milan, Adelphi.
- STÉVANCE (Sophie) et Lacasse (Serge), 2013, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique*. Québec (QC), Presses de l'Université Laval.
- STOIANOVA (Ivanka), 1996, *Manuel d'analyse musicale : les formes classiques simples et complexes*. Paris, Minerve. (Coll. « Musique ouverte ».)
- , 2000, *Manuel d'analyse musicale : variations, sonate, formes cycliques*. Paris, Minerve. (Coll. « Musique ouverte ».)
- , 2004, « Musiques répétitives », dans *Entre détermination et aventure : essais sur la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle*. Paris, L'Harmattan, p. 59. (Coll. « Esthétiques ».)