

UNIVERSITÉ PARIS VIII
U.F.R. ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII
École doctorale « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts »
Spécialité Musique

en co-tutelle avec l'Université CA'FOSCARI de Venise
Scuola Dottorale Interateneo in « Storia delle Arti »
Specializzazione Musica

Présentée et soutenue publiquement
par

Alessandro MILIA

le J mois 2015

**Variations et variantes dans l'oralité et dans la création
musicale expérimentale**

**Le langage musical de Franco Oppo, Horatiu Radulescu
et Alessandro Milia**

Direction :
M^{me} Ivanka STOIANOVA, M. Antonio LAI et M. Paolo PINAMONTI

Jury :

M^{me} Ivanka STOIANOVA (Directrice de recherche)
Professeur émérite Université de Paris VIII

M. Antonio LAI (Codirecteur de recherche)
Maître de conférences HDR Université de Paris VIII

M. Paolo PINAMONTI (Codirecteur de recherche)
Professeur Université Ca'Foscari de Venise

M. Angelo ORCALLI
Professeur Università di Udine

M.

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement Ivanka Stoianova et Antonio Lai d'avoir dirigé ma thèse et pour la confiance qu'ils m'ont accordée. Je remercie Paolo Pinamonti d'avoir soutenu ce projet de recherche en cotutelle avec l'Université Ca'Foscari de Venise. J'exprime ma gratitude envers Salvatore Sciarrino qui m'a aidé depuis 2013 dans l'étude de la création musicale. Je remercie Franco Oppo pour son précieux enseignement et pour le temps qu'il m'a consacré. Je remercie la famille de Horatiu Radulescu et Lucero Print pour leur collaboration. Merci également à Pascal Cordara, Matthieu Boileau et Nadège Dournaux pour leur aide et leurs conseils. Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
--------------	---

PARTIE I

RECHERCHE ET CREATION MUSICALE : ŒUVRES D'ALESSANDRO MILIA

I.1. Recherche et invention musicale	25
I.1.1. La transmission du savoir compositionnel	27
I.1.2. Organiser l'intuition musicale	32
I.1.3. Étudier la composition avec des outils universitaires	37
I.1.4. Connaissance et ésotérisme	41
I.1.5. Projets de création (2005-2015)	44
I.1.6. <i>Sonazzos</i>	47
I.1.7. <i>Temperando... la Luce del Metallo</i>	54
I.1.8. Le cycle <i>TransForma</i> (I, II et III)	55
I.1.9. <i>Sound's Transcendence</i>	60
I.1.10. <i>Trance and Reset</i>	62
I.1.11. <i>Hétéro-Voix</i> et <i>L'Ombre de la Voix</i>	64
I.1.12. <i>Musica per Quartetto d'Archi ... Gli Universi Isomorfi</i>	66
I.1.13. <i>L'Uovo di Brancusi</i> et <i>Reminiscenza dall'uovo</i>	68
I.1.14. Principes unifiants	74
I.2. Auto-analyse : <i>Sonata</i> pour piano (2013)	85
I.2.1. Le contexte de création	85
I.2.2. La forme globale de <i>Sonata</i>	87
I.2.3. Les parties formelles de la catégorie A	94
I.2.4. Les parties formelles de la catégorie B	102
I.2.5. Épilogue de l'introspection	105

I.3. Variations et variantes	135
I.3.1. Principes traditionnels de variation et variations de lumière	135
I.3.2. Cognition et mémoire : exposition et ré-expositions variées	142
I.3.3. La variation comme architecture ouverte	145
I.3.4. Variations libres ou libre variation	152
I.3.5. La variation dans le style de Arnold Schönberg	156
I.3.6. Formes symétriques, répétitives et combinatoires :	
<i>Rondo</i> de Franco Oppo	160
I.3.7. Cycles de pièces : <i>Les Espaces acoustiques</i> de Gérard Grisey	166

PARTIE II

TRADITION ET INNOVATION CHEZ HORATIU RADULESCU

II.1. Spectralisme et oralité dans le langage musical de Horatiu Radulescu	169
II.1.1. Le style et les œuvres	171
II.1.2. L'oralité, l'ancestral, le sacré et la nature	188
II.1.3. Le cycle <i>Lao-Tzu : Tao Te Ching Piano Sonatas</i>	195
II.1.4. Processus et narrativité : l'autre spectralisme	198
II.1.5. Oralité et expérimentation	202
II.2. Analyse de la troisième Sonate pour piano opus 86 : <i>You Will Endure Forever</i>	205
II.2.1. La forme globale	205
II.2.2. Premier mouvement : <i>If You Stay in the Center</i>	210
II.2.3. Deuxième mouvement : <i>And Embrace Death With Your Whole</i>	219
II.2.4. Troisième mouvement : <i>Doïna</i>	222
II.2.5. Quatrième mouvement : <i>Dance of Eternal</i>	224
II.2.6. Cinquième mouvement : <i>You Will Endure Forever</i>	229
II.2.7. Les colonnes infinies Brancusi	231
II.2.8. Lao-Tzu et la musique de Radulescu	235
II.2.9. Une musique synthétique	237

PARTIE III
FRANCO OPPO ET LA MUSIQUE SARDE

III.1. Le langage musical de Franco Oppo	255
III.1.1. Fondements de la recherche	257
III.1.2. Du néoclassicisme à l'aléa	259
III.1.3. Analyse du catalogue des œuvres	267
III.1.4. Structures isomorphes et cybernétique	270
III.1.5. Composition expérimentale et oralité	276
III.1.6. Matériaux musicaux préexistants	284
III.2. Analyse des œuvres de Franco Oppo	299
III.2.1. Transcription ou élaboration ? Analyse de la <i>Berceuse</i> n. 1	299
III.2.2. Oralité musicale sarde : la stratégie des <i>nodas</i>	323
III.2.3. Ouverture culturelle et perspective formelle	335
Conclusions	341
Bibliographie	349
Annexe I : partition de <i>Sonata</i> de Alessandro Milia	361
Annexe II : partition de <i>Reminiscenza dall'uovo</i> de Alessandro Milia	383
Annexe III : partition de <i>Musica per quartetto d'archi ... gli universi isomorfi</i> de Alessandro Milia	405
Annexe IV : Enregistrements de pièces de Alessandro Milia (CD audio)	417

Introduction

Cette thèse de doctorat se situe à la frontière entre deux disciplines : la musicologie et la composition musicale. Nous nous proposons d'aborder l'étude de quelques systèmes compositionnels axés sur la notion de variation et plus particulièrement sur le processus de modification d'une unité sonore de sens par des variantes. Composer par variantes est un procédé cyclique que nous retrouvons dans de nombreuses musiques de tradition orale de même que dans la musique expérimentale la plus récente. Nous essayerons d'analyser comment certaines stratégies millénaires de structuration de la musique se trouvent également à la base de la pensée de compositeurs de notre temps. Le repérage d'une répétition variée d'une unité sonore 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 avec nos parents 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.

La nature interdisciplinaire de notre étude est déterminée par notre expérimentation directe des techniques compositionnelles observées durant les années de recherche universitaire. En tant que chercheur-compositeur, nous avons mis en œuvre ces stratégies dans nos projets de création musicale. D'une certaine manière l'analyse musicale des pièces a constitué le point de départ pour l'imagination compositionnelle. Nous essayerons de trouver un équilibre entre l'étude de la tradition musicale et la recherche de nouvelles inventions compositionnelles. Dans cette perspective de recherche, la composition et la musicologie sont deux axes de la même pensée.

Le propos de notre thèse est d'étudier comment les courants expérimentaux les plus importants du XX^e siècle – en particulier le spectralisme et la cybernétique – ont été synthétisés, vers la fin du siècle dernier, avec des aspects de la tradition. De nos jours, nous vivons la musique comme un amalgame de matériaux musicaux, un assemblage d'idées et de processus hétérogènes qui partagent le même espace temporel dans l'œuvre sonore. Nous sommes persuadés que la fusion de matériaux divers et la mixité du langage musical n'est pas envisageable sans un contrôle austère et une conscience de la nature de tous les éléments en jeu. Autrement dit, les fusionnements entre formes

musicales représentent une ressource pour augmenter l'expressivité, ce qui ne signifie pas qu'en musique nous pouvons tout associer. L'acceptation d'une superposition de matériaux sonores sans aucun contrôle est sans doute le symptôme d'une démarche artistique imprécise et négligée. L'intégration de nouvelles découvertes formelles dans la tradition musicale est pourtant une phase très complexe qui exige beaucoup d'attention de la part du compositeur.

Notre étude musicologique repose sur l'analyse du langage musical et des œuvres de deux compositeurs : Franco Oppo et Horatiu Radulescu. Chacun d'eux a utilisé l'oralité et la tradition musicale savante associées à des styles de composition très expérimentaux. La musique de tradition orale sarde permet au compositeur italien Franco Oppo (Nuoro 1935), d'aboutir à une typologie d'ouverture formelle inédite. Oppo utilise un système de micro-variantes typique de la musique sarde présent spécialement dans le style des interprètes de *launeddas* : la stratégie des *nodas*. 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 entre oralité et expérimentation effectué par Oppo est unique dans le milieu méditerranéen et donne des résultats musicaux d'une grande originalité. Ce qui nous paraît remarquable, c'est qu'Oppo parvient à l'ouverture temporelle de la forme musicale et aux processus compositionnels cycliques et ouverts – préoccupation des principaux compositeurs de l'avant-garde comme Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen entre autres – à travers des techniques s'inspirant de l'oralité.

De manière similaire, dans le langage musical de Horatiu Radulescu (Bucarest 1942-Paris 2008) l'oralité de Roumanie, en particulier de Transylvanie, se mélange au courant spectral. L'idéal spectral chez Radulescu est depuis l'origine fondé sur l'oralité et sur l'ancestral. Radulescu a développé un langage musical 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, Radulescu a révolutionné à plusieurs reprises cette esthétique. Durant les années 1990, il dépasse son style spectral pour le faire évoluer vers un style plus ouvert en introduisant des processus compositionnels hybrides issus de la musique de tradition orale et de stratégies formelles plus traditionnelles. Comme Oppo, 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 pionnier et novateur du

spectralisme ce compositeur représente également le trait d'union entre le courant spectral et la tradition, ce qui encore demeure évalué de manière non exhaustive par le groupe spectral français et par les spécialistes du domaine comme Hugues Dufourt¹. Aucun compositeur spectral n'a augmenté et dépassé ce paradigme comme Radulescu l'a fait en amenant le spectralisme vers une fusion avec d'autres formes musicales du passé. En opérant cet amalgame et cette association entre le spectralisme et la tradition, Radulescu a permis la conservation et l'assimilation de ses inventions artistiques concernant la composition et la transformation du timbre. Gérard Grisey avait commencé une opération similaire dans les années 1990, processus malheureusement interrompu par sa mort. Nous pouvons observer l'ouverture de son langage spectral dans des pièces tardives comme *Vortex temporum* (1994-1996).

Nous souhaitons préciser que nous ne cherchons pas à évaluer l'apport de Radulescu au courant spectral. Notre étude ne concerne que l'avancement de Radulescu par rapport au paradigme spectral cristallisé des années 1980. Déjà dans les premières années 1990, Radulescu considère le spectralisme comme un ensemble de principes musicaux exploités et épuisés. Cependant, encore de nos jours, la préoccupation de certains compositeurs spectraux consiste à vouloir réduire la discussion autour du spectralisme à très peu de compositeurs français. À notre sens, un paradigme musical – comme le spectralisme et également la cybernétique ou encore la musique sérielle – ne peut pas être considéré comme une école constituée uniquement de quelques individus. La liberté de partager des principes esthétiques et artistiques doit être protégée même durant et après leurs théorisations. L'esthétique spectrale a été utilisée par de nombreux compositeurs qui ne se déclarent pas spectraux mais qui ont mis au centre de leurs créations la composition du timbre. Le cas de Radulescu est très particulier car il a composé son œuvre-manifeste-spectral – *Credo* (1962-1969) pour neuf violoncelles – en avance par rapport à tous les autres compositeurs spectraux français (Lai 2005a et 2005 2005b). Les techniques spectrales de Radulescu à cette époque sont très

¹ En parlant de la fondation des principes du spectralisme Dufourt écrit : « Cette cohérence s'est d'abord manifestée dans un corpus d'œuvres : *Mutations* (1969) de Jean-Claude Risset, *Les Espaces acoustiques* (1974-1985) de Grisey, *Appels* (1974), *Voix dans un vaisseau d'airain* (1977), *Ouverture pour une fête étrange* (1979) de Michaël Levinas, *Stria* (1977) pour bande magnétique de Chowning, *Territoires de l'oubli* (1976-1977), *Éthers* (1978) ou *Gondwana* (1980) de Murail, *Saturne* (1978-1979) de votre serviteur appartiennent au courant fondateur de la musique spectrale » (Dufourt 2014 : 459).

Dufourt ajoute : « On peut sans doute rattacher à la dynamique spectrale l'œuvre de La Monte Young, celle de Gilles Tremblay, Claude Vivier, Horatiu Radulescu, *Mortuos Plango, Vivos Voco* de Jonathan Harvey (1980) aussi bien que la musique de Kaija Saariaho, Marc-André Dalbavie, François-Bernard Mâche ou George Benjamin. Les affinités sont étroites. Mais l'extension indéfinie de cette étiquette fait problème : s'agit-il alors d'une école, d'un mouvement, d'un courant, d'une doctrine ? et quels en sont les critères ? » (Dufourt 2014 : 460).

avancées : contrôle de la distribution de l'énergie spectrale (*spectrum pulse*), *scordatura* logarithmique, modulation en anneau, étude de la résonance, utilisation de la technique spectrale *cori spezzati*, contrôle de la *narrow frequency band*, utilisation des *global sources* (Brizzi 1990). Nous étudierons ces notions dans le chapitre de notre thèse consacré au langage musical de Radulescu. Nous ne pouvons pas oublier l'apport d'autres compositeurs proto-spectraux comme par exemple Giacinto Scelsi et d'autres encore qui ont développé une esthétique de la couleur et une composition du timbre totalement novatrice et indépendante, et parallèle au spectralisme, comme Salvatore Sciarrino. Dans notre étude nous essayerons de répondre aux questionnements : quelles sont les inventions compositionnelles de Radulescu par rapport au spectralisme ? Comment Radulescu est-il parvenu à concevoir une composition par timbres avant l'école de Paris et comment a-t-il effectué une révolution du paradigme spectral dans les années 1990 ? Pouvons-nous affirmer que Radulescu est un compositeur spectral ou devons-nous considérer la coexistence de plusieurs esthétiques hermétiques avec des principes primordiaux analogues ?

Dans notre recherche, l'oralité et l'expérimentation récente ont en commun le procédé de composition par variantes. Cette notion est au centre de notre étude musicologique et caractérise également la partie de notre thèse consacrée à la pratique compositionnelle et à la transmission du savoir compositionnel.

Après une très longue recherche sur la technique des variantes dans les langages musicaux de Radulescu et de Oppo ainsi que dans l'oralité sarde et roumaine, nous avons expérimenté d'autres possibilités de composition. Nous avons essayé de dépasser les notions étudiées et d'en proposer une utilisation personnelle. Nous essayerons d'expliquer notre approche compositionnelle par variantes en analysant notre pièce pour piano *Sonata* (2013). Par l'évocation de quelques aspects de nos projets de composition depuis 2005, nous montrerons également comment la technique de composition par variantes a pénétré dans notre travail de création compositionnelle à plusieurs niveaux et selon des approches diverses.

La musicologie, l'ethnomusicologie, la perception du son et la création musicale sont ainsi les axes de notre étude hybride. Au cours de ces dernières années, nous avons développé des compétences compositionnelles à travers la pratique musicologique, par l'analyse des œuvres originales et également grâce à des collaborations artistiques. Mais c'est particulièrement grâce à l'enseignement du compositeur Salvatore Sciarrino que

notre parcours de création a pu évoluer. Nous avons fréquenté Sciarrino depuis 2013 lors de différents Master tenus par le compositeur en Italie. Nous avons pu profiter de son approche pédagogique basée sur la mise en valeur de la perception sensorielle de l'élève et sur le développement des unités sonores propres au langage musical de l'élève.

À notre sens, la transmission du savoir compositionnel est un domaine mal connu de la vie du musicien et qui n'a pas été suffisamment observé de manière scientifique. L'analyse systématique et approfondie des partitions et des enregistrements ainsi que l'analyse instantanée de la musique *live* sont très peu pratiquées par les jeunes musiciens et compositeurs selon une approche scientifique, sensorielle et objective. Le passage du savoir entre individus, spécialement entre compositeurs, est souvent ancré sur des comportements archaïques et ésotériques par lesquels les compositeurs ne révèlent pas leurs stratégies artistiques les plus importantes et les plus utiles. L'excès de pouvoir de certains groupes de compositeurs ne permet pas le développement d'autres groupes et conduit ainsi à des courants artistiques ésotériques. La musique de notre temps inspirée par la science, par la découverte scientifique et par l'idée de laboratoire partagé et de connaissance partagée, n'a pas encore la même organisation des disciplines scientifiques. La musique contemporaine, fondée sur le principe de rénovation et d'ouverture culturelle par rapport à la tradition, se trouve encore paralysée par des lois de transmission du savoir fermées et arbitraires. Notre démarche propose un apprentissage à travers l'observation des partitions et à travers une véritable approche sensorielle du son. Au centre de la création musicale se trouve la perception de l'œuvre sonore et les « voyages » spatio-temporels qu'elle peut nous offrir. Le compositeur-chercheur doit être libre d'évaluer la musique du passé et celle de notre temps, et ensuite de l'intégrer dans son savoir, sans le filtre d'un « maître » de composition. Le compositeur-chercheur est appelé à prendre conscience du phénomène sonore et à faire acte de responsabilité dans la phase d'apprentissage des techniques compositionnelles tout au long de sa recherche et durant l'application de celles-ci pendant la création de ses pièces.

Cette thèse est structurée en trois parties. La première repose sur la composition musicale et en particulier sur l'auto-analyse des compositions de l'auteur, la deuxième est consacrée à l'analyse du style musical de Horatiu Radulescu tandis que la dernière est axée sur l'étude du langage musical de Franco Oppo. Les enregistrements en annexe concernent nos projets de création réalisés au cours de ces dernières années. Le choix

d'aborder une recherche sur deux compositeurs et de ne pas élargir notre champ d'étude est dû à la rareté des travaux de création hybrides axés sur l'oralité et sur la musique expérimentale. Pour mener au mieux notre recherche sur les compositeurs italien et franco-roumain, nous avons établi une co-tutelle entre l'Université Paris 8 et l'Université Ca'Foscari de Venise.

La première partie *Recherche et création musicale : œuvres d'Alessandro Milia*, est articulée en trois chapitres : (1) *Recherche et invention musicale*, (2) *Auto-analyse : Sonata pour piano (2013)* et (3) *Variations et variantes*. Dans le chapitre *Recherche et invention musicale* (I.1), nous nous consacrerons à la problématique de la transmission du savoir musical et en particulier le savoir compositionnel. L'une de nos préoccupations est de mettre en lumière l'organisation de l'intuition musicale. Nous essayerons d'éclaircir le processus de formalisation de l'idée compositionnelle². Pour ce faire, nous utiliserons de nombreuses sources bibliographiques. Nous avons choisi presque exclusivement des essais de compositeurs parmi les plus importants du siècle dernier et de notre temps : Maurice Ravel, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, György Ligeti et Salvatore Sciarrino. Nous avons utilisé également des sources provenant de philosophes-théoriciens-compositeurs (Hugues Dufourt 2007 et 2014).

Notre méthodologie se justifie par la nécessité d'isoler des principes provenant directement de la pensée des compositeurs. Dans le paragraphe consacré à la connaissance compositionnelle et à l'ésotérisme (I.1.4), nous avons évoqué les réflexions des ethnomusicologues Bernard Lortat-Jacob et Weis Andreas Fridolin Bentzon afin de créer une liaison entre l'oralité et la musique expérimentale. Les paragraphes de I.1.5 jusqu'à I.1.14 sont consacrés à l'étude de nos projets de création musicale. Nous analysons nos principes compositionnels et esthétiques, et proposons l'observation d'un riche ensemble de schémas formels et d'exemples musicaux.

Notre travail d'auto-analyse a été développé sous l'influence de Salvatore Sciarrino. Sciarrino nous a beaucoup poussé à ce travail d'introspection nous conseillant d'approfondir le style caractéristique de notre pièce *Sonata*. Depuis 2013, à chaque rencontre pédagogique (à Latina ou à Sienne), Sciarrino a beaucoup insisté afin que certaines des idées présentes dans *Sonata* soient récupérées et mises en valeur. Nous avons pris très au sérieux les conseils et les suggestions de Sciarrino et ainsi, en 2014, nous avons décidé de commencer une étude rigoureuse et approfondie d'auto-analyse afin de saisir le potentiel des idées musicales de notre pièce *Sonata*.

2 Concernant les système de formalisation, nous allons souvent faire référence à Hofstadter 1985.

Le deuxième chapitre (I.2) intitulé *Auto-analyse : Sonate pour piano (2013)*, est consacré à l'introspection. À travers l'auto-analyse musicale et esthétique de l'une de nos pièces nous essayerons d'acquérir un sens critique envers notre travail de création. Nous tenterons d'isoler nos principes compositionnels et de mettre en lumière le processus de genèse de l'œuvre. *Sonata* est née grâce à une commande du musicologue Luigi Pestalozza. À la base de ce morceau se trouve le principe de variation d'une unité sonore de sens. Nous avons observé cette technique de composition dans le langage musical de Oppo et de Radulescu, mais nous avons également cherché d'autres possibilités d'exploitation. La théorie compositionnelle élaborée par Oppo en 1975 a été pour nous l'une des premières approches du système de composition axé sur la cyclicité en musique et notamment sur la répétition variée (Oppo 1983). La notion de *dérivabilité* élaborée par Antonio Lai a également eu une certaine importance dans notre travail de composition (Lai 2002). De même, au fil des années, nos analyses sur la musique orale sarde nous ont fourni beaucoup d'informations concernant la technique de composition cyclique par variantes. À l'intérieur du tissu musical de *Sonata*, on sera amené à découvrir les diverses catégories de variantes présentes dans l'œuvre et on saisira comment ces catégories sont liées entre elles dans le but de créer des relations à distance temporelle. Nous découvrirons comment notre stratégie de composition par variantes microscopiques et par répétitions variées nous amène à construire un type de grande forme musicale très particulier qui apparaîtra comme un processus interrompu, discontinu et fragmenté. Notre méthode est caractérisée par un processus linéaire qui semble toutefois être un labyrinthe pour la perception et pour la mémoire, à cause de la multitude de variantes similaires et par les ré-expositions à distance temporelle. Dans *Sonata* nous avons essayé de mettre en pratique une esthétique totalisante composée de plusieurs matériaux musicaux divers comme nous l'avons observé dans l'analyse des styles tardifs de Oppo, Radulescu et Sciarrino.

Le troisième chapitre (I.3) *Variations et variantes*, est une étude sur la notion de cyclicité en musique et sur la notion de variation et de variante en musique. Nous essayerons de montrer comment le principe de variation est à la base à la fois de la musique de tradition orale et de la musique de tradition savante, et qui se trouve également dans la musique du XX^e siècle sous forme de variation métaphorique de lumière et de couleur : le timbre. Dans ce chapitre, nous parlerons de l'architecture du thème et des variations et de la façon dont elle a pu survivre à différents systèmes de composition au fil des époques. Nous parlerons de différents types de variation

classique – comme par exemple la variation libre – et nous aborderons également d'autres formes cycliques comme le rondo, les formes répétitives et celles combinatoires de la seconde moitié du XX^e siècle. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les notions de variation élaborées par Ivanka Stoianova (Stoianova 1996, 2000, 2004a et 2004b). Nous observerons comment le principe de variation s'applique à la macro et à la micro-forme musicale et de quelle manière la transformation des unités sonores a des répercussions sur l'organisation du temps musical, sur notre perception temporelle et sur notre cognition des événements sonores. Les systèmes de composition par variations et variantes sont des stratégies visant à l'ouverture formelle et temporelle de l'œuvre. Nous nous sommes attardé à étudier comment la transformation cyclique du matériau musical peut avoir des implications sur la cognition du son et sur la mémoire musicale. En particulier les ré-expositions variées d'un modèle initial peuvent avoir un rôle essentiel dans notre capacité de rappeler la musique (nous nous sommes appuyés en particulier sur Peretz 2002, Deliège 2002, Imberty 2002a et Sacks 2008). Nous apporterons de nombreux exemples de variations et de variantes de l'époque classique-romantique et moderne (Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Maurice Ravel, Alexander Skrjabin, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, György Ligeti, Luciano Berio et Wolfgang Rihm) mais nous analyserons également des exemples plus spécifiques d'utilisation de la variation chez Arnold Schönberg, Franco Oppo et Gérard Grisey (pour cela nous nous sommes appuyés sur de textes de Schönberg 1987, Dahlhaus 1997, Oppo 1979b et Grisey 1974).

La deuxième partie de notre étude *Tradition et innovation chez Horatiu Radulescu*, est articulée en deux chapitres. Le premier (II.1), *Spectralisme et oralité dans le langage musical de Horatiu Radulescu*, est une vaste étude sur l'ensemble de sa production. Nous avons essayé de saisir les différentes phases évolutives de son style compositionnel. D'abord nous observerons la période proto-spectrale, la période du spectralisme plus mature et la période du fusionnement de l'esthétique spectrale avec la tradition. Ensuite, nous nous consacrerons notamment à étudier comment Radulescu aborde l'intégration de l'oralité dans sa musique. Nous chercherons à comprendre de quelle manière le compositeur pionnier et révolutionnaire du spectralisme opère une fusion entre la forme musicale par processus unique de nature spectrale et une forme plus narrative et fragmentée issue de procédés de l'oralité. Par exemple dans le langage de Radulescu on trouve la métrique en *aksak* et les genres *colinda* et *doïna*, la musique hétérophonique de provenance byzantine utilisée avec la technique de la diffraction et

des formes cycliques du type A-B-A1-B1-A2-B2 etc. À la lumière d'une telle hétérogénéité de matériaux, nous nous demandons si l'oralité et la tradition peuvent-elles réellement se lier avec l'expérimentation la plus radicale de type spectral ?

Aujourd'hui, il est très difficile d'accéder aux documents d'archive de Radulescu car les partitions et les esquisses du compositeur ne sont pas encore organisées dans une archive cohérente et consultable. Pendant l'analyse du corpus de ses œuvres nous avons eu des difficultés concernant l'accès aux partitions. Nous avons pu visionner une partie des partitions dans les bibliothèques. Cependant, le manque d'études musicologiques concernant ce compositeur nous oblige à analyser les rares sources disponibles (partitions, pochettes de disque, articles et témoignages) avec une grande attention afin de saisir toutes les informations utiles à reconstruire son travail. Un texte s'est notamment révélé très important durant notre recherche : le mémoire universitaire de Aldo Brizzi, une étude de 1990 très complète et approfondie concernant la musique de Radulescu jusqu'à cette date (Brizzi 1990). De même, les articles des musicologues Bob Gilmore et Antonio Lai concernant le langage musical de Radulescu ont été très utiles dans notre démarche de recherche (Gilmore 1998, 2003, 2006 et Lai 2005a, 2005b).

Dans cette partie concernant la musique de Radulescu nous examinerons les aspects les plus remarquables du cycle monumental *Lao-Tzu : Tao Te Ching Piano Sonatas* (1967-1968 et 1991-2007). Ce groupe de pièces pianistiques expérimentales témoigne de la révolution du style de Radulescu au fil du temps. Nous souhaitons remercier la famille Radulescu et la maison d'édition Lucero Print pour nous avoir fourni les partitions du cycle des sonates sans lesquelles notre étude n'aurait pu voir le jour. Le cycle est aussi représentatif de la pensée esthétique globale du compositeur où repose l'idéal spectral lié à une vision naturaliste et spirituelle du son.

Le second chapitre (II.2) de la deuxième partie intitulé *Analyse de la troisième Sonate pour piano opus 86 : You Will Endure Forever*, est une analyse musicale approfondie de la troisième sonate du cycle *Lao-Tzu Piano Sonatas*. Nous avons choisi d'aborder l'analyse spécifique de la musique pour piano de Radulescu car ce cycle de sonates présente des éléments musicaux de grand intérêt sur le plan de la transformation du style du compositeur. Radulescu évolue d'un style spectral spéculatif vers un processus formel plus narratif. D'abord, nous observerons avec attention et rigueur chaque mouvement de la sonate opus 86 (1992-1999) en l'accompagnant de nombreux exemples musicaux et de schémas formels. Ensuite, nous aborderons quelques aspects extra-musicaux concernant le texte de Lao-Tzu ayant inspiré Radulescu durant la genèse

du cycle et nous examinerons également certains aspects des œuvres du sculpteur Constantin Brancusi que le compositeur évoquait souvent comme métaphore de son langage musical.

La troisième et dernière partie de notre analyse esthétique et musicale *Franco Oppo et la musique sarde* repose sur l'étude du langage musical du compositeur italien. Comme la partie consacrée à Radulescu, celle consacrée à Oppo est structurée en deux chapitres qui concernent : (1) l'exploration du langage musical et (2) l'analyse approfondie de trois pièces pianistiques. Dans le premier chapitre (III.1) *Le langage musical de Franco Oppo*, nous essayons de dévoiler le parcours artistique du compositeur dès ses premières expériences compositionnelles en style néoclassique en passant par l'aléa, la cybernétique, les structures isomorphes issues du langage et l'intégration de procédés de l'oralité de la Méditerranée. Le second chapitre (III.2) *Analyse des œuvres de Franco Oppo*, repose sur l'étude spécifique de la transcription et de l'élaboration de matériaux provenant de l'oralité de la Sardaigne. Nous avons analysé trois pièces pianistiques : la *Berceuse* n. 1 issue de *Tre berceuses* (1980-1982) pour piano et deux danses d'inspiration sarde pour piano à quatre mains *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993). Dans notre analyse nous essayerons de mettre en lumière les procédés empruntés par Oppo provenant de la musique sarde vocale et instrumentale. Nous nous attardons à étudier des systèmes de micro-variantes présents dans les berceuses (*anninnias*) et d'autres formes poétiques (*attittidus* et *retrògas*) de la tradition orale sarde empruntées et élaborées par Oppo et nous examinons de plus près la stratégie dite des *nodas* utilisée par les joueurs sardes de *launeddas*. Dans l'analyse des berceuses sardes utilisées par Oppo, nous mettrons en lumière les relations étroites entre les variantes microscopiques des *anninnias* et la notion de figure archaïque d'écho constituant la liaison primordiale entre la mère et le nouveau né (Imberty 2002a et 2002b). Nous observerons de quelle manière Oppo aboutit à une forme musicale ouverte, arborescente et combinatoire tout à fait inédite en réinterprétant ces stratégies compositionnelles de la Méditerranée. Pareillement au cas de Radulescu, le manque d'études musicologiques à caractère scientifique et esthétique concernant le langage musical de Oppo nous impose une observation approfondie de l'ensemble de ses partitions afin de saisir la globalité de son style. Ayant pu consulter des essais de Oppo lui-même, nous signalons en particulier sa théorie générale du langage musical (Oppo 1983) et une interview récente, celle du musicologue Gian Nicola Spanu, document très utiles afin de découvrir la pensée du compositeur (Spanu 2004 et 2005). Durant le

déroulement de notre recherche, la musicologue italienne Consuelo Giglio a publié un important volume consacré entièrement à Oppo, une étude très solide et complète à caractère biographique et historique sur laquelle nous nous appuyons (Giglio 2011). Par contre, notre étude sur Oppo commencée en 2008 pendant nos recherches de Master à l'Université Paris 8, se caractérise par son approche analytique, sémiotique et par son attention aux structures du langage musical et aux procédés compositionnels. Pendant l'analyse de *Berceuse* n. 1, de *Gallurese* et de *Baroniese* nous nous sommes souvent appuyés sur la théorie musicale d'Antonio Lai et, comme nous l'avons déjà signalé précédemment, nous faisons appel à la notion de *dérivabilité* (Lai 2002).

L'auteur a pu fréquenter Oppo depuis 2002 à l'occasion de divers Master tenus par le compositeur sarde. Nous avons profité de ses enseignements directs pour lesquels nous le remercions. Ainsi nous avons pu découvrir son travail et sa pensée en travaillant la composition musicale et l'analyse musicologique avec lui. Un rapport très étroit avec Oppo a été utile surtout dans les phases de rédaction de la thèse et durant l'analyse musicale, pendant laquelle nous avons pu vérifier nos idées et combler nos doutes en discutant directement avec Oppo.

La volonté de Radulescu de vouloir dépasser les matériaux et les stratégies de la musique occidentale européenne est évidente. Depuis ses premières pièces, Radulescu explore l'orient. On peut l'observer dans des œuvres comme l'opus 7 *Taaroa* (1968-1969) pour 59 musiciens, travail proto-spectral inspiré par le sacre de la culture de la Polynésie (en particulier par une divinité créatrice du monde). Radulescu s'ouvre également à la musique byzantine qui représente une esthétique antagoniste à celle de la musique de l'Europe centrale. L'autre ouverture compositionnelle introduite par Radulescu concerne l'écoulement du temps musical. Sa stratégie d'organisation du temps s'oppose aux perspectives de l'école de Darmstadt. Dans *Lamento di Gesù* (1973-1975) pour grand orchestre de 91 musiciens et *Lubiri* (1980-1981) pour ensemble, le temps musical stagne, il n'y a aucun schématisme, ni aucun contenant formel pour le phénomène acoustique temporel. Le son est géré comme une matière gazeuse. Pensons aux formes des nuages qui sont transformées par le vent : elles expriment légèreté, manque de gravité et un sens d'incorporel et d'immatériel peut surgir. L'absence d'une ossature architecturale dans le sens classique-romantique permet à Radulescu de composer un temps musical qui ne s'écoule pas. Dans d'autres compositions spectrales comme l'opus 33 *Infinite to be Cannot be Infinite/Infinite Anti-be Could be Infinite*

(1976-1987) pour neuf quatuors à cordes la variation d'énergie spectrale est plus directionnelle, comme si le compositeur s'inspirait de la croissance des organismes vivants et de l'évolution par mutations génétiques. Ces inventions formelles précoces et révolutionnaires de Radulescu (ou on peut parler plutôt d'inventions informelles) sont en totale opposition avec la pensée des avant-gardes des années 1950.

L'ouverture aux stratégies de l'oralité dans le cas de Oppo et de Radulescu ne peut pas être évaluée comme une manière de contourner le chemin vers l'expérimentation, mais il s'agit exactement du contraire. Comme pour Claude Debussy, Maurice Ravel, Zoltán Kodaly, Béla Bartok, Manuel De Falla et ensuite György Ligeti, l'oralité représente un autre parcours pour aboutir à une ouverture temporelle en musique et à l'émancipation des matériaux utilisés. À travers des procédés d'ornementation, d'ouverture formelle, de micro-variation, de processus combinatoires, ainsi que à travers des mélodies microtonales et par l'usage de timbres extrêmement riches du point de vue spectral, l'oralité s'oppose aux processus préétablis et préexistants typiques de la stratégie européenne savante. La nouvelle génération de compositeurs tels que Oppo et Radulescu utilise les stratégies issues de l'oralité (notamment les systèmes de variation et d'ornementation) comme des nouveaux moyens pour gérer l'écoulement du temps musical. Claude Debussy avait utilisé l'arabesque comme une stratégie de déstructuration du temps musical. De même, sa vision des phénomènes de la nature les plus simples comme le vent, les nuages, les vagues de la mer, s'impose dans sa stratégie comme des formes en opposition à la stratégie romantique axée sur la forme sonate (Fubini 2007 : 38-39). Dans les années 1960 et 1970, l'oralité empruntée par cette nouvelle génération de compositeurs, n'est pas seulement l'oralité européenne mais également celle des autres cultures de la planète vues autrefois comme primitives et marginales par rapport à la pensée forte européenne. L'oralité est aussi l'écoute de la réalité et du son du quotidien mais également l'écoute des autres : l'altérité. L'oralité concerne aussi l'écoute de la nature qui nous entoure. Pensons aux pièces de Salvatore Sciarrino où la réalité apparaît sous une multitude de formes.

Chez Oppo, un attachement à la pensée des avant-gardes n'a jamais eu lieu. Son approche compositionnelle est née hybride. Pensons à des pièces comme *Lamento dal Salmo XIII* (1962) pour chœur et percussions ou au *Concerto per violoncello* de 1964. Le style de ces pièces est très personnel et raffiné, il mélange la pensée des avant-gardes avec une approche empruntée à la musique sarde. Ainsi, dès ses premières pièces, Oppo essaye une hybridation entre principes forts de la musique européenne et principes

provenant des cultures considérées secondaires et marginales. Dans l'un des ses essais intitulé *Innovazione e tradizione nel linguaggio musicale di Arnold Schönberg* (Oppo 1999), Oppo énonce sa contrariété envers la pensée de Schönberg (et probablement envers la philosophie d'Adorno) qui a empêché le développement d'une stratégie de renouvellement de la musique du XX^e siècle à travers l'oralité et a bloqué l'ouverture à des nouveaux processus de composition du temps. Enrico Fubini (Fubini 2007) affirme que les stratégies dites « exotiques » ont permis à des compositeurs comme Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartok et d'autres de parvenir à de nouvelles révolutions dans la manière d'organiser l'écoulement du temps en musique. Ces compositeurs ont proposé des architectures temporelles diverses par rapport aux archétypes préétablis de la musique tonale. Nous croyons que de nombreux compositeurs opérant dans les années 1970 ayant utilisé les principes du spectralisme et la cybernétique, ont été animés par un esprit de déstructurations formelles et temporelles similaires. L'attitude de Dufourt citant Radulescu en tant que compositeur qui effleure seulement de manière marginale la pensée spectrale nous rappelle l'attitude d'Adorno qui, comme Fubini le rappelle, n'a jamais évoqué Bartok dans ses essais (Fubini 2007 : 22).

L'oralité (l'exotisme ou le folklore comme on disait autrefois) a eu un rôle essentiel dans le renouvellement des systèmes compositionnels dès le début du XX^e siècle dans les langages musicaux de Claude Debussy, Maurice Ravel, Zoltán Kodaly, Béla Bartok, Igor Stravinsky, Manuel De Falla et d'autres (Fubini 2007). Ensuite, les compositeurs de la seconde moitié du siècle ont utilisé l'oralité afin de renouveler l'idée de temps musical et pour augmenter leurs matériaux de composition. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que même la musique classique – avant de se cristalliser comme un ensemble de processus compositionnels et d'architectures stables – a emprunté les principes de l'oralité européenne.

La séparation entre musiques d'expérimentation et musiques s'inspirant de l'oralité a été aussi marquée par la culture scientifique. Au XX^e siècle, la distance entre la musicologie comparée et l'ethnomusicologie était telle que l'ethnomusicologie a dû attendre des décennies avant d'être acceptée pleinement dans le monde académique scientifique et humaniste (Leydi 2008 : 61). De même, la fusion entre les principes de la musique savante et de la musique de tradition orale a été considérée comme une démarche compositionnelle peu expérimentale et difficilement acceptable comme révolutionnaire.

Nous devons aussi préciser que si nous pensons au folklore comme à un

ensemble de mélodies de la tradition orale visant à justifier notre identité culturelle régionale ou nationale, nous changeons de perspective. C'est le cas des compositeurs de régime dans les dictatures soviétiques mais également fascistes ou dans le régime nazi. L'oralité dans la plupart des cas n'a produit rien de considérablement nouveau ni dans le contexte des formes musicales ni dans l'organisation temporelle de l'œuvre musicale.

La cybernétique et le spectralisme sont des réponses au schématisme et à la rigidité de la pensée et des structures de la musique sérielle. Elles sont l'expression d'une rébellion des compositeurs post-sériels aux principes de l'école de Darmstadt des années 1950. Cependant, nous ne sommes pas d'accord avec des révisions historiques qui depuis quelques années voient l'expérience de la musique sérielle comme un ensemble de principes rigides, austères et prémédités. Les pièces sérielles les plus remarquables comme *Kontra-Punkte* (1952-1953) pour ensemble, *Gruppen* (1955-1957) pour trois orchestres et *Carré* (1959-1960) pour quatre orchestres et d'autres pièces de Karlheinz Stockhausen sont l'expression d'une véritable ouverture culturelle et constituent des résultats compositionnels et esthétiques dignes d'intérêt pour la musique du siècle dernier. Nous pouvons dire de même de certaines pièces de Pierre Boulez comme *Le Marteau sans maître* (1954 et 1957) pour ensemble et les cycles ouverts des *Notations* pour grand orchestre ou *Pli selon pli*.

Dans notre étude nous n'avons pas évalué la dimension technologique. Notre recherche entre l'oralité et l'expérimentation en composition a absorbé tout notre espace de réflexion. L'apport de la recherche en musique électronique, électroacoustique ainsi que l'informatique musicale est déterminant. Ces expériences sont cruciales dans l'évolution des langages musicaux des années 1960 et en particulier pour l'esthétique cybernétique et spectrale. Les textes théoriques de Jean-Claude Risset et de Hugues Dufourt sont fondamentaux afin de saisir l'apport de la technologie dans le langage musical (Risset 2002 et Dufourt 2014).

Notre évaluation des paradigmes musicaux expérimentaux du XX^e siècle, dans le sens de Thomas Kuhn, est caractérisée par l'exigence d'une vision lucide et ouverte qui prend une certaine distance des querelles du siècle passé. Nous regardons les approches du dernier siècle comme diverses expériences d'organisation du son qui méritent toutes une analyse attentive afin de connaître les apports de chaque paradigme compositionnel à la pensée musicale. Les approches hybrides de la composition musicale que nous observerons dans notre étude, à travers les pièces de Radulescu et de Oppo, représentent probablement la fusion entre les paradigmes du dernier siècle. L'oralité, la cybernétique,

le spectralisme sont des perspectives différentes que nombreux compositeurs ont su augmenter et fusionner dans une esthétique composite au cours des dernières vingt-cinq années. Dans notre étude, nous analyserons comment des formes expérimentales affectées par le principe de variation sont des constantes dans l'histoire de la musique et comment le principe variationnel peut être utilisé dans le cadre de paradigmes musicaux très différents. Si on pense à d'autres formes du passé comme la forme-sonate classique-romantique, les formes affectées par la variation permettent une ouverture du système de composition, l'utilisation de matériaux divers ainsi qu'une remarquable liberté dans la gestion du temps musical.

Notre étude se caractérise par le fait d'aborder l'analyse du langage musical de deux compositeurs particulièrement iconoclastes et dont nous ne disposons d'aucun essai musicologique complet visant à dévoiler leurs systèmes de création et leurs esthétiques. Notre apport, qui ne se prétend pas exhaustif, sera plutôt le commencement d'un travail d'observation et de découverte de la musique de Radulescu et d'Oppo.

Cette recherche à travers l'oralité et l'expérimentation a fait naître chez nous une réflexion bien plus ample autour de la création musicale et autour de la transmission du savoir compositionnel. Nous avons emprunté de nouvelles perspectives de recherche produites par l'hybridation des disciplines du domaine de la composition musicale et de la musicologie. Nous nous sommes aperçus de l'importance d'approfondir l'étude de l'intégration des langages musicaux différents, d'évaluer les possibilités de fusion de diverses cultures musicales et d'expérimenter de nouvelles formes sonores.

PARTIE I

**RECHERCHE ET CREATION MUSICALE :
ŒUVRES D'ALESSANDRO MILIA**

I.1. Recherche et invention musicale

I.1.1. La transmission du savoir compositionnel

Cette partie de notre recherche doctorale sera consacrée à une approche personnelle de la création musicale en relation avec la recherche universitaire. Dans les pages qui suivent nous essaierons d'expliquer de quelle manière nos recherches musicologiques, ethnomusicologiques, artistiques et esthétiques sont liées et comment elles ont alimenté notre façon d'aborder la composition musicale.

Dans notre approche de création, la composition musicale se fonde sur une activité intellectuelle. Une pratique obsessionnelle de l'écriture en tant qu'exercice d'école ne produit pas d'innovations artistiques si elle n'est pas soutenue par une pensée forte. La conscience de nos intuitions musicales, la réflexion et l'étude nourrissent nos idées compositionnelles. L'écriture de la musique sur la portée en représente que la dernière phase de la composition déjà commencée par le fait de générer le son dans notre esprit.

Dans notre approche à la création, la musicologie a un rôle très important car elle nous permet d'explorer les possibilités d'utilisation de la matière acoustique et de planifier des articulations de la forme musicale, des architectures sonores et des structures musicales si amples qu'il est impossible de les envisager et de les organiser sans une observation à vol d'oiseau.

Nous avons généré un rapport de complémentarité entre notre activité de création musicale et notre travail de recherche musicale. Après avoir effectué des recherches approfondies et des analyses musicales de nombreuses pièces de compositeurs divers – suite à une étude stylistique et esthétique authentique sur les compositeurs Franco Oppo et Horatiu Radulescu – nous avons essayé d'isoler les pensées musicales fortes et les principes compositionnels qui avaient surgi tout au long du travail de recherche universitaire. Nous avons élaboré notre pensée critique et nous avons vu naître en nous des nouvelles idées musicales. Parfois, des idées musicales sont nées sans lien apparent avec le sujet musicologique ou esthétique étudié à un moment donné. D'autres fois, la recherche ou l'analyse musicale ont stimulé nos créations musicales d'une façon plus directe. Durant notre parcours universitaire, la création musicale et la recherche musicologique ont assumé naturellement des rôles

complémentaires. Depuis le commencement de nos expériences universitaires, nous avons eu la certitude que dans notre approche de la musique les deux disciplines sont indispensables. Nos créations compositionnelles ne sont pas envisageables sans la recherche musicologique. En revanche, notre recherche musicologique se révélera stérile sans un but de création.

Nous croyons que les phases de la création musicale et les étapes de la genèse de l'idée compositionnelle sont rarement étudiées avec une approche scientifique. Encore aujourd'hui, l'acte créatif est une phase obscure, rituelle, mystifiée et occultée de la vie du compositeur. Si nous pouvons demander à un entrepreneur où il trouve les ressources intellectuelles pour fonder son entreprise nous pouvons de la même manière chercher à comprendre et déterminer comment les compositeurs parviennent à fonder leurs styles et leur pensée musicale.

Dans les académies d'art musical, la création est souvent mise en marge de l'activité musicale qui se fonde plus fréquemment sur le développement des habilités d'interprétation. Plus particulièrement, dans certaines académies très conservatrices la phase d'imagination et de composition musicale n'est pas traitée comme une phase complexe de la psyché de l'artiste mais elle est considérée comme un acte limité à l'imitation des styles déjà existants.

L'imitation d'autres compositeurs, sans avoir une connaissance globale de leur style et sans connaître les raisons esthétiques et historiques qui ont amené ces compositeurs à écrire dans un style spécifique, est un exercice qui peut limiter notre potentiel créatif. Nous imitons sans avoir pleinement conscience de notre acte créateur. Cette fausse façon de composer peut aussi mettre en arrière-plan nos capacités, en tant qu'artiste, à utiliser l'intuition dans un sens le plus authentique. Autrement dit, nous pouvons facilement perdre la capacité de prendre des décisions instantanées à travers notre sensibilité et permettre à notre musique de prendre telle ou telle direction si nous le croyons nécessaire.

À notre sens, la perception du phénomène sonore est la principale composante inspiratrice dans l'activité compositionnelle. Notre perception du son peut nous amener développer un style plutôt qu'un autre. Le compositeur Salvatore Sciarrino, nous parle de sa sensibilité musicale et de sa perception particulière, depuis son enfance, pour les fréquences les plus aiguës. Dans un sens sarcastique il dit avoir l'oreille d'un « chien ». D'ailleurs, Sciarrino établit une association particulière entre durées temporelles,

articulations musicales et fréquences d'un événement sonore. Cette association vient de sa façon de percevoir le son. Chez Sciarrino, l'aspect temporel, l'aspect morphologique et les hauteurs du son, forment une composante unifiée indivisible. Sa musique se développe souvent autour des fréquences les plus aiguës à la limite de la perception car ceci est un univers sonore auquel Sciarrino est sensible depuis toujours. Le registre des fréquences aiguës est associé à des formes sonores et à des figures sonores intrinsèques et propres à ces sons. Le compositeur a entendu ce monde sonore, l'a vécu, intériorisé et recomposé dans ses œuvres¹.

Notre recherche sur la création musicale est née du besoin de mettre en lumière les phases du travail artistique du compositeur, des phases qui sont souvent dogmatiques et mystifiées. Nous essaierons de saisir comment le savoir musical peut être transmis notamment dans le domaine de la composition musicale. La musicologie et l'analyse musicale, grâce à leur nature hybride, peuvent probablement être des disciplines utiles afin d'ouvrir un nouvel espace de réflexion et d'apprentissage pour le compositeur.

La composition musicale est l'une des activités intellectuelles humaines dont on a probablement parlé le moins souvent. Les grands compositeurs du passé, dès l'époque ancienne au classicisme, ont laissé rarement de traces écrites à l'exception leur musique. Aujourd'hui, nous ne connaissons pas les approches des phases de création de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart ou Ludwig van Beethoven. On ne connaît pas toutes les étapes et tous les détails qui permettent de comprendre comment les compositeurs du passé parviennent à l'aboutissement de leurs pièces. Nous esquissons des hypothèses sur la base des partitions terminées ou des analyses d'esquisses musicaux disponibles.

Saisir les phases du processus de composition (à savoir, l'intuition, la formalisation, l'élaboration et la création) est une tâche très difficile. La transmission du savoir compositionnel est complexe, vu qu'on ne connaît pas exactement comment le processus d'invention compositionnelle est articulé.

Notre méthodologie de recherche musicologique prévoit de gérer la phase de compréhension du langage musical de façon particulière. Si nous souhaitons saisir la musique composée dans les décennies précédant notre activité de création musicale,

¹ Conversation tenue durant les cours de composition à l'*Accademia Chigiana* de Sienne en juillet 2014.

nous devons étudier de manière approfondie les principes primordiaux de cette période et essayer d'en comprendre l'essence. Cette phase de recherche et d'étude autour de notre temps – ou de l'époque qu'on vient de traverser – est indispensable afin de saisir l'environnement culturel que nous habitons. Pour réaliser notre objectif de recherche, nous avons essayé d'étudier le style de deux importants compositeurs sur la scène de la musique contemporaine à partir des années 1960. Nous croyons que Franco Oppo et Horatiu Radulescu sont des compositeurs très originaux et émancipés du point de vue stylistique.

L'étude de ces compositeurs a été effectuée en analysant un nombre important de leurs œuvres et de manière très approfondie un petit groupe de pièces, notamment des morceaux pour piano seul. Nous nous sommes aussi attardé à étudier les principes théoriques et les idées compositionnelles à la base des leurs langages musicaux. Nous avons longuement analysé leurs catalogues et les essais disponibles sur le sujet dans le but de faire naître un portrait aussi clair que possible de ces personnages, de leur activité et de leur pensée compositionnelle tout au long de leur carrière. Cette méthodologie, que nous avons utilisée de façon systématique, nous a permis d'éclairer une partie de leur travail compositionnel.

À notre sens, cette méthode à la fois scientifique et humaniste, peut nous amener à une transmission authentique du savoir musical compositionnel. À travers cette démarche, nous n'imitons pas les compositeurs d'une façon inconsciente, sans connaître leur pensée, mais nous utilisons leur savoir comme point de repère, à partir duquel nous pouvons édifier nos idées de création.

Dans ce contexte, nous avons analysé des pièces composées entre les années 1960 et nos jours. Nous nous sommes attardé, en particulier, sur des œuvres écrites dans les années 1990 et 2000. C'est le cas des *Piano Sonatas* de Radulescu et des œuvres pianistiques d'Oppo. Stimuler notre fantaisie en observant et en essayant de saisir des principes de la musique récente, est une démarche d'une importance primordiale. Ce qui a été déterminant dans le choix d'accomplir cette recherche sur Oppo et Radulescu, c'est la richesse de leurs productions artistiques. C'est-à-dire leur capacité d'emprunter des aspects provenant de différents univers culturels. L'identité du compositeur – l'un sarde et l'autre roumain – se mélange à des paradigmes musicaux comme la cybernétique, le spectralisme et le « hasard », ou à des principes musicaux comme le concept d'espace en musique. La limite entre tradition musicale orale, la musique savante et l'expérimentation stylistique, est chez Oppo et Radulescu tellement subtile que

l'expérimentation s'est nourrie de tradition et la tradition évolue grâce aux nouvelles expériences.

En même temps, nous avons travaillé également sur l'aspect de la création, accompagné par les conseils du compositeur Salvatore Sciarrino. Nous avons eu l'occasion de le fréquenter à partir de l'année 2013, dans les cours estivales de spécialisation de l'*Accademia Musicale Chigiana* de Sienne (Italie) et ensuite dans un Master, un laboratoire de composition, tenus à Latina, près de Rome. Travailler avec Sciarrino s'est révélé une expérience formatrice non conventionnelle car la pédagogie unique et novatrice de ce compositeur est axée sur la mise en valeur des idées individuelles de l'élève. Sciarrino a abandonné toute pratique pédagogique académique pour mettre au centre de l'attention la perception du son de la part de l'élève et une façon individuelle de vivre la création sans modèles préétablis et imposés. Cette pédagogie particulière de Sciarrino ne semble pas être en contraste avec notre idée de recherche musicologique et compositionnelle visant à émanciper le compositeur-chercheur d'une pratique académique de la création. Dans notre approche du savoir compositionnel, l'analyse des partitions (mémoire à la fois graphique et symbolique du son) est le principal moyen pour saisir les principes musicaux et le plus efficace canal de divulgation des idées des compositeurs. Dans notre temps même l'enregistrement peut faire office d'outil de divulgation des idées musicales.

Le compositeur peut observer des aspects du langage musical directement sur les partitions sans l'intervention d'un maître de composition. Dans les académies de musique traditionnelles, le maître a la fonction d'intermédiaire entre l'élève et le savoir. Notre méthodologie vise à éliminer ce filtre. Il est avantageux de libérer le compositeur et de lui permettre d'accéder directement aux sources du savoir musical, plus précisément du savoir compositionnel, à travers la recherche musicologique et l'analyse musicale. La musicologie unie à d'autres disciplines – dans ce cas avec la création compositionnelle – peut assumer des nouvelles fonctions et amener vers des nouveaux résultats.

Dans la conception de nos créations et de notre style nous accordons une grande attention à ne pas nous consacrer à un seul domaine de recherche compositionnelle. Une partie des compositeurs du XX^e siècle ont consacré beaucoup d'énergie dans la recherche autour du timbre dans le sens spectral. Cette attention autour d'un seul paramètre peut générer des problèmes car les formes musicales sont construites sur peu

d'éléments, ainsi nous ne pouvons pas créer de contrastes importants à l'intérieur de la pièce ni à l'intérieur du style. La variété stylistique est totalement éliminée car de nombreuses composantes du langage musical ne sont pas intégralement exploitées.

Dans nos projets de création au cours de ces dernières années, nous avons essayé de mettre en jeu des composantes du langage musical qui sont exploitées de façon moins massive par les compositeurs de la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous avons également essayé d'étudier des sujets typiques de cette époque – comme par exemple le spectralisme – en observant la problématique sous un autre angle adapté à notre temps et à notre esthétique d'aujourd'hui.

Notre attention est allée vers des problématiques comme : la métrique et l'accentuation avec une valeur structurante ; le contrepoint et l'hétérophonie ; la forme musicale comme processus et la forme musicale comme parcours narratif ; les rappels et les ré-expositions d'un même matériau musical à distance dans le temps ; la construction mélodique (aspect presque abandonné au XX^e siècle) ; les contrastes et les alliages entre des idées musicales diverses à l'intérieur de la même pièce ; l'élaboration au sens traditionnel de toutes les composantes de l'œuvre ; la technique de la micro-variation et la pratique de la variation dans un sens plus général ; nous nous sommes intéressé aussi à des formes musicales précédant la tonalité, notamment des formes du XVII^e siècle, comme la passacaille.

Certains aspects culturels de la Méditerranée sont entrés dans notre stratégie musicale. C'est le cas de quelques mythes très anciens (spécialement des rituels Dionysiaques) et quelques rituels chamaniques (comme la *transe* et le vol extatique), typiques de la culture sarde. Ces aspects de la culture traditionnelle ont injecté des dimensions structurelles et temporelles nouvelles dans notre activité de création.

I.1.2. Organiser l'intuition musicale

Outre Oppo et Radulescu, deux autres compositeurs ont attiré notre attention quant à la transmission du savoir compositionnel et en ce qui concerne l'organisation des phases du processus de création : Salvatore Sciarrino et Karlhainz Stockhausen. Le premier, Sciarrino, dont nous avons pu lire les essais et que nous avons aussi fréquenté pendant longtemps, a publié de nombreux textes dans lesquels nous pouvons percevoir la volonté d'affirmer que l'acte de créer est un acte d'ouverture de l'esprit. Dans

l'approche compositionnelle de Sciarrino, avant tout il y a une recherche de soi-même, de la réalité sonore et de l'identité du compositeur. Puis, il y a une bataille pour mettre au monde les idées sous forme de sons.

Il y a deux essais particulièrement éclairants de Sciarrino : (1) *Mozart svelato? Una possibile ricostruzione del suo metodo compositivo/Mozart révélé? Une reconstruction possible de sa méthode compositionnelle* (Sciarrino 2001 : 225), et (2) *Kv. 491 : L'imperfetta nascita della perfezione classica/La naissance imparfaite de la perfection classique* (*ibid.* : 243.) Dans ces articles Sciarrino se pose la question suivante : comment Mozart composait-il ? Était-ce un acte problématique, fatigant et critique ou, au contraire, naturel ?

Sciarrino essaie de pénétrer dans le vif de la création et il le fait avec un courage et avec une rigueur remarquables. Il pose une question primordiale : comment Mozart composait ? Quelles étaient les phases de sa création musicale ? Nous pouvons apercevoir comment le parcours de la création, avec ses diverses étapes – de la genèse des idées musicales jusqu'au son abouti – est au centre du débat de notre temps comme jamais il ne l'a été à d'autres époques historiques.

Dans ses écrits, Sciarrino déclare refuser de se cacher derrière une approche de la composition à caractère scientifique ou ethnomusicologie afin de justifier sa démarche artistique. Dans son texte *Notes pour un journal parisien* le compositeur affirme :

« Depuis cinquante ans environs, l'attitude pseudo-scientifique est une tendance endémique dans le milieu musical, et en particulier chez les compositeurs : des explications qui empiètent sur la musique, des surinterprétations qui occultent le sens, des analyses stériles. Cette attitude repose sur le présupposé qu'une composition ne se justifie pas par son langage apparent, mais par les calculs sur lesquels elle est agencée. Il en résulte une esthétique de pur exercice » (Feneyrou 2013 : 29-30).

Sciarrino considère l'acte artistique de la création comme un domaine séparé,

dominé par d'autres lois propres à cet univers. L'intuition et la perception sensorielle par exemple, ajoutons-nous. Dans son article intitulé *Le son et le silence*, Sciarrino remarque :

« En me consacrant à la composition, j'ai toujours voulu porter le phénomène sensoriel à des limites extrêmes et contradictoires. L'une d'elles est la perception de l'imperceptible en soi, au point où son et silence se confondent. Je crois que, avec la musique, nous pouvons nous attendre à une révélation du naturel en dehors de résidus sentimentaux, et être introduits à une véritable écologie de l'écoute » (*ibid.* : 81).

La forme de la matière sonore, peut ainsi être fondée sur des logiques issues des perceptions sensorielles et prendre des directions selon nos perceptions du son plutôt que de se structurer autour de lois extérieures comme par exemple la cybernétique, la syntaxe verbale ou d'autres domaines encore. Dans le texte *La couleur du son* Sciarrino dit :

« Toutes mes œuvres se présentent comme une *Klangfarbe* élaborée, qui abolit absolument rythmes et mélodies de toutes sortes. D'une part, ma musique se manifeste comme effusion de son dans le silence. De l'autre, ce sont les figures sonores qui articulent tous les paramètres du langage musical » (Sciarrino 2013 : 45).

Chez Sciarrino l'acte de composer est donc soumis au domaine sensoriel. La perception du son dans un sens global est l'aspect primordial qui gouverne les diverses phases du processus compositionnel.

« Les caractères insolites de la perception s'interprètent cependant comme autant de stratégies dans l'analyse de l'information sensorielle. Les illusions sensorielles ne sont pas des ratés de la perception, elles révèlent au contraire son fonctionnement essentiel. Ainsi l'anomalie procure-t-elle l'explication de la formation du normal » (Dufourt 2014 : 329).

Karlheinz Stockhausen est effectivement l'un des compositeurs du XX^e siècle parmi les plus engagés dans la tentative d'isoler les étapes du processus de la pensée creative. Dans de nombreux textes des années 1970, nous pouvons saisir cette orientation et en particulier nous avons consacré un certain temps à la lecture de *Musica intuitiva* (dans la traduction italienne), texte tiré d'une conférence tenue à Londres en 1971 (Stockhausen 2014 : 109-119). À partir des années 1960 Stockhausen essaie de considérer l'intuition comme la principale ressource pour le compositeur et les actes compositionnels intuitifs comme principaux dans le processus de création.

« J'essaie de trouver une technique, pour moi-même en tant que compositeur et interprète, et pour les musiciens qui travaillent avec moi, par laquelle il sera possible d'allonger de manière consciente le moment de l'intuition, afin de la faire apparaître quand je veux. De cette manière, je ne serai plus désarmé jusqu'à ce que l'intuition arrive, car normalement elle n'arrive pas au bon moment, elle arrive par exemple quand je ne suis pas libre ou quand quelqu'un parle avec moi. Ces moments de travail intuitif doivent pouvoir durer tout le temps que je veux. Dans ce cas, je devrai trouver une technique complètement différente pour pouvoir écrire la musique. Certainement, je ne peux pas rester assis à mon bureau, avec un crayon et une gomme, tailler le crayon et écrire ce que l'intuition me dicte, car l'intuition a une vitesse particulière qui lui est propre et qui n'est pas du tout compatible avec la vitesse de l'écriture » (*ibid.* : 118)².

² « Sto cercando di trovare una tecnica sia per me stesso, in quanto compositore e interprete, che per i musicisti che lavorano con me, con cui sia possibile estendere consapevolmente il momento dell'intuizione in modo tale da farlo iniziare quando voglio. In questo modo non sarò più inerme fino a quando non arriva, il che in genere arriva nel momento sbagliato, ad esempio quando non ho tempo o quando c'è qualcuno che sta parlando con me. E questi momenti di

Les expériences de Stockhausen dans le domaine de la méditation sont très connues. La méditation est l'un des moyens de contrôler notre pensée. Parfois, Stockhausen a parlé d'idées musicales qui émergent dans les stades d'inconscience, par exemple pendant le sommeil et durant les rêves. La composition *Trans* (1971) pour orchestre, est née précisément comme conséquence d'un rêve. La pièce a été rêvée, la forme musicale est apparue en entier au compositeur dans son sommeil et ensuite le plan de la composition et le texte musical ont été écrits par Stockhausen les jours suivants.

Stockhausen pénétrait dans un domaine où il est rare d'accéder avec des moyens scientifiques. Autrement dit, il a essayé d'entrer dans le système de pensée musicale, en essayant de réaliser et de contrôler la « quantité » et la « qualité » de ses pensées dans le vif de la création compositionnelle. Il a expérimenté cette approche avec ses groupes d'improvisation pendant longtemps. Nous pouvons citer son expérience la plus radicale : la partition *Aus Den Sieben Tagen* (1968) quinze compositions textuelles pour musique intuitive pour des ensembles divers.

Nous pénétrons dans un domaine où nous voudrions gérer de manière scientifique le sens, le système sensoriel auditif et par voie de conséquence comprendre et gérer de manière intentionnelle le rapport entre pensée et acte musical créatif. Dans ce contexte la musique se mélange avec la neuroscience et la psychoacoustique. Ce domaine semble être une nouvelle frontière pour la recherche musicale et la recherche scientifique au XXI^e siècle.

« La recherche sur le rapport entre moyens d'expression et langage est ancienne. Cependant, avant d'esquisser une première formulation correcte, il nous a fallu attendre les études les plus récentes sur le fonctionnement de l'intelligence artificielle. C'est la construction des automates qui nous a éclairés sur notre propre esprit.

En ce qui me concerne, je suis parvenu à certaines réflexions en empruntant une

lavoro intuitivo devono poter durare per tutto il tempo che voglio. In tal caso dovrò trovare una tecnica completamente diversa con cui scrivere musica. Non posso certo stare seduto a una scrivania, con una matita e una gomma, fare la punta alla matita e scrivere quello che mi detta l'intuizione, perché l'intuizione ha una propria particolare velocità che non è per niente compatibile con la velocità della scrittura » Notre traduction.

autre voie, celle, intuitive, de l'artiste qui, d'une certaine manière, précède le chemin des scientifiques.

Et je dois dire que ma spéculation théorique est toujours née à partir d'œuvres déjà écrites, une spéculation corroborée, des dizaines d'années après, par l'acquisition de données scientifiques qui, entre-temps, avaient été rendues publiques » (Sciarrino 2013 : 41).

I.1.3. Étudier la composition avec des outils universitaires

Pendant longtemps, nous avons été très sceptique et presque intimidé par la possibilité d'aborder un travail d'auto-analyse musicale de nos partitions et de parler et d'expliquer en quelque sorte leur fonctionnement. La raison en est aussi de refuser toute attitude arrogante en mettant en avant notre modeste activité artistique.

Aujourd'hui, les motivations qui nous poussent à accomplir cette démarche d'auto-analyse musicale, sont notamment de nature scientifique et méthodologique. À travers ces recherches nous voudrions franchir un mur et commencer une importante étude autour de notre perception du son et de nos relations avec la création musicale.

Parler de notre évolution artistique est une opération des plus difficiles et ceci comporte de nombreux risques, même celui du ridicule. Dans la célèbre interview de Rossana Dalmonte à Luciano Berio, réalisée en 1981, le compositeur explique son embarras sur cette question : pour toi, qu'est-ce que c'est la musique ? Berio explique qu'il est difficile de répondre car souvent, dit-il, quand nous l'expliquons nous-mêmes et que nous donnons notre vision de notre travail artistique, nous ne nous reconnaissons pas.

« Avec un peu de bonne volonté, il n'est pas trop difficile d'accepter l'image de Bach qui, assis au clavecin, parle de Couperin, ou l'image de Mozart et de Beethoven qui, assis au forte-piano, tiennent une conférence sur Bach. Par contre l'idée de Bach qui explique ses *Partite per violino solo* est grotesque ou même répugnante, de Mozart qui parle de ses quintettes pour cordes et de Beethoven qui fait une analyse de sa *Quatrième Symphonie* pour les dignitaires de cour. Personne n'aurait osé demander à Beethoven ce qu'est la musique. En

revanche, aujourd'hui on le fait. Moi aussi je l'ai fait, il y a quelques années – en introduisant une série d'émissions à la télévision – j'ai demandé à une dizaine de musiciens de Boulez à Cage, à Milhaud, Stockhausen et Bernstein, *Pourquoi la musique ?* » (Berio 1981 : 4-5)³.

Nous partageons l'opinion de Berio. Parler de notre action artistique ou de la pensée sur laquelle elle se fonde, peut aussi détruire le potentiel expressif de l'œuvre. Accomplir une sorte de « traduction » du langage musical vers une explication en « prose », c'est comme affirmer que nous avons besoin d'expliquer nos idées car le seul langage musical n'est pas en mesure de le faire. Comme quand à l'école un professeur demande à un élève de lui expliquer un poème. Normalement, on peut ajouter beaucoup d'informations sur le sens que ce poème évoque mais souvent nous oublions de le lire dans sa version originale. Ainsi nous risquons de ne pas saisir le sens authentique du poème contenu dans le langage poétique et non dans notre explication.

Le sens de notre activité de recherche stylistique et d'auto-analyse musicale repose sur d'autres principes. Nous ne pensons pas à la divulgation de notre modeste production et de nos idées musicales, en revanche il nous importe de faire émerger, à travers la recherche universitaire à caractère scientifique, les stratégies et les phases de la pensée compositionnelle dans un sens plus général.

Nous ne souhaitons pas non plus que notre opération d'auto-analyse musicale soit un processus scolaire avec une valeur pédagogique, afin d'expliquer comment nous avons composé nos pièces. Les auditeurs peuvent découvrir la structure des nos œuvres lors de l'écoute. Par contre, ce qui est extrêmement intéressant et important, dans l'optique de notre recherche universitaire, c'est de mettre en ordre les phases du processus de création et d'apprentissage compositionnel ainsi que de réorganiser nos idées artistiques. Cet exercice de structuration systématique des idées musicales et d'épuration du processus compositionnel des éléments inutiles, peut être productif à

³ « Con un po' di buona volontà non è poi tanto difficile accettare l'immagine di un Bach che, seduto al cembalo, parla di Couperin o l'immagine di Mozart e Beethoven che, seduti al forte-piano, fanno una conferenza su Bach. È invece grottesca e addirittura ripugnante l'idea di Bach che spiega le sue *Partite per Violino solo*, di Mozart che parla dei suoi quintetti per archi e di Beethoven che fa un'analisi della sua *Quarta Sinfonia* per i dignitari di corte. Nessuno si sarebbe sognato di domandare a Beethoven che cos'è la musica. Oggi invece lo si fa. L'ho fatto anch'io, parecchi anni fa, quando – introducendo una serie di trasmissioni televisive – ho chiesto a una decina di musicisti da Boulez a Cage, a Milhaud, Stockhausen e Bernstein: *perché la musica?* ». Notre traduction.

plusieurs niveaux. Ceci peut nous permettre de prendre conscience d'une série de gestes instinctifs et intuitifs qui normalement échappent à notre attention dans la frénésie de la création.

« Ce qui est certain c'est que la musique oppose une grande résistance à sa "traduction" en mots, même si parler de musique peut faire partie du processus créatif musical. Nous vivons dans un monde de mots écrits et ce qui n'est pas écrit ou qui ne peut pas être écrit est souvent déformé ou même inexistant. [...] Je lis toujours plus fréquemment des essais sur la musique qui n'ont rien à voir avec une expérience musicale effective et réelle et même pas avec un projet musical. La prose démente des présentateurs d'expositions de peinture à la télévision à laquelle nous sommes habitués se propage maintenant même dans les essais sur la musique » (*ibid.* : 27-28)⁴.

Pour Berio parler de musique peut faire partie du processus créatif. Evidemment, ajoutons-nous, parler de création avec les outils de la recherche peut être une manière pour le compositeur de faire lumière sur de nombreux aspects qu'autrement restent dans les pensées privées de chaque artiste. Parler de composition à travers la recherche est aussi une manière pour le compositeur de parler à soi-même ainsi que d'entrer dans une phase d'introspection.

Si nous faisons référence à d'autres compositeurs antérieurs aux années 1940 nous découvrons que parler et donner des évaluations de leurs œuvres d'art était vécu comme quelque chose qui n'était pas naturel. Il y avait, depuis toujours, une espèce de pudeur dans la façon de parler de musique. Probablement, la raison de cette pudeur est à rechercher dans la nature extrêmement intime du rapport entre individu et expression sonore, une expression liée à l'univers érotique de l'individu, donc cachée pendant longtemps dans l'histoire de l'humanité.

⁴ « È certo però che la musica oppone sempre una grande resistenza a una sua "traduzione" in parole, anche se parlare di musica può far parte del processo creativo musicale. Viviamo in un mondo di parole scritte e quello che non è scritto o scrivibile viene spesso travisato o addirittura non esiste. [...] Sempre più frequentemente leggo scritti sulla musica che non hanno nulla a che fare con un'esperienza musicale effettiva reale e neanche con un progetto musicale. La prosa demente a cui ci avevano abituati i presentatori delle mostre di pittura sta infiltrandosi ora anche negli scritti sulla musica ». Notre traduction.

Citons un passage d'une conférence tenue par Maurice Ravel aux Etats Unis vers 1928. La conférence s'intitulait *La musique contemporaine* et elle a été tenue par Ravel au Rice University en Texas :

« Si je pouvais expliquer et montrer la valeur de mes œuvres, cela prouverait, selon mon point de vue, que ce sont des œuvres totalement constituées d'éléments éphémères, superflus, tangibles, accessibles à l'analyse formelle, et qu'elles ne sont donc pas de parfaites œuvres d'art. [...] Chaque tentative de jugement définitif sur une œuvre d'art me semble une folie » (Orenstein 1995 : 11)⁵.

L'habitude des compositeurs de définir et publier leurs principes musicaux, ainsi que des analyses esthétiques sur leurs œuvres, s'est répandue au XX^e siècle. Pensons aux textes d'Arnold Schönberg (citons, entre autres, *Harmonielehre*, de 1911 ; *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik/Le style et l'idée*, de 1909-1950 ; *Fundamentals of musical composition*, de 1937-1948), les textes d'Anton Webern (*Der Weg zur Neuen Musik*, texte tiré des conférences de 1932 et de 1933), de Igor Stravinsky (*Chroniques de ma vie*, de 1935 et *Poétique musicale*, de 1942), de Edgard Varèse (*Il suono organizzato*, traduction italienne de ses écrits de différentes époques de sa vie) et ensuite de Pierre Boulez (citons entre autres *Penser la musique aujourd'hui*, du 1963), de Karlhainz Stockhausen (par exemple *Texte zur Musik*, ouvrage en 10 volumes, de 1963 à 2007), de Iannis Xenakis (*Musique formelles*, de 1963 et *Musique. Architecture*, de 1976), de Horatiu Radulescu (*Sound Plasma*, de 1975), ou de Salvatore Sciarrino (*Carte da Suono/Papiers à musique*, essais de 1981 à 2001) seulement pour citer quelques compositeurs parmi les plus en vue du siècle. Tous ces essais théoriques, ou à caractère de divulgation, ont contribué à la diffusion des idées musicales. Par contre, chez les compositeurs du passé il était très rare de parler de leur travail artistique sauf pour certains moments plus privés. Pensons aux informations techniques et esthétiques contenues dans les correspondances des compositeurs comme Mozart ou Beethoven. Il s'agit de lettres privées donc de textes écrits dans le but de communiquer à une seule

⁵ Le texte original en français n'a jamais été retrouvé, il existe seulement une transcription en anglais de l'entretien. Nous avons pu consulter la traduction en italien. La traduction de l'italien est nôtre : « Se io potessi spiegare e mostrare il valore delle mie opere, ciò proverebbe, almeno secondo il mio punto di vista, che esse sono interamente costituite di elementi appariscenti, superficiali, tangibili, alla portata dell'analisi formale, e che non sono dunque perfette opere d'arte. [...] Ogni tentativo di giudizio definitivo su di un'opera d'arte mi pare una follia ».

personne en particulier (pensons aux lettres de Mozart à son père), toutefois il s'agit de lettres contenant beaucoup d'informations sur la forme musicale et sur la pensée musicale.

I.1.4. Connaissance et ésotérisme

Un autre sujet que nous voudrions aborder porte sur le comportement professionnel des compositeurs de musique contemporaine. Nous nous sommes posé des questions sur la provenance et la cause du comportement social et du comportement professionnel des compositeurs. En particulier, nous nous sommes demandé d'où provenait le code de comportement lors de la transmission du savoir musical entre les compositeurs et aussi quelle était l'origine du système de reconnaissance publique de la figure du compositeur.

Pendant la lecture d'un texte de l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob, intitulé *Musiques en Fête, Maroc, Sardaigne, Roumanie*, quelques éléments ont émergé et ont stimulé notre réflexion sur des liens entre la façon d'agir des compositeurs de musique contemporaine et celle des musiciens de tradition orale comme les joueurs de *launeddas* ou les musiciens du Maroc dont Lortat-Jacob parle dans son texte (Lortat-Jacob 1994).

Launeddas de l'ethnomusicologue danois Weis Andreas Fridolin Bentzon (Bentzon 2002) est un autre texte qui nous a éclairé. Bentzon parle du système de transmission du savoir musical chez les interprètes de *launeddas* en Sardaigne. Le code qui s'est instauré chez les musiciens sardes est un peu obscur et incompréhensible pour qui se trouve à l'extérieur. L'apprentissage est axé sur l'emprunt des figures musicales les plus significatives déjà jouées par le maître et par les interprètes les plus doués. Les secrets du fonctionnement de l'instrument et tous les préceptes du répertoire sont « volées » par les débutants pendant les soirées festives et les occasions musicales publiques ou privées. Le maître donne rarement des enseignements directs aux disciples sauf à un ou deux élèves privilégiés.

Les interprètes de *launeddas* essaient d'occulter leur savoir afin d'éviter une divulgation capillaire. D'une certaine manière, ce code semble le même que celui que l'on retrouve dans certaines écoles philosophique de la Grèce ancienne. Une telle tendance ésotérique est restée inaltérée dans le travail de certains compositeurs même

aujourd'hui. Paradoxalement, on retrouve cette attitude obscurantiste même dans certaines académies de musique.

Nous voudrions encore insister sur la relation entre joueurs de *launeddas* et compositeur. Le code rigide imposé par le maître de *launeddas*, le fait de ne pas révéler à l'élève comment avancer durant ses études rappelle les premières phases d'apprentissage de la composition musicale. À ce propos, on pourra citer une expérience personnelle car cela nous semble très significatif. Vers 2001, nous avons rencontré le compositeur Franco Oppo, lors d'un séminaire de composition musicale de la durée d'un an. Ensuite, Oppo a accepté de nous donner des renseignements compositionnels et de discuter de nos œuvres pendant des rencontres particulières. Notre fréquentation, et cette démarche d'étude, a duré plusieurs années. Oppo ne nous a jamais montré ses compositions. Il a nous caché pendant des années ses partitions. Il parlait de principes compositionnels d'une manière générale et pas particulièrement de ses principes compositionnels. La discussion portait surtout sur notre idée de la musique et notre travail artistique mais très rarement sur ses idées artistiques.

Aujourd'hui, nous croyons que cette attitude avait pour but de protéger l'élève des tentations d'imiter le maître de composition d'une manière inconsciente et d'empêcher l'élève compositeur de reproduire des éléments du style sans avoir encore découvert sa propre identité d'artiste et sa propre sensibilité au son. L'élève en composition musicale, fasciné par son maître et mentor, peut ne pas se contrôler et l'imiter, le plagier d'une façon inconsciente. Oppo est un compositeur qui a également une approche compositionnelle à caractère scientifique. Ce mélange entre caractères archaïques, progressistes et innovateurs, fait de lui un personnage remarquable. Quelques années plus tard, nous avons retrouvé ces mêmes symptômes dans l'attitude pédagogique de Salvatore Sciarrino.

Les compositeurs d'aujourd'hui sont encore ésotériques et obscurantistes dans une partie de leur approche du savoir musical ainsi que dans la transmission du savoir compositionnel. Cacher afin de protéger ? Cacher pour occulter ? Dans le premier cas nous dissimulons le savoir dans le but de rendre l'artiste plus libre de penser et d'agir selon sa propre identité et sa propre perception. Cependant, est-ce que dans le second cas nous occulons le savoir dans l'intention de bénéficier du privilège de la connaissance par rapport à d'autres artistes ?

Dans notre société, la reconnaissance publique d'un artiste, et dans le cas spécifique d'un compositeur de musique, n'est pas un fait automatique. Reconnaître un

compositeur en tant que tel au niveau social est un aspect lié à des comportements très anciens déjà présents dans les cultures de tradition orale. Nous pouvons citer à nouveau le cas des musiciens jouant les *launeddas* : dans la société sarde ces interprètes sont reconnus grâce à leurs liens avec d'autres grands musiciens. La composante de la transmission et le lien « génétique » avec la grande tradition orale est un aspect essentiel pour qu'un joueur de *launeddas* puisse s'affirmer et être accepté au niveau communautaire. Dans les sociétés où la culture est transmise oralement, le passage du savoir doit se dérouler selon certains codes et l'affirmation des nouveaux artistes est liée à ceux qui le précèdent. En analysant les textes de Bentzon et de Lortat-Jacob il est possible de comprendre que l'artiste tout seul ne peut pas s'affirmer en tant que tel mais qu'il a besoin de trouver un point de contact avec la tradition déjà existante afin d'être accueilli dans la communauté d'artistes et dans la société en général.

D'une certaine manière cet aspect est aussi présent dans la musique contemporaine du XX^e siècle. Nous avons des difficultés à accepter ce qui est nouveau en termes d'art musical si ces nouveautés n'ont pas de « garant », c'est-à-dire de lien fort avec la tradition précédente. Dans la musique contemporaine ce lien avec le passé semble être problématique. De plus, il semble être en contradiction avec les raisons mêmes de la musique expérimentale car la musique au XX^e siècle a eu très souvent pour objectif primordial de dépasser toutes les traditions musicales et compositionnelles précédentes. Parfois, il y avait la volonté chez certains compositeurs de recommencer à un degré zéro de l'histoire musicale et compositionnelle. Comment pouvons-nous faire coexister des aspects tellement divers dans la musique contemporaine ? Comment pouvons-nous désirer la liberté absolue du compositeur si nous sommes encore liés à des codes sociaux archaïques ? Et comment notre tradition peut se lier d'une manière naturelle avec les nouveaux principes compositionnels innovateurs ?

Cette partie de notre thèse sera consacrée à l'étude des mélanges possibles entre recherche universitaire à caractère scientifique et création artistique. Cette approche est aussi problématique qu'enrichissante. Depuis quelques années, dans le milieu artistique et dans le milieu académique et universitaire, nous cherchons des points de contact entre les différents domaines et des lectures transversales des problématiques de l'art musical.

En 2014, l'institut IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, situé à Paris) a créé un doctorat de recherche qui s'adresse exclusivement aux compositeurs ayant des intérêts spécifiques dans le domaine de la

composition en relation avec les nouvelles technologies. Ce parcours est évidemment très progressiste et innovateur. Nous remarquons toutefois qu'il y a des difficultés et des résistances à concevoir un parcours de recherche universitaire à caractère à la fois scientifique et humaniste consacré exclusivement aux problématiques de la création musicale. C'est-à-dire que nous acceptons la recherche compositionnelle associée à d'autres domaines de recherche comme celle sur les nouvelles technologies qui représentent un des domaines les plus importants de notre temps. Cependant, il est difficile d'accepter la recherche artistique compositionnelle pure.

Notre parcours comprend (1) l'étude des phases de la création, de la genèse de l'idée musicale intuitive à la mise en œuvre et à la structuration d'un langage musical ; (2) l'étude des relations entre nos recherches musicologiques et nos créations artistiques ; (3) la transmission du savoir compositionnel ; (4) la formation de l'identité de l'artiste et notamment de l'identité du compositeur ; (5) l'acceptation du compositeur au niveau communautaire ; (6) analyser nos créations d'une façon cohérente, en utilisant les moyens universitaires et scientifiques et en essayant de nous placer à l'extérieur de notre propre travail afin de trouver une vision d'ensemble de notre pensée artistique.

Nous essaierons de trouver les liens entre les aspects archaïques du savoir compositionnel et les aspects progressistes et innovants. L'objectif primordial de cette étude est enfin de mettre en ordre nos principes compositionnels ainsi que de trouver de nouveaux univers de création compositionnelle et des nouveaux sujets de recherche musicale.

I.1.5. Projets de création (2005-2015)

Dans ce chapitre, nous aborderons nos projets de création compositionnelle réalisés au cours de ces dernières années. Il s'agit notamment de projets musicaux instrumentaux de chambre liés aux recherches musicologiques abordées à l'Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis et à l'Université Ca' Foscari de Venise dans le cadre de notre co-tutelle internationale. Dans le chapitre qui suit, nous nous consacrerons à l'analyse d'une composition spécifique : *Sonata* pour piano, composée en 2013. Cette démarche nous permettra de saisir les principes compositionnels généraux et de voir plus en détail des aspects de notre langage musical lors de l'analyse musicale de *Sonata*.

Les pièces achevées que nous avons réalisées au cours de ces dernières années sont : *Sonazzos* (2005 et 2009) pour percussion, *Temperando... la Luce del Metallo* (2010-2011) pour saxophone ténor et percussion, *Giorzi'eFrores - TransForma I* (2011) pour mandoline seule, *L'Ombre de la Voix* (2011) pour chœur, percussions et orchestre à cordes, *Sound's Transcendence* (2012) pour piano à quatre mains, *Is Frores de Giorzi - TransForma II* (2012) pour violon seul, *Sonata* (2013) pour piano seul, *Musica per Quartetto d'Archi...gli Universi Isomorfi* (2013) pour quatuor à cordes, *Il Lungo Sogno : Trance and Reset* (2013) pour violon, clarinette, guitare électrique et contrebasse, *Canzonantes I-II-III* (2013) trois chansons pour enfants, *Hétéro-Voix : les Ornaments d'un Chant Imaginaire* (2013) pour ensemble, *Gli Specchi di Giorzi - TransForma III* (2014) pour ensemble, *L'Uovo di Brancusi* (2014) pour flûte et quatuor à cordes, *Canzonantes IV-V* (2014) un trio et un duo de flûtes pour enfants, *Unità Disciolte* (2015) duo pour flûte et saxophone et *Reminiscenza dall'uovo* (2015) pour flûte basse avec alto et violoncelle. Nous trouverons plus d'informations concernant ces projets dans le tableau qui suit⁶.

	Titre du projet	Année et lieu de composition, Edition	Effectifs	Durée	Création
1	<i>Sonazzos</i>	2005 Cagliari et 2008-2009 Paris	un percussionniste seul (timbales, vibr. et d'autres perc.)	7' ca.	Paris 26.06.2009 Gianny Pizzolato
2	<i>Temperando... la Luce del Metallo</i>	2010 Paris et 2011 Saint-Mandé	saxophone ténor et perc. (vibr. et d'autres perc.)	10' ca.	
3	<i>Giorzi'eFrores</i> (Série <i>TransForma I</i>)	2011 Saint-Mandé, Ed. Les Productions d'OZ (Canada) à Florentino Calvo	mandoline seule	10'30" ca.	Argenteuil 29.06.2012 Florentino Calvo

⁶ Il y a d'autres travaux compositionnels précédents, qui nécessitent forcément une révision à l'heure actuelle, mais qui sont des travaux importants dans le cadre de notre développement : *Do* (2002) pour clarinette seule (dans la double signification de *Do*, hauteur, et *Do* verbe de la langue anglaise), *Quartetto* (2004) pour violon, alto, violoncelle et contrebasse, *Alcune Volte il Mare...* (2004) pour violon, violoncelle et contrebasse, *Due Duetti* (2004) pour deux violons, *Su una Tolda Ventosa* (2004) pour voix de femme, harpe et violoncelle (sur un texte de Nazim Hikmet), *Colpo e Residuo* (2005) pour vibraphone seul et *Bagatella. Mari Pintau* (2006) pour violon seul. Un travail de révision est en cours pour nos anciens projets pour instruments à cordes, projets abordés entre 1998 et 2006, que nous voudrions réunir dans une partition cohérente qui aura pour titre *Oltre le sorgenti* (avant les sources) qui comprendra des pièces pour cordes du *solo* jusqu'à des formations plus larges.

4	<i>L'Ombre de la Voix</i>	2011 Saint-Mandé	Chœur (S C Br), 2 perc. (marb, vibr et d'autres perc.), et orch. de cordes 8,6,4,3,2.	12' ca.	
5	<i>Sound's Transcendence</i>	2012 Saint-Mandé à Franco Oppo	piano à quatre mains	6'40" ca.	Argenteuil 12.06.2012
6	<i>Is Frores de Giorzi</i> (Série <i>TransForma II</i>)	2012 Saint-Mandé et Barcelone à André Bon	violon seul	7' ca.	Argenteuil 29.06.2012
7	<i>Sonata</i>	2013 Montrouge Ed. ArsPublica (Italie) Commission de Luigi Pestalozza à Stefano Ligoratti	piano seul	14' ca.	Milano 11.06.2013 Stefano Ligoratti
8	<i>Musica per Quartetto</i> <i>d'Archi...gli Universi</i> <i>Isomorfi</i>	2013 Montrouge et Siena	quatuor à cordes	11' ca.	Siena 27.07.2013 Quartetto Prometeo
9	<i>Il Lungo Sogno :</i> <i>Trance and Reset</i>	2013 Montrouge	violon, clarinette, guitare électrique et contrebasse (partie de l'opéra collective multimedia <i>Noos</i> , 2013)	6' ca..	Cagliari 27.10.2013 Moa ensemble
10	<i>Canzonantes I, II, III</i>	2013 Montrouge	3 chansons pour Chœur voix blanches, clarinette, piano et petites percussions	5' ca..	Saint-Mandé 20.05.2014
11	<i>Hétéro-Voix :</i> <i>les Ornaments d'un</i> <i>Chant Imaginaire</i>	2013 Montrouge et Cagliari	ensemble de 7 musiciens : flûte basse, clarinette sib et basse (1), perc., piano, violon, alto, violoncelle	12' ca	
12	<i>Gli Specchi di Giorzi</i> (Série <i>TransForma III</i>)	2014 Montrouge-Latina	ensemble de 9 musiciens : flûte, saxophone ténor clarinette basse, 2 perc. (Marmba, vibr. et d'autres perc.), piano, violon, alto, violoncelle	13'30" ca..	Latina 30.10.2014
13	<i>L'Uovo di Brancusi</i>	2014 Montrouge et Siena	quintette pour flûte et quatuor à cordes	11'30" ca..	Siena 26.07.2014 Quartetto Prometeo, Matteo Cesari (FI)
14	<i>Giorzi</i>	2014 Cagliari	<i>Libretto</i> pour un projet de musique scénique. Une voix et ensemble		
15	<i>Canzonantes IV</i>	2014 Montrouge	3 flûtes (pour enfants)	2' ca.	
16	<i>Canzonantes V</i>	2014 Montrouge	Clarinette et flûte (pour enfants)	1'40" ca.	
17	<i>L'Arca Futura</i>	2015 Monserrato et Montrouge	<i>Libretto</i> pour un projet d'opéra. 4 voix, chœur et orchestre, sur texte de Sergio Atzeni		
18	<i>Coralino</i>	2015 Montrouge	piano	2' ca.	
19	<i>Unità Disciolte</i> (duetto amoroso con movimenti spaziali)	2015 Montrouge	pour ottavino/flûte et saxophone Basso/Soprano Atelier Festival Mixtur Barcelone	10' ca.	Barcelone (lecture) avril 2015

20	<i>Reminiscenza dall'uovo</i>	2015 Siena	pour flûte basse avec alto et violoncello	8'30" ca.	Siena 25.07.2015 Matteo Cesari Fl.b. Massimo Piva al. Francesco Dillon Vc.
21	<i>Per Franco Oppo Logos Dià</i>	2015 Monserrato à Aldo Campagnari	pour violon et piano	10' ca.	

I.1.6. *Sonazzos*

Sonazzos est le premier projet de création contenant des éléments de notre stratégie compositionnelle accomplie. Dans cette partition se trouvent rassemblées des idées plus évoluées par rapport aux tentatives de composition précédentes. Le noyau central de *Sonazzos* a déjà été esquissé en 2005. Dans la classe de percussion du Conservatoire de Cagliari (Italie), un collègue nous avait montré certains usages des percussions et à cette occasion nous avons été fasciné par les caractéristiques des cloches. À cette époque, la première partie de la pièce où sont utilisées les cloches à vache avait déjà été écrite. Une notation musicale spécifique avait été mise au point ainsi que certaines techniques particulières pour l'emploi de ces instruments.

Nous souhaitons isoler des sons très particuliers afin d'exploiter leur potentiel expressif à travers l'invention de quelques techniques de jeu. Notre méthodologie était caractérisée par deux phases : (1) isoler un son primordial et (2) explorer son univers pour passer de la technique instrumentale à la formation d'un langage musical. Cette phase était très délicate car il s'agissait de formaliser des sons primordiaux afin d'arriver à des unités de sens et des articulations signifiantes du point de vue compositionnelle.

Quelques années plus tard, vers 2008, nous avons pensé de prolonger ce projet et de l'élaborer d'une manière plus articulée. C'est lors de l'atelier de composition à l'Université de Paris 8 Vincennes à Saint-Denis, un atelier dirigé par le compositeur espagnol José Manuel Lopez-Lopez, que nous avons terminé *Sonazzos*.

Les *sonazzos* (en langue sarde) sont des cloches utilisées par les bergers de Sardaigne afin d'identifier les animaux. Ces cloches, liées au cou des animaux, sont fabriquées en Sardaigne par des artisans très raffinés et sont de vrais instruments musicaux malgré leur utilisation pratique. Chaque cloche possède son propre timbre et peut ainsi identifier l'animal qui la porte.

L'emploi des *sonazzos* caractérise également des moments rituels de la vie de la Sardaigne. C'est le cas du carnaval qui se déroule au centre de l'île dans la région des montagnes : la Barbagia. Le carnaval est appelé *Carrasecare* ou *Carre-de-Secare* (en sarde), c'est-à-dire *carne viva da smembrare* (en italien), chair (carnage) vive à déchirer (lâcher, mettre en pièce) (voir aussi : Turchi 1990, *Maschere, Miti e Feste della Sardegna/Déguisements, Mythes et Fêtes de la Sardaigne*).

Le rituel archaïque derrière le carnaval sarde ressemble aux rituels consacrés à Dionysos. Dans le cortège des déguisements traditionnels on retrouve le masque de *Mamuthone*. Ces masques marchent lentement dans les rues du village de Mamoiada en portant, attachées dans le dos, de nombreuses cloches à vache ou à brebis, les *sonazzos*, de différentes tailles, et aussi des os d'animal, qu'ils secouent en faisant un saut synchrone. Traditionnellement il y a treize *mamuthones*. Ce rituel génère beaucoup de sons percussifs suivis de courtes résonances.

Nous ne connaissons ni la genèse ni le sens primordial du rituel ancestral. C'est une « danse » très lente, obscure et funèbre. Nous pouvons supposer qu'elle symbolise les rapports entre l'homme, l'animal, la terre et la nature dans le contexte du monde agricole et pastoral. Cependant ce rituel fait allusion à un culte dionysiaque (*Maimone* pour les sardes est Dionysos). La pantomime des *mamuthones* est le rituel qui symbolise le sacrifice de Dionysos, son meurtre, afin de faire renaître la nature au printemps. Ceci explique le nom du carnaval *Carrasecare* car selon le mythe, le dieu est déchiré et dévoré. On peut supposer que dans l'antiquité on pratiquait en Sardaigne le sacrifice humain et à une époque plus récente très certainement le sacrifice d'animaux, de chèvres, de brebis, de moutons, et de vaches.

Dans le mythe de Dionysos, le dieu enfant est attiré par les Titans qui utilisent des jeux, des sonnailles et des clochettes (les *sonazzos*) pour s'approcher de lui avant de déchirer son corps, de le dévorer et de jeter les morceaux dans les eaux. *Sonazzos* a ainsi le rôle symbolique de composition d'ouverture d'une série de pièces s'inspirant du mythe et des cultures ancestrales de la Méditerranée et spécialement de la Sardaigne. Les cloches qui attirent Dionysos sont aussi des « signaux » qui nous réveillent et nous préparent à un univers sonore autre. Toutefois, notre inspiration à partir du mythe est de nature sonore plutôt que narrative. Nous avons imaginé des mondes sonores afin de sublimer et évoquer ces rituels ancestraux en partant de notre perception sonore du rituel. Nous ne souhaitons en aucune manière raconter un épisode d'une façon narrative.

Le mot *sonazzos* peut aussi signifier *suonacci, cattivi suoni* (en italien), de mauvais sons. Notre objectif était de faire de l'art sonore en partant du son rudimentaire. Dans le projet *Sonazzos* nous avons utilisé un modèle formel emprunté à la pantomime des *mamuthones* que l'on peut décrire de la manière suivante : un groupe de sons frappés de façon violente (les masques secouent le dos en faisant un saut synchrone) suivis par une résonance des *sonazzos*, suivie de silence. Dans *Sonazzos*, une unité musicale initiale rappelle ce geste des masques des *mamuthones* et ce fragment sonore se transforme peu à peu par des micro-variantes. Cet univers sonore peut rappeler aussi les déplacements des animaux en groupe dans le silence de la campagne, déplacements suivis par les bruits irréguliers des *sonazzos*.

Dans la pièce, la résonance libre des cloches est conçue comme un espace « élastique », « extensible », « ouvert » et « variable » du point de vue temporel, où de nouveaux matériaux musicaux trouvent leur place. Au niveau de la macro-forme l'œuvre est caractérisée par trois épisodes : (1) la matière primordiale est tout d'abord présentée et élaborée, (2) interrompue par un nouveau épisode central et ensuite (3) ré-exposée dans la troisième partie où elle est encore élaborée d'une façon dynamique.

Dans la pièce on prévoit de nombreux instruments à percussion joués par un seul interprète. Dans *Sonazzos* sont utilisés : un vibraphone sans *smorzatori*, une cymbale suspendue, trois gongs, un tam-tam, 2 congas, deux tom-toms graves, deux wood-blocks, deux timbales plus quatre métal-blocs (les *sonazzos*) suspendus sur la peau des timbales⁷.

⁷ Les métal-blocs (*sonazzos, cencerros, ou southamerican cow-bells*), doivent être placés très près de la peau de la timbale mais suspendus. Ils sont privés du battant à l'intérieur. Leur caractéristique acoustique la plus importante est la durée du son produit. La résonance doit être la plus longue possible. La composition est en partie axée sur la modulation de la hauteur des métal-blocs par les pédales des timbales qui constituent une caisse de résonance. On peut utiliser des cloches pour les animaux de production artisanale (sans battant) ou des métal-blocs de fabrication industrielle en tôle (plus résonante). Pour la création parisienne on a employé des métal-blocs industriels très économiques en tôle avec des résultats satisfaisants.

Notation pour les timbales et les quatre métal-blocs suspendus :

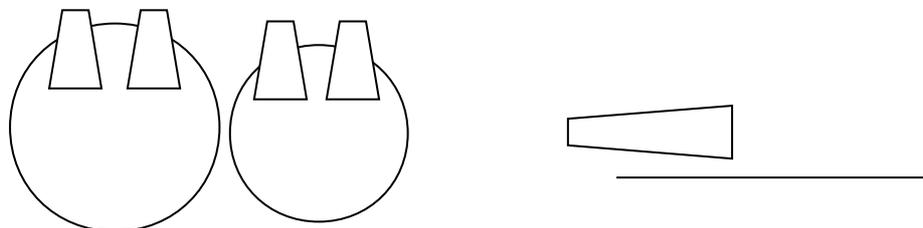
The image shows a musical score for five staves. From top to bottom, the staves are labeled: 'tous les autres', 'métal bloc 1 et 2', 'timbale 1', 'metal bloc 3 et 4', and 'timbale 2'. The 'tous les autres' staff has a single note on the first line. The 'metal bloc 3 et 4' staff has a single note on the first line. The 'timbale 2' staff has a sequence of notes: a quarter note on the first line, a quarter note on the second line, a quarter note on the third line, and a quarter note on the fourth line. The other staves are empty.

Pour les timbales nous avons recours à une notation non conventionnelle sur trois lignes. On peut distinguer trois positions principales de la pédale. Grave, centrale et aiguë et deux positions intermédiaires. Les cinq positions correspondent à une subdivision approximative de l'extension de chaque timbale.

Hauteurs des quatre métal-blocs : (a) hauteurs des métal-blocs employés lors de la création. Hauteurs réelles non tempérées. (b) Hauteurs tempérées :

The image shows a musical staff with a treble clef. It is divided into two sections, 'a' and 'b'. Section 'a' shows a chord of four notes: G4, A4, B4, and C5. Section 'b' shows a chord of four notes: G4, A4, B4, and C5, but with a different tuning or temperament, indicated by the presence of a flat sign on the B4 note.

Schéma des timbales et des métal-blocs suspendus sur la peau :



timb. 2 (métal.b. 4, 3) timb. 1 (métal.b. 2, 1)

Accordage des timbales :

Timbale 1



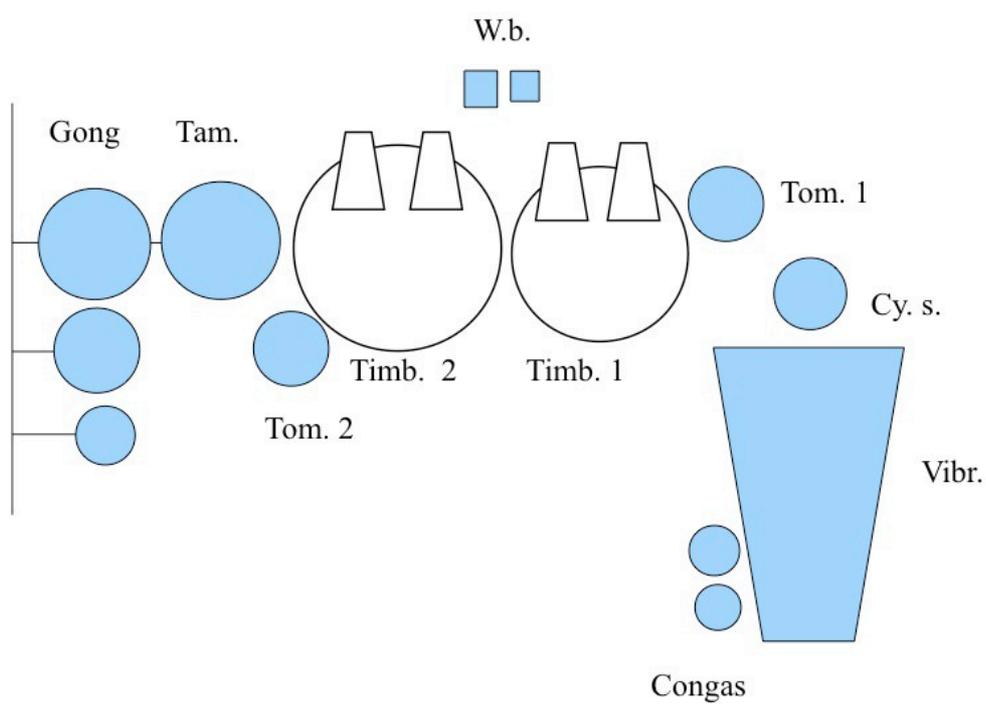
Timbale 2

Hauteurs des trois gongs :



Schéma de l'installation :

(Positionner les tom-toms et les gongs à côté de la caisse de résonance des timbales)



Dans un texte que nous avons écrit vers 2010 comme annotation de travail compositionnel nous affirmons :

« notre idée de forme repose sur des principes traditionnels de la musique occidentale, c'est-à-dire la construction d'une architecture formelle globale et l'exploitation d'un processus d'élaboration prémédités et contrôlés, le plan global est stable même si l'évolution interne est toujours dynamique, directionnelle et orientée vers l'exploitation du potentiel intrinsèque du matériau sonore. Notre esthétique prévoit l'utilisation d'une texture musicale organique, la recherche de relations entre les unités de sens utilisées dans la pièce, la recherche d'un parcours sonore narratif dans l'œuvre, la construction d'une syntaxe musicale discursive, la ré-élaboration cyclique des unités sonores primordiales et la construction de relations à distance afin de créer du sens musical et une sorte d'intelligibilité entre les différentes parties de l'œuvre. Par contre, nous refusons une esthétique dans laquelle la composition est constituée par la somme d'unités sonores diverses sans aucune relation, par l'absence de direction et d'un plan global. Notre stratégie de développement se fonde sur la variation continue des structures microscopiques du discours musical ».

Dans ces notes, que nous n'avons pas modifiées aujourd'hui, on peut bien comprendre qu'à l'époque nos idées étaient influencées par nos études musicologiques, en particulier par les textes d'Ivanka Stoianova qui ont donné une direction à notre recherche. Ces principes musicologiques ont contribué à organiser d'une manière plus cohérente nos idées (voir l'exemple 1 à la fin du chapitre, *Sonazzos*).

I.1.7. *Temperando... La Luce del Metallo*

Quelque temps après la composition de *Sonazzos* nous avons commencé à travailler sur un autre projet pour saxophone et percussion. À l'heure actuelle, cette pièce n'a pas eu de création publique. Nous avons travaillé lors de séances avec un collègue saxophoniste, Pedro Bittécourt, et nous avons étudié des matériaux musicaux liés aux possibilités multiphoniques du saxophone.

Notre objectif esthétique était de faire fusionner deux univers acoustiques : l'un naturel, l'autre artificiel. Dans *Temperando... la Luce del Metallo*, nous essayons d'intégrer au monde acoustique naturel – ceci se manifeste à travers des sons multiphoniques générés par le saxophone – le monde sonore tempéré, univers exprimé par le vibraphone. Nous mettons en évidence le contraste nature et artifice, aspect sonore spontané et problématique théorisée et résolue, ainsi que le phénomène phonique et le style musical.

Nous utilisons la métaphore métal-son. En nature, certains métaux à l'état pur peuvent être considérés comme des phénomènes acoustiques naturels. À travers la fusion de différents métaux on obtient des alliages. La matière phonique de *Temperando...*, est un alliage entre le fait acoustique et le système tempéré. Dans *...la Luce del Metallo*, la lumière, ou le reflet, du métal flamboyant, miroitant et mobile, c'est la métaphore du son mobile.

La texture de cette composition se fonde sur des sons multiphoniques et des séries d'harmoniques naturels du saxophone ténor. Les multiphoniques ne sont pas des phénomènes complètement harmoniques et naturels car une certaine composante inharmonique est donnée par les caractéristiques physiques de l'instrument. Cependant, la plupart des sons multiphoniques du saxophone correspondent au rapport d'octave et de douzième, la fondamentale et les deux premiers sons superposés de la série des harmoniques naturels. Nous considérons les sons multiphoniques comme des anomalies produites par le tuyau du saxophone. Ils ne correspondent jamais exactement au rapport d'octave et de douzième : l'intervalle d'octave est souvent plus étendu, d'autres fois plus étroit. Cela vaut aussi pour la douzième. Ce ne sont pas des rapports de fréquence purs⁸. Cette nature phonique donne la forme de la matière de l'œuvre. Notre idée consiste à

⁸ En ce qui concerne les doigtés des sons multiphoniques voir Daniel Kientzy, *Saxologie, du Potentiel Acoustico-Expressif des 7 Saxophones*, éd. Nova Musica.

emprunter un modèle naturel, une anomalie acoustique, pour édifier notre monde imaginaire.

Les processus d'élaboration au niveau micro-formel sont réalisés à travers des techniques de variation graduelle des micro-unités sonores de sens. Dans *Sonazzos* et *Temperando... la Luce del Metallo* l'utilisation des techniques de variation microscopique est due au fait que depuis 2007 nos recherches universitaires sur la musique de tradition orale de la Sardaigne ainsi que les recherches en Master autour du langage musical de Franco Oppo, nous ont permis d'aborder une étude approfondie de cette problématique. Les recherches musicologiques ont ainsi eu une influence importante sur notre technique compositionnelle.

La partie du vibraphone de *Temperando... la Luce del Metallo* est née après une analyse musicale d'une musique de tradition orale sarde. Il s'agit d'une berceuse dont Franco Oppo avait réalisé une transcription-élaboration pour piano. Ainsi la structure de la musique pour vibraphone est liée de façon intrinsèque à l'analyse de la musique sarde de tradition orale (exemple 2 à la fin du chapitre, *Temperando... la Luce del Metallo*).

I.1.8. Le cycle *TransForma* (I, II et III)

Giorzi'eFrores (2011) pour mandoline seule et *Is Frores de Giorzi* (2012) pour violon seul, sont des pièces dont la structure et la genèse sont profondément liées. Les deux pièces s'inscrivent dans un cycle de projets encore ouvert. Cette série s'intitule *TransForma*. Dans cet énorme chantier de travail nous voudrions exploiter le principe de transformation et de mutation de formes et de matériaux sonores élaborés selon des principes différents.

Un même matériau sonore est exposé à des élaborations diverses. Par conséquent, il assume un sens différent à chaque fois. Notre but est de créer des relations temporelles à distance à l'intérieur d'une pièce spécifique et aussi des relations temporelles à distance entre les pièces du cycle *TransForma*. Cette opération, à notre sens, peut favoriser l'unité stylistique dans une partie de notre travail de création.

Les deux pièces *Giorzi'eFrores* (*TransForma I*) et *Is Frores de Giorzi* (*TransForma II*), ont été créées le 29 juin 2012 lors d'une même soirée à la Salle Erik Satie de la ville d'Argenteuil. La pièce pour mandoline est le résultat d'une collaboration

artistique avec le mandoliniste Florentino Calvo. Durant l'année 2010, par l'intermédiaire du compositeur André Bon, nous avons eu l'occasion de collaborer avec cet interprète hors du commun. En 2014, *Giorzi'eFrores* a été édité par la maison canadienne, *Les Productions d'OZ*, spécialiste de musique pour guitare et mandoline.

Giorzi'eFrores, évoque la tradition de la Méditerranée, en particulier la tradition orale de la Sardaigne. *Giorzi* est l'un des noms sardes de Dionysos (il existe de nombreuses variantes selon les villes et les villages de la Sardaigne). *Giorzi'eFrores* peut être traduit par « Dionysos des fleurs » ou « Dionysos dieu des fleurs ».

Sur le plan musical la forme sonore changeante est caractérisée par des ruptures soudaines. Deux aspects contrastants s'alternent : des événements très violents et de calme se succèdent et le temps semble s'arrêter. Ces contrastes déchirants évoquent les états de la nature. La mort et la renaissance au printemps. D'une certaine manière, il s'agit de références à des rituels primordiaux de la tradition de la Méditerranée. Des rituels ancestraux avec lesquels on vénérât la nature et des figures féminines et masculines pour s'assurer la fécondité à chaque saison. La pièce pour mandoline est liée à l'univers sonore imaginaire qui a été ouvert par *Sonazzos*. Toutes les images stimulées par les gestes rituels se transforment en structures musicales. La sublimation des mythes et les gestes ancestraux deviennent des éléments acoustiques. Même les caractères de la divinité prennent une forme sonore. Par exemple, l'euphorie, la violence, l'apathie ainsi que les changements soudains deviennent des aspects contrastants de la même forme sonore (voir l'exemple 3 à la fin du chapitre).

Is Frores de Giorzi (les fleurs de Dionysos), pour violon seul, composé l'année suivante, est une tentative de transformation de la matière sonore de *Giorzi'eFrores* afin de créer un sens musical différent mais similaire. Le violon a le même accordage que la mandoline ; cette caractéristique nous a amené à tenter d'utiliser le même matériau musical dans deux pièces différentes. Le titre du morceau pour violon présente les mêmes mots que la pièce pour mandoline mais dans un autre ordre car la pièce pour violon commence où finit la pièce pour mandoline. Ce sont donc des formes spéculaires. Toutefois, dès le début de la pièce pour violon, les éléments exposés – comme dans un miroir – sont élaborés d'une manière dynamique. La direction contraire est respectée mais nous sommes émancipés au niveau de l'élaboration de la micro-forme.

Notre intérêt principal est d'exploiter les différentes potentialités d'expression de

la mandoline et du violon. Autrement dit, les techniques du médiateur à la mandoline et de l'archet au violon, nous donnent l'opportunité d'exploiter la même idée musicale mais avec des gestes instrumentaux différents et d'obtenir un son complètement nouveau dans chaque pièce. Il est ainsi possible de jouer *Giorzi'eFrores* pour mandoline suivi de *Is Frores de Giorzi* pour violon mais il est également possible d'adopter l'ordre inverse. *Giorzi'eFrores* est dédié à Florentino Calvo et *Is Frores de Giorzi* à André Bon.

La troisième expérimentation du cycle *TransForma* est une composition pour ensemble intitulée *Gli Specchi di Giorzi* (2014). Giorzi, devient un caractère sonore, un état de la forme musicale en transformation, présent dans plusieurs travaux compositionnels depuis 2006. Cet aspect se manifeste dans des pièces du cycle *TransForma* mais également dans d'autres pièces comme *Sonazzos*, dont on a déjà parlé, *TransForma I - Giorzi'eFrores* (2011) pour mandoline, *TransForma II - Is Frores de Giorzi* (2012) pour violon, *TransForma III - Gli Specchi di Giorzi* (2014) pour ensemble, *Il Lungo Sogno : Trance and Reset* (2013) pour quatre instruments (pièce évoquant la *transe* chamanique pratiquée en Sardaigne dans l'antiquité avec des fonctions thérapeutiques) ainsi que dans *Sound's Transcendence* (2012) pour piano à quatre mains. Cette dernière composition est axée sur la notion philosophique de la transcendance et de la mutation des états strictement en relation avec les caractéristiques de Giorzi, divinité magique des transformations et de la connexion entre l'univers des vivants et l'univers des morts, incarnant une multitude d'états et des figures humaines, animales, naturelles et imaginaires⁹. Tous ces projets reposent sur le principe de la transformation de la matière sonore. Musique amenant au stade de *transe* et aussi à la forme musicale en perpétuelle transformation. *TransForma* doit se lire comme : *Trans*-phase d'évolution (et aussi état de *Transe* du chaman ou *Trance* en anglaise) et *-Forma* en référence à la forme sonore.

Ce projet pour ensemble de neuf musiciens a été mis en œuvre lors d'un Master de composition musicale tenu par Salvatore Sciarrino en Italie, à Latina (près de Rome), durant l'année académique 2013-2014. Une douzaine d'élèves ont participé à ce laboratoire de techniques compositionnelles expérimentales et nous avons travaillé avec Sciarrino une fois par mois. Chaque rencontre durait trois ou quatre jours. Les discussions portaient presque exclusivement sur des problématiques liées à la

⁹ Voir aussi Eliade, *Dionysos et les Béatitudes Retrouvées* (1976 : 371-388). En ce qui concerne la notion de transcendance, nous faisons référence à Eero Tarasti (Tarasti 2008).

composition de nos travaux de création compositionnelle et les méthodologies pédagogiques utilisées par Sciarrino visaient à valoriser les idées compositionnelles propres à chacun.

L'instrumentation utilisée pour *Gli Specchi di Giorzi* (voir l'exemple 6 à la fin du chapitre) se compose de flûte, saxophone ténor, clarinette basse, deux percussionnistes (utilisant glockenspiel, vibraphone et marimba-one à cinq octaves, bongos et congas, cloches tubulaires, tam-tam et cymbale), un piano, un violon, un alto et un violoncelle. Nous avons isolé trois groupes de timbres : (1) les trois instruments à vent, (2) les trois claviers – les deux instruments à percussion et le piano, avec l'utilisation massive des percussions claviers, vibraphone et marimba-one – et (3) les trois instruments à cordes. Le groupe des trois instruments à vent et des trois cordes sont liés par une relation très forte ; tandis que le groupe des trois claviers (percussions et piano) constituent un groupe indépendant. Chaque groupe possède une identité sonore qui se manifeste par un matériau musical tout à fait spécifique et caractéristique. Il y a donc des matières sonores en contraste et ces matières sonores ne s'unifient jamais dans la pièce. Chaque groupe développe son univers sonore à l'image des planètes qui gravitent dans leurs orbites gravitationnelles.

Gli Specchi di Giorzi (les miroirs de Giorzi), repose sur la transformation de la matière sonore à travers des passages aux différents groupes instrumentaux employés. Comme nous l'avons dit auparavant, Giorzi est le nom de Dionysos dans la culture sarde, ainsi les images réfléchies de Giorzi sont toujours différentes et toujours déformées chaque fois que la matière musicale assume de nouvelles formes. La musique, comme Giorzi, prend des formes toujours nouvelles. Le miroir donne l'illusion d'une espace virtuelle existante seulement dans la mémoire. Comme dans les œuvres de l'artiste islandais-danois Olafur Eliasson (1967) exposées à la Fondation Louis Vuitton de Paris en 2014-2015 dans la rétrospective *Olafur Eliasson : Contact*. Eliasson utilise la lumière, la couleur et l'espace comme matières primordiales. Les œuvres présentées étaient axées sur des illusions optiques et sensorielles ainsi que sur le principe d'espace virtuelle qui se forme dans la mémoire grâce à une particulière utilisation des miroirs (Eliasson 2015).

Notre pièce est axée sur deux matériaux confiés à deux groupes (vents-cordes et claviers). Ces deux aspects contrastants et complémentaires s'alternent systématiquement :

A B A1 B1 A2 B2 A3 B3 etc.

Le premier matériau (claviers) se fonde sur trois modèles métrorhythmiques et mélodiques de nature diatonique. Ils sont superposés et combinés entre eux. Ils sont exposés selon une multitude de variantes microscopiques. À l'inverse, le second matériau (vents-cordes) est une amalgame spectrale en mouvement perpétuel et elle assume nombreuses articulations différents.

Les deux matériaux acoustiques représentent symboliquement une figure et son reflet déformé dans le miroir. Comme une figure et son reflet, les deux matériaux ne se rencontrent jamais et ils se trouvent dans deux dimensions sonores, spatiales et temporelles différentes.

Dans la culture traditionnelle, Dionysos est associé aux miroirs, probablement à cause de sa nature de principale divinité des mutations. Comme le mythe de Narcisse, il est associé au reflet et à l'image réfléchie et illusoire. Les deux mythes sont incontestablement similaires. Giorzi (Dionysos) est associé aussi au prénom italien *Giorgio*, qui dans la culture chrétienne est lié aux sources d'eau. Il y a de nombreuses sources appelées *San Giorgio* et d'autres appelées *Sant'Anna*¹⁰. On peut constater que le rituel primordial d'adoration de l'eau et le mythe ancien de Dionysos se mélangent. Le miroir est aussi un symbole évoquant la connaissance. La connaissance de soi-même et aussi la connaissance universelle du mystère humain. Ainsi, en se regardant dans un miroir la divinité se découvre elle-même et découvre aussi l'univers.

Dans notre poétique, Giorzi est un aspect sonore évoquant la mutation, la renaissance du son sous d'autres formes renouvelées à chaque instant. *TransForma III* est axé sur de perpétuelles mutations et sur de perpétuelles renaissances de la matière sonore initiale. Les transformations de la matière sonore sont spécialement des métamorphoses du timbre car « le timbre peut subir d'autres transformations à travers un paramètre non physique, mais linguistique : l'articulation » (Sciarrino 2013 : 42).

Cet œuvre atteint une phase culminante vers sa moitié, quand les deux matériaux musicaux et les rôles entre les deux groupes instrumentaux sont renversés de façon soudaine. Le matériau sonore des claviers passe aux groupe des vents et des cordes

¹⁰ À ce sujet voir aussi Dolores Turchi 1990.

tandis que le matériau qui caractérisait les vents et les cordes est maintenant confié aux claviers. Les *tempi* sont allongés progressivement jusqu'à la fin de la pièce où des unités temporelles très longues évoquent le temps infini. Le même matériau musical est exposé avec des *tempi* très variés, du micro au macro, et pendent des sens multiples et déchirants du point de vue de la perception sensorielle de la forme sonore.

I.1.9. *Sound's Transcendence*

L'idée du projet de création a surgi lors de la lecture d'un article d'Eero Tarasti, philosophe et musicologue finlandais, intitulé *Semiotics of resistance*, au sujet de la mondialisation et de la transcendance (Tarasti 2008). Il s'agit de la pièce déjà citée, *Sound's Transcendence* (2012) pour grand piano de concert à quatre mains. L'aspect qui nous a bouleversé le plus durant la lecture de l'article était la réflexion sur l'esprit et la matière.

La pièce a été terminée à l'occasion d'un atelier de composition pour musique de chambre à Argenteuil. La lecture de Tarasti a fait germer l'idée de composer un morceau pour deux pianistes où l'un joue des harmoniques naturels sur le cordier du grand piano de concert et l'autre des sons ordinaires sur le clavier. L'un représente l'esprit, l'absence de poids, l'absence d'un corps et d'une matière réelle, la liberté, l'énergie, l'invisible et l'intouchable. L'autre pianiste, jouant les mêmes hauteurs ordinaires sur le clavier, représente la matière, la densité, le poids, le monde réel, l'aspect physique des choses dans la vie humaine et les limites du corps par rapport à l'esprit. Il s'agit d'un contraste entre énergie et geste corporel, ainsi qu'entre pensée intellectuelle et action dans l'espace. Le pianiste jouant sur le clavier représente aussi la civilisation humaine à travers le système de hauteurs tempérées. Par contre, les harmoniques naturels sur le cordier du piano sont métaphoriquement associés au monde naturel et ancestral. *Sound's Transcendence* est une œuvre dédiée à Franco Oppo.

Le résultat sonore est hybride. La matière acoustique de la pièce est caractérisée par cette double condition : naturelle et humanisée. Cette idée était déjà présente dans *Temperando... la Luce del Metallo*. Dans *Sound's Transcendence* les pianistes jouent longtemps les mêmes hauteurs harmoniques et tempérées ainsi nous avons en même temps deux timbres divers mais similaires. Les deux sons sont une métaphore de deux individus, l'un avec un esprit primordial l'autre civilisé.

Cette composition est caractérisée par un processus d'évolution unique, unitaire et directionnel. Elle s'articule en un processus unique. Elle est donc différente, au niveau de l'architecture formelle, d'autres de nos compositions axées sur l'alternance de matériaux divers et sur des architectures plus articulées. Dans la pièce pour piano à quatre mains nous commençons avec un unisson et, en un peu plus de six minutes, nous arrivons à composer des gammes et des formes arpégées de dimensions importantes, constituées d'éléments issus des harmoniques au cordier et des sons ordinaires au clavier. En perpétuelle transformation, la forme musicale est élaborée à travers des principes de variation et notamment des techniques compositionnelles par micro-variantes (voir l'exemple 4 à la fin du chapitre).

Nous avons étudié la technique compositionnelle des variations microscopiques d'un modèle de base à travers l'analyse des œuvres d'Oppo et l'analyse des musiques de tradition orale de la Sardaigne, en particulier les musiques de danse pour *launeddas*.

Cette technique typique des musiques sardes de tradition orale est répandue dans d'autres cultures musicales transmises oralement dans la Méditerranée et en Europe. Nous avons rencontré des techniques similaires axées sur les micro-variantes dans le style de Radulescu et nous avons pu constater comment le compositeur roumain avait exploité les systèmes de variantes de la musique orale de Roumanie et en particulier des formes musicales de Transylvanie comme la colinda et la doîna. Le principe de micro-variation est répandu dans la musique de tradition orale mais se trouve également à la base des stratégies de la composition savante occidentale ancienne et de notre temps.

La recherche musicologique sur Oppo et Radulescu nous a donné la possibilité de saisir cette technique que nous avons utilisée de manière instinctive. Nous pensons que dans notre façon d'aborder la composition il y avait déjà cette démarche de structuration et d'élaboration de la texture par variantes dès le début de notre travail de création (depuis notre adolescence). Cependant, le travail musicologique nous a donné la possibilité de comprendre et de maîtriser cette technique que nous utilisions avant de manière moins systématique.

Nous avons saisi de nombreux aspects de cette technique compositionnelle par micro-variantes pendant le travail universitaire avec Antonio Lai et notamment à travers l'étude et l'application de sa théorie d'analyse musicale (*Genèse et révolution des langages musicaux*), théorie axée sur la notion de dérivation à partir d'un modèle primordial (Lai 2002). Précédemment, l'étude de la théorie musicale d'Oppo (*Per una teoria generale sul linguaggio musicale*), avait aussi nourri nos notions de composition

par micro-variantes (Oppo 1983). Elaborée en 1975, cette théorie d'Oppo est axée sur le principe de redondance et de variation de d'articulation formelle à travers le repérage d'unités signifiantes similaires et variées dans la texture de l'œuvre.

I.1.10. *Trance and Reset*

La pièce *Il Lungo Sogno : Trance and Reset/Le long rêve : Transe and Reset*, La pour un violoniste, un contrebassiste, un clarinetriste et un guitariste électrique (l'ensemble est amplifié), a été réalisée en 2013 lors d'un laboratoire expérimental géré de façon indépendante par une dizaine de compositeurs originaires de diverses régions d'Italie.. Cette expérience collective a produit un opéra multimédia intitulé *Noos*, pour video, dessin animé, musique *live* (cinq musiciens) et musique électronique. La pièce dure en tout une heure. Notre contribution a été d'environ quatre minutes. En réalité, notre pièce a une durée de plus de six minutes mais nous n'en avons exploité qu'une partie. L'opéra *Noos* a été créée en Sardaigne (dans le village de Gesico et dans la ville de Cagliari au Festival Spaziomusica) et ensuite reprise ailleurs : Rome (Festival G.E.R.M.I.), Perouse (Festival Segnali), Barcelone (Festival Mixtur) et dans d'autres villes. *Noos* a vécu deux phases d'élaboration. Une première phase en Mai 2013, pendant laquelle les compositeurs, les réalisateurs et les musiciens se sont confrontés lors d'un laboratoire qui s'est déroulé dans un ancien village du Sud de la Sardaigne (Gesico). Ensuite, en octobre 2013, le groupe s'est réuni à nouveau pour la création de l'opéra multimédia à Cagliari. L'expérience collective autogérée a été fondée sur le partage des connaissances dans le but d'obtenir un travail unitaire. Les phases de création et de production ont été vécues collectivement et la pensée de chaque artiste a influencé le cours des travaux.

Le sujet de l'opéra est un rituel chamanique ancestral – *l'incubazione terapeutica* (l'incubation à but thérapeutique) – dont on retrouve des traces dans la culture sarde. Le rituel consiste en une période de sommeil de trois ou quatre jours. Cela avait pour but de libérer et de soigner la personne atteinte de maladies psychiques et physiques grâce aux soins d'un chaman. La phase de sommeil (*transe*) conduit à une purification (*reset*) (voir Turchi 2001, *Lo Sciamanesimo in Sardegna*).

Nous avons ainsi imaginé d'axer notre pièce sur des éléments de théâtre musical.

La première phase, la *transe*, épouse une forme sonore à travers des agrégats de sons conçus par des harmoniques impairs de la série des harmoniques naturels, dans le but de donner la sensation d'un état d'instabilité perpétuelle, d'hallucination, de rêve, d'une vision obsessionnelle. Nous utilisons deux spectres d'harmoniques impairs : le spectre de *Mi* et le spectre de *Fa*. De cette manière nous générons une instabilité harmonique car les harmoniques communs aux deux spectres sont utilisés comme matière collante tandis que les harmoniques non communs établissent un rapport de complémentarité entre les deux spectres. Nous avons la sensation ambiguë d'être amenés vers les deux fondamentaux, *fa* et *mi*, qui pourtant n'arrivent presque jamais. Cette phase est la *transe*, la maladie, le sommeil. Ce sont des phases caractérisées par des pulsations obsessives et instables. Nous utilisons des accentuations métriques très instables et différenciées dans les quatre lignes instrumentales. Une autre phase de *transe* est caractérisée par des sons électriques tenus. Pour réaliser ces sons longs (jusqu'à 32 ou 64 secondes) nous avons utilisé une guitare électrique avec un effet appelé *Superego-Freezer* permettant d'allonger un son à l'infini. Les accords glaciaux de la guitare électrique sont représentatifs des phases obsessionnelles. Le son de la guitare électrique se prolonge sans aucune variation et sans aucun mouvement, il est totalement statique et non humain et donne un sens de mort intellectuelle.

La phase de purification, le *reset*, apparaît à travers des parties formelles très courtes qui s'allongent progressivement, caractérisées par des harmoniques pairs. C'est-à-dire, des rapports harmoniques purs très rassurants qui sont la manifestation d'une renaissance spirituelle, du réveil de la personne et de sa guérison. La phase de *transe* obscure est une vision déformée et tourmentée de la réalité, tandis que la phase de *reset* est positive.

Le schéma formel de la pièce est axé sur l'alternance des parties formelles :

A B A1 B1 A2 B2 etc.

Les parties A se rapportent à l'état de *transe* et les parties B utilisent le matériau musical qui caractérise l'état de *reset*. Même dans ce travail compositionnel, comme dans d'autres pièces précédentes, nous avons utilisé une forme musicale alternant deux aspects contrastants que nous ré-exposons plusieurs fois selon des variations

développantes. Chaque ré-exposition peut avoir une durée temporelle différente. Dans ce projet les éléments musicaux sont liés de façon solide et intrinsèque à la dimension théâtrale et dramaturgique.

I.1.11. *Hétéro-Voix et L'Ombre de la Voix*

Le projet intitulé *Hétéro-Voix : les Ornaments d'un Chant Imaginaire*, pour sept musiciens (clarinette en si bémol et basse, flûte basse, percussion, piano, violon, alto et violoncelle), est axé sur les principes de la variation et de l'ornementation d'un chant ou d'une structure de base. Nous avons développé deux matériaux musicaux contrastants : des parties formelles hétérophoniques (dites A *Eterofonia*) et des parties formelles plus rythmiques et aussi lyriques (dites B *Spirali*).

La composition est articulée en douze parties formelles :

A-B-A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4-B4-C-A5

Les parties formelles de la catégorie A *Eterofonia* sont caractérisées par la technique compositionnelle hétérophonique. Depuis quelques temps, nous nous intéressons à des formes hétérophoniques très anciennes. Cette technique nous permet d'échapper à une vision du contrepoint traditionnel. En revanche, des techniques hétérophoniques primordiales comme les canons diffractés nous permettent de développer le matériau musical de manière plus libre et émancipée. Dans la musique ancienne, un chant pouvait être orné par d'autres voix qui doublaient l'original à des vitesses différentes ou qui incorporent des variations par rapport à l'original. Ce principe d'utilisation de différents *tempi* et de micro-éléments variés, a inspiré cette composition. *Hétéro-Voix ...* ou « voix diverses » est une pièce qui vise à faire résonner un simple chant (imaginaire, car le modèle n'est pas dans la partition) à travers une multitude de modalités de jeu et de dimensions spatiales et temporelles. Dans les parties formelles de la catégorie A *Eterofonia*, les musiciens doivent chercher à imiter la vocalité ancienne, par exemple par fusionnement de la matière musicale et des lignes instrumentales.

Les parties formelles de la catégorie B *Spirali* sont caractérisées par des modèles métro-rythmiques ostinatos constituant la base de la structure. Tout d'abord nous faisons résonner des harmoniques naturels au piano et, à l'unisson, des sons réels joués par les autres instruments de l'ensemble pour obtenir un timbre « hybride » entre naturel et tempéré. Ensuite, cet ostinato rythmique d'unisson donne l'impulsion pour le départ de plusieurs « spirales » d'harmoniques naturels pairs et impairs confiés aux divers instruments de l'ensemble. Ces parties formelles de la catégorie B sont plus rythmiques et à la fois « lyriques », sont structurées en superposant des séries d'harmoniques naturels en exploitant les hauteurs en commun de deux ou trois séries d'harmoniques (par exemple la série de *Si* et de *La* dièse) dans le but de créer un timbre mixte et instable et une harmonie oscillante entre les diverses fondamentaux. Par rapport aux parties formelles de la catégorie A, l'esthétique des parties formelles de la catégorie B est beaucoup plus agressive et la technique compositionnelle de l'ostinato s'oppose à la technique hétérophonique des parties de la catégorie A. La seule partie formelle de rupture est la partie C, une sorte de cadence de l'alto et de la marimba.

Faisons un pas en arrière pour parler d'un projet de création précédent. Dans *L'Ombre de la Voix* (2011), pour chœur, deux percussions et orchestre à cordes, nous avons essayé de construire la partie des instruments à cordes et celle des percussions sur la base de la texture musicale des voix. La vocalité, les possibilités techniques et les caractéristiques expressives des voix sont mises au centre de ce travail compositionnel car elles représentent un aspect dominant au niveau vocal-instrumental. Les instruments ont plus de liberté. Ils sont comme une « ombre », une « projection » des voix. Ils peuvent rendre chromatiques les passages diatoniques du chœur et constituer une dimension autre, dépendante des voix.

La matière textuelle est composée de deux textes poétiques que nous avons élaborés : *Aria* (2011) et *Tempo* (2001). Elle a pour sujet la vie de l'homme en relation avec la dimension de l'espace, « l'air » de l'atmosphère qui nous permet de vivre dans un espace très réduit de quelques kilomètres, et le « temps », l'autre dimension qui opprime l'homme et l'oblige à accepter son déroulement.

Dans *L'Ombre de la Voix* deux matériaux musicaux primordiaux sont utilisés : (1) *tutti* aux octaves et (2) *tutti* à l'unisson. Les deux matériaux s'alternent. Les deux aspects sont aussi des principes élémentaires de l'orchestration. Au premier matériau sont associés des fragments textuels du poème *Aria* et au deuxième matériau ceux du

poème *Tempo*. L'application de ce principe provoque l'alternance des deux poèmes et une sorte de dramaturgie entre vocalité et musique instrumentale, ainsi qu'entre les aspects narratifs et les sens du texte. Une relation importante entre matière textuelle et matière musicale s'est créée (voir l'exemple 5 à la fin du chapitre).

I.1.12. *Musica Per Quartetto d'Archi ... Gli Universi Isomorfi*

Musica Per Quartetto d'Archi ... Gli Universi Isomorfi et *L'Uovo di Brancusi*, sont deux projets pour instruments à cordes mis en œuvre en Italie pendant les années 2013 et 2014 à l'*Accademia Musicale Chigina* de Sienne. Durant les étés 2013 et 2014 nous avons participé activement aux laboratoires de composition musicale tenus par le compositeur Italien Salvatore Sciarrino qui proposait un cours orienté vers l'écriture pour cordes. En 2013, le laboratoire était consacré à la composition pour quatuor à cordes, tandis qu'en 2014 on s'est consacré au quintette (quatuor à corde et flûte). Dans les deux circonstances, le quatuor en résidence était le *Quartetto Prometeo* (Giulio Rovigni, premier violon, Aldo Campagnari, second violon, Massimo Piva, alto et Francesco Dillon, violoncelle), auquel s'est joint en 2014 le Flûtiste Matteo Cesari.

La première pièce *Musica per Quartetto d'Archi... Gli Universi Isomorfi* (2013) pour quatuor à cordes de la durée d'environ 11 minutes, pièce composée entre le 29 juin et le 18 juillet 2013, est organisée selon les principes de la forme des variations. Deux matériaux sont adoptés et alternés, à chaque ré-exposition leurs morphologies subissent des transformations plus ou moins radicales. L'alternance des éléments et les relations à distance dans le temps à l'intérieur de l'œuvre, servent à créer chez l'auditeur la perception d'un univers sonore qui conserve une partie de son identité tout au long de l'œuvre et pendant toutes les phases de transformation.

La structure globale peut aussi rappeler le schéma des variations doubles ainsi que les caractéristiques de la forme de passacaille. C'est donc une pièce où nous essayons d'établir un rapport avec des formes musicales du passé, spécialement les formes du XVII^e siècle. Sur le plan des techniques compositionnelles, nous avons utilisé des stratégies assez simples de manipulation du spectre harmonique et des techniques archaïques comme les canons et des hétérophonies provenant de la musique vocale. L'utilisation des techniques hétérophoniques a été intégrée dans notre technique compositionnelle après l'étude approfondie du langage musical de Radulescu. Toutefois,

il faut remarquer que nous avons trouvé des applications très spécifiques et originales qui n'utilisent pas le modèle de Radulescu.

L'utilisation dans la même pièce d'archétypes formels et stylistiques aussi différents a la fonction de créer un contraste structurel entre les éléments de l'œuvre qui génèrent des composantes hybrides.

Partie	Caractère	Technique compositionnelle	Dimension en mesures
A	<i>Astratto</i>	Agrégats en <i>gliss.</i> et constellations de sons	Mes. 1-25 (25)
B	<i>Millenario e Ancestrale</i>	Hétérophonie très simple	Mes. 26-31 (6)
A1	<i>Astratto</i>	Agrégats en <i>gliss.</i> et constellations de sons (développants)	Mes. 32-74 (43)
B1	<i>Millenario e Ancestrale</i>	Hétérophonie complexe	Mes. 75-102 (28)
A2	<i>Irreale e Illusorio</i>	Contrepoint axé sur métrique	Mes. 103-125 (23)
B2	<i>Millenario e Ancestrale</i>	Hétérophonie simple	Mes. 126-137 (12)
A3	<i>Astratto</i>	Agrégats non synchroniques en <i>strappato</i>	Mes. 138-180 (43)

Cette composition est caractérisée par une complexité croissante vers la partie centrale de l'œuvre, notamment en correspondance des parties formelles A1 (partie développante de la catégorie A) et B1 (hétérophonie complexe). Ensuite, la densité et la complexité de la matière sonore est décroissante jusqu'à la fin de la pièce. La dimension, en terme de numéro de mesures, de chaque partie formelle est une indication importante afin de saisir l'équilibre entre les sections formelles plus élaborées et étendues et les parties les plus courtes et simples. Les parties formelles A, B1 et A2 ont une longueur de 23, 25 et 28 mesures. Les parties formelles B et B2 sont beaucoup plus courtes, respectivement 6 et 12 mesures. Enfin, les parties formelles A1 et A3, les plus amples, comprennent 43 mesures chacune.

Les matériaux utilisés se distinguent pour leur caractère *Astratto* (abstrait) ou

Millenario et Ancestrale (millénaire et ancestral). Si le premier matériau semble être plus proche de l'esthétique de la musique contemporaine, le deuxième exploite des modèles provenant de la musique de tradition orale sans pourtant citer des modèles existants mais qui en évoquent l'esthétique. Nous avons inventé des archétypes de musique de tradition orale (notamment nous nous référons à la musique sarde) et nous les avons élaborés par des techniques hétérophoniques. Dans l'invention de ces éléments évoquant l'oralité nous sommes complètement libres et émancipés sur le plan artistique. C'est-à-dire que nous ne nous sommes pas orientés vers une reconstruction des modèles de la musique de tradition sarde mais nous avons utilisé notre savoir ethnomusicologique afin de faire émerger des composantes de notre culture et de notre univers imaginaire que nous avons intériorisés depuis longtemps. Il s'agit d'une utilisation libre des modèles esthétiques qui peuvent éventuellement faire référence à l'oralité. La seule partie formelle où on peut saisir une rupture stylistique est la partie A2 d'un caractère illusoire et irréel (*Illusorio e Irreale*), partie élaborée avec une technique de notre invention où on gère le contrepoint par l'organisation métrique et par l'organisation des figures musicales.

Musica per Quartetto d'Archi... Gli Universi Isomorfi, a l'objectif primordial d'expérimenter une articulation complexe et composite de la forme. Le résultat sonore et le timbre global de l'œuvre ne doit pas ressortir d'un événement isolé ou d'un effet technique instrumental, mais d'un processus compositionnel général axé sur de la résonance virtuelle globale des diverses parties formelles, même si elles se trouvent à une certaine distance temporelle à l'intérieur de la pièce (exemple 7 à la fin du chapitre).

1.1.13. *L'Uovo di Brancusi et Reminiscenza dall'uovo*

L'Uovo di Brancusi (2014), pour flûte et quatuor à cordes de la durée d'environ 11'30", emprunte des principes de l'art plastique. Nous nous sommes intéressé à certains concepts d'espace développés par des artistes de la première moitié du XX^e siècle. Nous avons notamment orienté nos regards vers les œuvres du roumain Constantin Brancusi et de l'argentin Lucio Fontana. Les deux artistes ont exploré l'espace de vie de l'œuvre.

Brancusi fait « perdre du poids » à ses sculptures qui semblent ne s'appuyer sur rien et se prolonger vers l'infini. Nous nous référons surtout à des sculptures remontant aux années 1910 et 1920 comme *Maiestra*, *L'Oiseau dans l'Espace* et les divers

exemples de *Colonne Sans Fin*. Mais en particulier nous nous référons à *La Muse Endormie*, à *Tête d'Enfant Endormi* et spécialement à *Nouveau-Né*, une sculpture conçue comme une tête d'enfant posée sur le côté, donc sans cou .

Les sculptures de Brancusi sont des sublimes de principes primordiaux, dans le cas de *L'Oiseau dans l'Espace* la sculpture semble représenter l'idée la plus élevée du vol comme détachement de la terre, comme libération de la dimension corporelle. Dans la sculpture *Le Nouveau-Né*, la tête de l'enfant est libérée du corps, elle présente une surface lisse et les formes du visage sont juste esquissées, parfois dans certains exemplaires de cette sculpture, les formes du visage ne sont pas représentées. Ainsi, la pièce ressemble plutôt à un oeuf – emblème de la naissance – d'où le titre de notre composition *L'Uovo di Brancusi/L'Oeuf de Brancusi*. Notre intérêt pour Brancusi s'est accru grâce aux visites à l'Atelier-temple-maison Brancusi à Paris (voir également *Brancusi, Au-Delà de Toutes les Frontières*, Lemmy 2012).

Fontana coupait et trouait la toile en ouvrant des fenêtres d'espace et de temps. Nous faisons référence à des œuvres de l'artiste comme *Concetto Spaziale/Concept spatial*, séries de toiles conçues depuis les années 1940 jusqu'aux années 1960. Mais aussi à des sculptures comme *Natura* (1959-1960) consacrées à l'idée d'œuvre en tant que masse de matière brute représentant un concept.

À partir de 1946, dans les différents *Manifesto dello Spazialismo*, Fontana et son entourage, parlent explicitement de l'importance d'une dimension qui dans la peinture et dans la sculpture est très complexe à exploiter : l'espace-temps. Par contre, ajoutons-nous, cette dimension d'espace-temps est cruciale pour le déroulement du son (à ce sujet voir *Lucio Fontana : rétrospective*, Kazarian 2014).

L'Uovo di Brancusi s'est laissé envahir par ces principes plastiques. Les sons « perdent le poids » à travers des techniques instrumentales axées sur la production d'harmoniques naturels ou, au contraire, les sons deviennent substance et masse. Parfois, le vide est créé à travers l'épuration du langage musical et par l'apparition d'éléments très basiques (un intervalle consonant ou un timbre simple), d'autres fois le son est rendu comme de la matière primordiale dense sans forme (texture hétérophonique et timbre complexe). Nous avons cherché à faire émerger des figures musicales (figures mélodiques et rythmiques identifiables) à l'intérieur de la masse de matière phonique brute comme d'ailleurs nous entrevoyons une figure dans la pierre sculptée ou nous cherchons un temps autre derrière les fentes et les trous des toiles de Fontana.

La relation entre la flûte et le quatuor à cordes est problématique car le rôle de la flûte est ambigu. Elle est soliste et également fusionnée dans l'ensemble. Nous avons fait référence à des formes musicales comme le concerto de l'époque baroque pour instrument soliste et cordes. Nous avons pensé à des compositeurs comme Antonio Vivaldi, à des formes rares comme les quatuors avec flûte de Wolfgang Amadeus Mozart ainsi que au quintette de Johannes Brahms pour clarinette et quatuor à cordes.

Cette pièce est axée sur un intervalle en particulier : la tierce majeure. Ce rapport est utilisé comme base pour les nombreuses et diverses structures composant l'œuvre, aspect qui unifie les différentes sections. La pièce se compose de neuf parties formelles sans aucune interruption ou coupure toutefois elles constituent un unique mouvement :

Partie	Appellation	Technique et Fonction	Mesures
1	<i>Chant d'oiseaux dans l'espace</i>	Présentation 1 ^{er} matériau, développant	Mes. 1-36
2	<i>Eterofonia-metrica</i>	2 ^{ème} matériau, contrastant	Mes. 37-57
3	<i>Chant d'oiseaux dans l'espace II</i>	Elaboration 1 ^{er} matériau	Mes. 58-79
4	<i>L. Fontana, buchi nello spazio</i>	3 ^{ème} matériau	Mes. 80-99
4 bis	<i>L. Fontana, buchi nello spazio II</i>	Variation 3 ^{ème} matériau	Mes. 100-120
5	<i>Chant d'oiseaux dans l'espace III</i>	Nouvelle élaboration 1 ^{er} matériau	Mes. 121-146
6	<i>L. Fontana, buchi nello spazio III</i>	Rappel bref 3 ^{ème} matériau	Mes. 147-152
7	<i>Vuoto</i>	4 ^{ème} matériau, rupture	Mes. 153-180
8	<i>Finale, De Nouveau Nè</i>	Finale fusion développant des matériaux et clôture	Mes. 181-200

Comme nous pouvons l'observer dans ce tableau, il y a deux catégories formelles prédominantes. La première catégorie regroupe les parties formelles appelées *Chant d'oiseaux dans l'espace* (sections 1, 3 et 5), qui évoquent le concept spatial de Brancusi. Elles sont axées sur un principe de Brancusi : le sculpteur roumain travaillait la pierre, le bois ou d'autres matières, en cherchant une forme intrinsèque contenue par exemple dans une pièce de marbre ou de bois. Ses sculptures pouvaient être travaillées pendant des années jusqu'au moment de l'aboutissement de la forme définitive. De la même manière, dans ce projet nous avons essayé de manipuler la matière sonore moment par moment selon la nature de la matière de base que nous avons choisie au début de notre travail compositionnel. Notre démarche se réfère aussi à Ludwig van Beethoven : développer toutes les potentialités de l'idée-intuition musicale originelle¹¹.

La seconde catégorie formelle regroupe les parties formelles intitulées *L. Fontana, buchi nello spazio* (sections 4, 4bis et 6) et s'inspire du travail de Fontana. Nous avons essayé de déchirer la matière sonore primordiale afin d'ouvrir des dimensions sonore inattendues. Cette technique prévoit de perturber une texture sonore stable par des injections d'une nouvelle matière musicale sans préparation afin d'ouvrir une dimension autre où l'auditeur peut se sentir perdu comme par l'effet d'une fente ou d'un trou de Fontana sur la toile.

En revanche, la partie formelle indépendante 2, *Eterofonia-metrica*, est une hétérophonie amorphe de timbres gérée par l'organisation métrique, tandis que la partie formelle indépendante 7, *Vuoto/Vide*, évoque un langage musical vide et épuré à travers l'utilisation de consonances simples et d'une texture musicale élémentaire. Elles sont conçues avec des articulations un peu différentes par rapport aux autres parties formelles dans le but de créer des contrastes. La partie formelle 8, *Finale, De Nouveau Nè*, est conçue comme une clôture développante dans laquelle on fait fusionner les divers aspects caractéristiques de la pièce.

Cette approche formelle de *L'Uovo di Brancusi* se révèle particulièrement expérimental. Nous assemblons des schémas provenant de cultures et de styles divers. On peut y retrouver des principes généraux de la forme classique à travers l'exposition et l'élaboration articulée en plusieurs reprises, on y trouve même le principe du contraste

¹¹ Pendant l'étude préparatoire, avant la composition de *L'Uovo di Brancusi*, nous avons observé attentivement quelques quatuors de Ludwig van Beethoven, notamment l'opus 135 et les quatuors de Béla Bartok, en particulier le n. 4 et le n. 5.

formateur des composantes de la pièce. Ce schéma, issu d'un mélange d'idées musicales, est problématique car nous y retrouvons des éléments hétérogènes et même inattendus. Par exemple, dans la section 4 bis – une variation de la section 4 – le schéma des variations est utilisé d'une façon très particulière et adapté afin d'évoquer et varier la section 4. Dans la section 6 la matière déjà utilisée dans les parties 4 et 4 bis est à nouveau rappelée mais très rapidement, dans l'espace de seulement 6 mesures ; il s'agit d'une variation-évocation très contractée.

« Les processus de la musique nouvelle sont intimement liés à la perception d'une profondeur de l'espace. L'impression d'espace résulte de la tension qui persiste entre les trois niveaux d'intégration, d'échelle différente [micro, ordinaire et macro]. Le ressort principal des tensions n'est plus l'harmonie, ni même l'orchestration, mais la multidimensionnalité du matériau, la diversité de ses structures d'ordre. Un processus d'une certaine échelle ne se déploie qu'en opposition à ceux des autres échelles » (Dufourt 2014 : 342).

Dans cette pièce, l'idée d'espace-temps n'est pas employée dans l'acception d'espace de la salle de concert ou de la spatialisation. Nous essayons de créer des liaisons à distance entre les divers « moments » de l'espace-temps à travers les ré-expositions variées des sections *Chant d'oiseaux dans l'espace* et *L. Fontana, buchi nello spazio* avec l'insertion des sections indépendantes pour créer des ruptures temporelles. Par rapport à d'autres pièces où nous avons utilisé un ou deux matériaux, dans *L'Uovo di Brancusi* nous utilisons de nombreux matériaux divers, finalement unifiés par des caractéristiques de base communes (exemple 8 à la fin du chapitre).

Reminiscenza dall'uovo (2015) est une autre pièce d'expérimentation. *Anamesis*, réminiscence, l'émergence d'un savoir provenant du passé. La connaissance paraît ancrée dans notre esprit en profondeur dans la conscience car elle est le résultat de lentes sédimentations au fil du temps. Cela nous fait penser à Mircea Eliade, notamment au sens du sacré, à savoir le sens de la vie : un élément structurel intrinsèque de la conscience. Ce morceau pour flûte basse avec alto et violoncelle explore les registres

graves et aussi les registres suraigus des trois instruments. Elle a été créée à Sienne (Italie) par Matteo Cesari (flûte basse), Massimo Piva (alto) et Francesco Dillon (violoncelle) à l'occasion d'un laboratoire tenu par Salvatore Sciarrino en juillet 2015 à l'Accademia Musicale Chigiana. La pièce emprunte quelques éléments sonores à d'autres pièces à nous comme *L'Uovo di Brancusi*, de l'année précédente, ou *Sonata* (2013). À travers des variantes de quelques sons de base nous essayons de créer des appels à distance temporelle dans l'œuvre. L'œuf symbole de la naissance évoque une phase imparfaite de genèse (comme la musique pendant sa composition). Il s'agit d'un état primordial où l'esprit précède le corps. Existe-t-il une réminiscence précédant la naissance ? L'œuf est également un univers clos, le son arrive étouffé de l'extérieur, et à l'intérieur le son stagne dans l'espace, en le saturant.

Cette musique se fonde sur la répétition-variation de quelques modèles élémentaires. Il s'agit du principe de figure archaïque de répétition en écho, notion évoquée par Michel Imberty (Imberty 2002a et 2002b). Des figures en écho constituent le premier dialogue entre géniteur et nouveau né, dialogue durant lequel l'être s'aperçoit de l'extérieur et ainsi, de l'autre.

L'apparition de fragments de son sous forme de résurgence est pour nous une stratégie de travail compositionnel visant à la segmentation du temps musical. Quelques étincelles de son (comme certains intervalles) sont redondants dans le temps de la pièce. Des modèles provenant d'une berceuse sarde que nous avons étudiée il y a quelque temps émergent, ou mieux disparaissent. Dans cette pièce nous entrons en « dialogue » avec des principes provenant du style de Salvatore Sciarrino. Nous évoquons sa manière de composer selon une « monodie multiphonique ». Nous empruntons quelques principes de Sciarrino mais nous les plongeons tout de suite dans notre style en tentant une hybridation. Il s'agit d'un hommage que nous souhaitons lui faire dans la perspective d'un passage de connaissance d'un compositeur à l'autre. De telles épiphanies cassent le cours linéaire du temps en nous imposant de construire dans notre mémoire un parcours sonore multiforme et labyrinthique. *Reminiscenza dall'uovo* est pour nous l'occasion de fusionner des connaissances de plusieurs années d'apprentissage musical. Nous utilisons ici des techniques désormais assimilées et d'autres plus récentes.

I.1.14. Principes unifiants

Nos projets de création musicale réalisés entre 2005 et 2015 sont axés principalement sur des principes de transformation de la matière musicale. Nous avons exploité de manière personnelle les techniques des variantes observées pendant les années de recherche universitaire mais déjà présentes dans notre approche créative.

Dans notre démarche compositionnelle, deux aspects prédominants et divers émergent. Le premier aspect se réfère à la tradition musicale orale de la Méditerranée. Notre identité culturelle émerge dans le travail musical. En revanche, le seconde aspect est lié au phénomène sonore naturel ainsi que à une idée de langage musical issue de la nature de la musique et axée sur l'analyse scientifique du son. Dans nos projets récents, des éléments de l'oralité et de la physique du son fusionnent dans une stratégie unitaire.

Les aspects provenant de l'oralité sont associés à une approche plus intuitive et spontanée du phénomène musical et culturel, tandis que les aspects en relation avec la connaissance du son font référence à une approche sensorielle selon une méthode analytique à caractère scientifique.

Nos compositions récentes se fondent sur l'expérimentation de la forme globale. Notre recherche musicologique a été fondamentale afin de pouvoir faire évoluer notre technique compositionnelle des variantes et pour gérer nos pièces à travers des architectures formelles complexes visant à articuler chaque œuvre en nombreuses parties formelles différentes. L'articulation en sections diverses est symptomatique de notre intérêt pour les formes musicales amples et riches de relations entre les composantes internes de la pièce.

Nous sommes intéressés par le développement de l'espace-temps en musique et voudrions développer chaque composante de notre langage musical selon des aspects temporels et spatiaux divers afin de créer des sens musicaux divers.

Dans nos créations musicales, les parcours « narratif » à l'intérieur de la pièce est déterminé par notre technique des variantes. Nous ré-utilisons, au cours du déroulement de la pièce, les mêmes composantes variées selon une multitude de variantes mais elles sont alternées avec des composantes secondaires pour créer une fragmentation de la texture musicale et un contraste interne. Cette démarche est à la base de notre idée de parcours temporel « narratif » et sensoriel en musique.

Si la recherche universitaire nous a donné des moyens pour composer, l'activité

de création musicale nous a fait découvrir des sujets de recherche potentiels car les domaines de l'invention musicale sont encore très peu explorés et nécessitent une analyse scientifique. La création exige de la recherche pour pouvoir évoluer dans le futur et la recherche musicale a besoin de nouveaux sujets encore inexplorés.

En 2013 nous avons composé et créé une pièce fondamentale pour notre évolution et notamment pour le développement de notre technique de composition par variantes : *Sonata* pour piano seul. Nous en parlerons dans le chapitre suivant dédié à l'auto-analyse musicale.

The image shows a musical score for three staves, labeled (S), (A), and (B) at the top. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and performance markings.

- Staff (S):** Starts with a dynamic marking of *fff*. It contains several measures with notes and rests, including a section marked *lento* and *3*. The staff ends with a *fff* marking.
- Staff (A):** Starts with a dynamic marking of *fff*. It contains several measures with notes and rests, including a section marked *lento* and *3*. The staff ends with a *fff* marking.
- Staff (B):** Starts with a dynamic marking of *fff*. It contains several measures with notes and rests, including a section marked *lento* and *3*. The staff ends with a *fff* marking.

Additional markings include *lento*, *3*, *5*, *7*, *mp*, *mf*, *ff*, *fff*, *alleg.*, *rit. dolce*, *rit. ass.*, *rit. mod.*, and *mp*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

The image displays a page of a musical score for Example 2 by A. Milia, titled "Temperando ... la Luce del Metallo". The score is written for a large ensemble and is oriented vertically on the page. It consists of several systems of staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left side include:

- Flauti (Flutes), with parts for Flauti (1), Flauti (2), Flauti (3), and Flauti (4).
- Violini (Violins), with parts for Violini (1), Violini (2), Violini (3), and Violini (4).
- Violoncelli (Violoncellos), with parts for Violoncelli (1) and Violoncelli (2).
- Contrabbassi (Contrabass).
- Clarinetto (Clarinet).
- Violone (Violone).
- Organo (Organ).
- Basso Continuo (Basso Continuo).

The score is marked with various dynamics and performance instructions, such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *rit.* (ritardando), and *molto seccati* (very dry). There are also markings for *Sen Concerto*, *Sen Rit.*, and *Sen Cembalo*. The score includes numerous musical notations, such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. At the bottom right of the page, there is a small number "4-".

lento 4. 55
 PROI Scorpis
 ALESSANDRO MILIA
 Sound's Transcendence
 2012

noises on request de la corche
 on the bass (sur la basse) ff
 * Harmonique ultrachroïque entre $\frac{1}{2}$ et $\frac{3}{8}$

Exemple 5, A. Milia, *L'Ombre de la Voix*, 2011, p. 3.

① ♩ = 52 M.M. Più mosso ②

6

S. *ff* tem po tem po tem po a ri a ri a *ff ppp*

A. *ff* tem po tem po tem po tem po a ri a *ff ppp*

B. *ff* po po tem a ri a *ff ppp*

6

C.s.
T.t.

Tom.

vibr. *ff* L.V.

6

B.m.
Gg.

Mrb.

6

VI. I pizz. IV. arco *f* *ff* pizz. arco *ff pp*

VI. II pizz. IV. arco *f* *ff pp*

Al. pizz. II. arco *f* pizz. *ff pp*

Vc. pizz. arco *f*

Cb. pizz. arco *f*

Exemple 6, A. Milia, *TransForma III - Gli Specchi di Giorzi*, 2014, p. 5.

Tutti : smz. !!

13

Fl. *mf* *f* tongue-ram

Sx. T. *mf*

Cl. B. *mf*

Perc. 1

Vib. *mf* *mp*

Perc. 2

Mrb. *mf* *pp* *mp*

Pf. *mf* *mp*
1 corda
senza pedale

VI. *mf* arco ord. molto pont.

vla. *mf* ord.

Vc. *mf* arco ord. pizz. *f*

musica per quartetto d'archi

... gli universi isomorfi ... (2013)

Alessandro Milia
1981

A Moderato ♩ = c. 85
Aspiratio
 grafias (mha) i pona (gr) m p) [peranti: uana i langi ma i vhaio]
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
 14 15 16 17 18 19 20

Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello

Exemple 8, A. Milia, *L'Uovo di Brancusi*, 2014, p. 19.

The musical score is divided into two systems, each containing four staves. The first system (measures 109-111) begins with a *fff* dynamic and a *p* dynamic. The first staff has dynamics of *mf*, *sfz*, and *fp*. The second staff has *mf*, *sfz*, and *ord.*. The third staff has *f*, *mf*, *sfz*, and *ord.*. The fourth staff has *fff*, *mf*, *sfz*, and *ord.*. The second system (measures 112-114) starts with *ppp* and *mp* dynamics. The first staff has *fp*, *mp*, and *fp*. The second staff has *fp* and *mp*. The third staff has *fp* and *mp*. The fourth staff has *fp* and *mp*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks.

I.2. Auto-analyse : *Sonata* pour piano (2013)

I.2.1. Le contexte de création

Sonata pour piano seul est un projet de création né à la suite d'une commande du musicologue italien Luigi Pestalozza¹. À l'occasion du Festival *Musica Extra Mænia*, qui s'est déroulé en 2013 à Milan, Pestalozza a invité quelques jeunes compositeurs à écrire de nouvelles œuvres pour piano seul. Les créations pour clavier étaient inscrites dans les cycles de concerts *Il Pianoforte Extra Mænia* – à savoir le piano hors les murs – un cycle consacré aux musiques de recherche pour clavier présentant des caractéristiques hors du répertoire normalement exploité dans les salles de concert. Cet événement a réuni trois importants pianistes travaillant à Milan : Alfonso Alberti, Orazio Sciortino et Stefano Ligoratti. Nous avons travaillé avec Stefano Ligoratti et notre projet *Sonata* lui est dédié. Les musiques *Extra Mænia* étaient des créations mais également des œuvres plus anciennes jouées rarement ou jamais².

En acceptant la proposition de Pestalozza nous avons pensé aborder un projet compositionnel pour clavier répondant à la vocation de ce festival. Nous avons essayé de composer une musique de style expérimental mais qui, en même temps, pouvait être mise en relation avec plusieurs traditions du passé. Ces traditions sont liées aux musiques pour clavier et à l'histoire et à l'évolution de la forme musicale spécifique pour piano. Notre projet très ambitieux prévoit ainsi d'observer quelques principes de la forme sonate et du style symphonique car ils font partie des principes les plus importants de la musique européenne. Mais aussi de transformer ceux-ci selon notre vision actuelle de la forme du son.

D'autres parties formelles de notre pièce *Sonata* se sont inspirées d'un style

¹ À cette époque nous étions déjà en contact grâce à des collaborations en 2011 avec la revue musicale *Musica/Realtà* dirigée par Pestalozza. Notre candidature a été soutenue également par le compositeur Antonio Doro.

² Par exemple des inédits pianistiques de Giacinto Scelsi et de Ludwig Van Beethoven. Des œuvres rares de Franz Listz, d'Alexander Skrjabin, de Leoš Janáček, des musiques de Gian Francesco Malipiero, d'Emanuele Borgata (1809-1889), d'Aaron Copland et d'Henry Cowell. Des pièces peu répandues comme la *Piano Sonata, Fur Frau M. Wasendonck* (du 1863), de Richard Wagner. Et aussi Toshio Hosokawa, Misato Mochizuki et Kenji Sakai. Parmi les contemporains : Stefano Gervasoni, Pasquale Corrado, Antonio Covello, Alessandro Milia, Silvia Pepe, Giovanni Cospito, Agostino di Scippio, Francesco Galante, Francesco Giomi, Walter Prati, Alessandro Melchiorre, Giovanni Damiani et Adriano Guarnieri.

ornementé donnant l'impression d'une improvisation en référence à des époques plus anciennes. Ce caractère peut être mis en relation avec des styles ornementés joués au clavecin et également avec des musiques provenant de la tradition orale, par exemple des musique improvisées par des joueurs de flûte folklorique ou des musiques pour *launeddas* sardes.

Nous évoquons de très loin des traditions diverses mais notre objectif est notamment de composer une pièce expérimentale car ceci était depuis l'origine du projet le souhait du commanditaire. Dans *Sonata* l'expérimentation repose sur des éléments du timbre, de la syntaxe du langage musical, de l'articulation et de la métrique parmi d'autres composantes. Mais d'un point de vue de l'avancement du langage musical, nos efforts visent surtout à produire une forme musicale ample, riche de connexions entre les diverses parties qui composent l'œuvre. Nous essaierons de produire une architecture formelle expérimentale dans le but de guider l'auditeur dans une expérience temporelle à travers les composantes de l'œuvre qui se transforment.

Dans une autre optique visant à nous mettre en connexion avec les styles les plus innovateurs de notre temps, nous avons eu besoin de nous référer à des compositeurs actuels afin de pouvoir développer un type d'écriture pour piano. Nous avons commencé à analyser des œuvres pianistiques récentes et nous nous sommes longtemps attardé sur les cycle *Lao Tzu : "Tao Te Ching" Piano Sonatas* de Horatiu Radulescu, sur les pièces pianistiques de Franco Oppo, comme *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993), et d'autres musiques comme les œuvres pour piano seul de Salvatore Sciarrino, citons entre autres *Due Notturmi Crudeli* (2001).

Dans cette étape du projet de création musicale notre recherche universitaire musicologique s'est révélée déterminante pour l'invention de nos techniques de composition pour clavier et de notre style expérimental pour piano. Dans ce cas spécifique, les recherches et les analyses musicales sur le langage musical d'Oppo et de Radulescu sont profondément liées à l'écriture de notre pièce pour piano seul. En vérité, notre recherche d'un style pianistique personnel a commencée vers 2011 durant la composition d'un autre morceau pour clavier qui précède *Sonata*, nous nous referons à *Sound's Transcendence* (2012) pour piano à quatre mains.

I.2.2. La forme globale de *Sonata*

Sonata est un travail de création musicale élaboré entre la fin de 2012 et les premiers mois de 2013. Pour être plus précis, la pièce a été composée en cinq semaines de travail. Terminée le 7 février 2013, elle a été créée le 11 juin de la même année par Stefano Ligoratti à l'*Auditorium Puccini* du *Conservatoire Giuseppe Verdi* à Milan. La partition de *Sonata* est publiée en Italie par la maison d'éditions musicales *ArsPublica* (Camino al Tagliamento - Udine, 2014).

L'œuvre est constituée d'un mouvement unique de la durée d'environ quatorze minutes. Elle s'articule en neuf phases diverses mais sans interruptions durant lesquelles nous pouvons saisir deux matériaux différents et contrastants qui s'alternent. Nous avons essayé de créer une certaine différenciation entre la morphologie du premier matériau et celle du deuxième, en nous référant au principe du contraste formateur caractérisant la forme sonate à l'époque classique-romantique.

Les diverses parties de la pièce ont des fonctions formelles bien définies et leurs durées temporelles sont déterminées par un système d'augmentations ou de diminutions graduelles. Comme on peut l'observer dans le tableau qui suit, il existe des parties formelles ayant une fonction de présentation du matériau (les parties A et B), plusieurs parties d'élaboration et d'autres ayant une fonction de contraste (parties de la catégorie B). Ces dernières sont également dynamiques et évoluent. Cependant, elles sont normalement plus courtes des parties formelles de la catégorie A et font office de matière complémentaire. La dernière partie formelle (AB) clôture la pièce. Elle a la fonction de *coda* dynamisée et représente une tentative de fusion entre les différentes composantes de l'œuvre.

Tableau 1 : schéma formel de *Sonata* (2013).

Partie	Fonction
A	Exposition du premier matériau
B	Contraste I – exposition du second matériau
A1	Elaboration I du premier matériau
B1	Contraste II – rappel dynamique du seconde matériau
A2	Elaboration II du premier matériau
B2	Contraste III – élaboration du second matériau
A3	Elaboration III du premier matériau – rappel dynamique
B3	Contraste IV – grande élaboration du second matériau
AB	Coda – fusion de quelques aspects des deux matériaux

Le premier matériau, appelé A, est axé sur un langage musical abstrait. Nous avons essayé de générer des structures musicales amorphes. En réalité, elles ne sont pas du tout sans forme définie, ces structures sont rigoureusement sculptées pour apparaître comme amorphes. Il s'agit de quelques unités sonores primordiales de sens avec la fonction de modèle qui sont ensuite projetées dans le temps de la pièce par de nombreuses variantes permettant de transformer un « instant » musical en une multitude d'instants dérivés du premier.

Selon notre technique compositionnelle, une unité de sens primordiale peut être rappelée dans une variante du modèle légèrement différenciée où nous changeons seulement un paramètre du son, par exemple le timbre. Pourtant, la même unité modèle peut assumer des variantes plus complexes à travers une dynamisation importante de la matière, une augmentation, à travers l'articulation de la texture par prolifération des unités microscopiques de sens. Ce fait nous amène à présenter à l'auditeur une composante de notre musique selon des différenciations temporelles. La même unité peut être exposée pendant 1 seconde, ensuite pendant 2, 3, 4 secondes, jusqu'à un temps bien plus ample, 30 secondes par exemple. Par l'inversion du processus, nous pouvons également obtenir des contractions temporelles de la matière sonore.

Notre approche compositionnelle nous permet de travailler autour du temps et autour des variations d'exposition temporelle d'une unité musicale. Le fait de ré-exposer

des matériaux musicaux plusieurs fois implique également des relations à distance et l'édification d'un parcours intelligible, labyrinthique et arborescent à l'intérieur de l'espace temps de l'œuvre.

Le second matériau, appelé B, est issu d'un travail d'imagination stimulé par notre recherche sur la musique de tradition orale. Radulescu parle à ce propos de « folklore imaginaire » car il avait inventé des monodies s'en référant à des musiques ancestrales de Roumanie (Lai 2005b).

L'analyse des musiques de Radulescu nous a permis de considérer que l'imitation de l'oralité pouvait être possible. Dans notre approche, il s'agit d'une suggestion très lucide et naturelle. « Notre » oralité imaginaire est spécialement nourrie de musiques sardes que nous connaissons depuis l'enfance. Il ne s'agit pas d'un exercice d'invention dans un style inconnu ou d'un emprunt sans raison d'être, mais d'une influence plus profonde car l'impulsion pour cette inversion provient de l'intérieur et non pas de l'extérieur.

L'objectif de ce travail imaginatif influencé par la tradition orale n'est pas de reproduire un style en particulier, fidèle à une esthétique ou rappelant une pratique spécifique de la tradition, mais au contraire il s'agit d'un style très personnel donc finalement d'un style d'aujourd'hui et non d'un exercice d'écriture.

Nous avons inventé des archétypes qui puissent donner l'illusion d'un joueur de flûte, un agriculteur ou un berger jouant d'une petite flûte en bambou. Une flûte qui ne peut jouer que quelques hauteurs. Nous avons également imaginé un joueur sarde de *launeddas* archaïques. Nous pensons également à de simples mélodies pour enfants, comme des berceuses de la tradition populaire. Nous avons ainsi composé des fragments mélodiques élémentaires constitués de quelques hauteurs (de deux à cinq), où souvent des rapports harmoniques fondamentaux résonnent, comme l'intervalle de quarte ou de quinte.

Cette approche de l'oralité nous a permis le développement de la technique compositionnelle de construction mélodique de base. L'aspect linéaire n'est pas très souvent développé dans la musique contemporaine européenne car l'invention mélodique est fortement liée à la période précédente de la tonalité harmonique.

Dans *Sonata*, les deux catégories de matériaux (A et B) représentent deux états divers du langage musical. Le premier matériau (catégorie A) est abstrait et amorphe, il

est dominé par des agrégats spectraux complexes et par des techniques d'élaboration liées à la tradition savante ancienne et contemporaine. En revanche, le second matériau (catégorie B) est caractérisé par un style plus simple évoquant un univers ancestral régi par des relations primordiales entre les sons. Ce style simple se fonde sur l'improvisation (apparente, car en vérité il s'agit d'un style très surveillé) et sur l'ornementation. Par rapport au premier style, le style du matériau de la catégorie B présente une organisation plus naturelle et spontanée axée sur l'invention de mélodies et hétérophonies élémentaires.

L'utilisation de plusieurs styles dans la même pièce est déterminée par notre intérêt vers les langages musicaux hybrides et synthétiques dans le sens qu'ils incluent plusieurs composantes diverses, contrastantes et complémentaires ensuite unifiées. L'existence de différentes idées musicales dans la même œuvre peut favoriser la possibilité de créer des relations entre les unités sonores et de parvenir ultérieurement à de nouvelles composantes.

On pourra à présent compléter le schéma formel de l'œuvre exposé précédemment dans le tableau 1. Dans le tableau 2 on ajustera les dénominations et les caractéristiques de chaque partie formelle et tracer également une indication de la dimension des sections musicales en terme de mesures. Il faut toutefois considérer que nous utilisons des métriques très diversifiées selon les caractéristiques de la matière sonore, ainsi une mesure peut être un espace temporel très ample ou microscopique :

Tableau 2 : schéma formel de *Sonata* (2013) avec la dénomination de chaque partie formelle.

	Partie	Fonction	Dénomination et Caractère	Mesures
1	A	Exposition du premier matériau	<i>Cristalli e Specchi/Cristaux et Miroirs</i> Moderato	Mes. 1-36 (36)
2	B	Contraste I – exposition du second matériau	<i>Pastorale</i> Più Rapido	Mes. 37-39 (4)
3	A1	Elaboration I du premier matériau	<i>Cristalli e Specchi/Cristaux et Miroirs</i> Moderato	Mes. 40-66 (27)
4	B1	Contraste II – rappel dynamique du second matériau	<i>Pastorale</i> Più Rapido	Mes. 67-74 (8)
5	A2	Elaboration II du premier matériau	<i>Metalli/Métaux</i> Moderato	Mes. 75-93 (19)
6	B2	Contraste III – élaboration du second matériau	<i>Pastorale</i> Più Rapido	Mes. 94-109 (16)
7	A3	Elaboration III du premier matériau – rappel dynamique	<i>Vuoto/Vide</i> Rapido en Rallentando	Mes. 110-130 (22)
8	B3	Contraste IV – grande élaboration du second matériau	<i>Ancestrale</i> Lento	Mes. 131-139 (10)
9	AB	Coda – fusion de quelques aspects des deux matériaux	<i>Coda</i> Più Lento	Mes. 140-150 (11)

Le schéma formel de *Sonata* est géré par un principe de diminution des parties formelles de la catégorie A. Dans le tableau 2, on peut saisir comment la durée temporelle des parties formelles A, A1, A2, A3 diminue à chaque ré-exposition :

A : 36 mesures (Moderato)

A1 : 27 mesures (Moderato)

A2 : 19 mesures (Moderato)

A3 : 22 mesures (plus rapide et en *rallentando*)

Tandis que les parties formelles B, B1, B2 et B3 sont régies par un principe

d'augmentation temporelle, à savoir, à chaque ré-exposition du matériau de la catégorie B la durée temporelle et la « quantité » de matière sonore sera presque doublée :

B : 4 mesures

B1 : 8 mesures

B2 : 16 mesures

B3 : 10 mesures

(B3 est une partie très lente donc plus ample, environ le double de B2)

La partie formelle AB clôture la pièce. Elle est relativement courte. Dans cette section, nous avons essayé de réutiliser plusieurs caractéristiques des catégories A et B déjà exploitées au cours de *Sonata*. On utilise par exemple des aspects harmoniques, métriques, rythmiques, des accentuations et d'autres aspects qui sont tous unifiés et fondus entre eux afin de trouver une nouvelle élaboration différente des précédentes.

Comme dans d'autres pièces dont nous avons déjà parlé auparavant – *Musica per quartetto d'archi ...gli universi isomorfi* (2013) et *L'Uovo di Brancusi* (2014) – dans *Sonata* chaque partie de la forme possède également une dénomination qui souligne son caractère. Les parties formelles A et A1 sont appelées *Cristalli e Specchi/Cristaux et Miroirs*. Nous rappelons que ces parties de la forme sont dominées par un style abstrait en référence à une esthétique contemporaine très expérimentale. L'évocation des minéraux et des miroirs est une indication qui nous suggère que la matière sonore sera particulièrement articulée selon des structures amorphes visant à déformer les figures musicales. Comme différents miroirs peuvent, selon leur position et leur nature, déformer une image. Pensons à un endroit ou une architecture faite de miroirs. Nous faisons aussi appel à une autre matière : la pierre. On pense également au monde minéral – à des formations minérales dans une grotte – pour donner le sens de notre musique construite par sédimentation de variantes dérivées d'un même modèle et caractérisée par une évolution organique et cohérente. La métaphore du cristal minéral est pareillement adoptée pour mettre en lumière les relations proto-spectrales à la base de l'élaboration harmonique dans *Sonata*.

Dans la partie formelle A2 nommée *Metalli/Métaux*, le matériau musical est

axée sur des structures verticales en accords et sur des sons isolés répétés à des vitesses diverses et sur des tessitures diverses. L'évocation du métal est donc une métaphore décrivant un univers sonore percussif et résonant, harmonique et inharmonique à la fois, cristallin comme le son d'un triangle, mais également « miroitant » comme le son d'un jeu de cloches, ou encore « concret » comme des coups de marteau sur une enclume.

La partie formelle A3 appelée *Vuoto/Vide*, subit un processus d'épuration. Nous faisons émerger des structures de base que nous avons exploitées d'une façon plus densifiée et articulée dans les parties formelles précédentes. Dans la partie A3 nous travaillons seulement sur quelques éléments isolés du matériau A en cherchant à donner le sens d'un espace vide. Les sons s'éloignent de plus en plus par un processus de *rallentando* et la distance toujours plus grande entre eux provoque un sens de dépaysement et d'espacement qui se traduit en un arrêt psychologique du temps. Un sens de solitude, de mélancolie et de manque de tension peut ainsi surgir.

Les parties formelles B, B1 et B2, portent la dénomination *Pastorale*, tandis que, la partie B3 est appelée *Ancestrale*. *Pastorale* évoque le monde des joueurs d'instruments de la tradition musicale orale comme les flûtes en bambou ou les *launeddas*. *Ancestrale* indique un traitement de la matière sonore liée à des techniques très anciennes. Par exemple dans la partie B3, *Ancestrale*, nous cherchons à donner une évolution de nature polyphonique au matériau B, qui était né comme matériau mélodique issu d'un processus imaginatif personnel stimulé par la musique de tradition orale. Dans cette partie formelle B3 aux cinq hauteurs de la mélodie originale utilisée dans la partie formelle B, sont intégrées cinq hauteurs complémentaires qui sont exploitées pour construire un véritable contrepoint primordial. Cette intégration provoque une élaboration allant dans le sens du simple vers le complexe car nous passons du diatonisme élémentaire à des phases chromatiques plus complexes.

Si les parties formelles internes de l'œuvre possèdent des dénominations diverses évoquant des métaphores entre matière et son, ou rappelant des catégories, nous n'avons jamais tenté de donner un titre autre que *Sonata* à notre projet compositionnel. Cette pièce présente de nombreuses composantes à l'intérieur et le titre générique de *Sonata* – dans toutes les acceptions possibles sans référence à une époque spécifique de l'histoire – regroupe et représente de manière exhaustive le contenu de l'œuvre.

I.2.3. Les parties formelles de la catégorie A

Nous essaierons maintenant de découvrir la construction interne de la partie formelle A. Nous observerons les douze premières mesures de *Sonata* dans l'exemple 1 (voir à la fin du chapitre). Nous avons utilisé trois portées afin de rendre claire dès le début de la pièce l'intention d'utiliser les deux registres extrêmes du piano et le registre central. Dans la première mesure nous utilisons la hauteur la plus grave du piano, un *la*, et la hauteur centrale, le *do*³ dièse. Dans la deuxième mesure nous utilisons les hauteurs les plus aiguës de l'instrument. Nous souhaitons employer le piano en mettant en lumière au début de la pièce les diverses caractéristiques du timbre de l'instrument. Cette opération est répétée durant toute la partie formelle A.

Dans l'exemple 1 (voir à la fin du chapitre) nous pouvons saisir que les mesures impaires (1, 3, 5, 7, 9 11 et exceptionnellement la mesure paire 12) sont consacrées à l'exploitation du registre grave et central à travers un modèle métrorhythmique fondé sur des sons répétés avec diverses accentuations. Les mesures paires (2, 4, 6, 8 et 10) sont axées sur un autre modèle, à savoir une figure musicale qui se développe grâce à des *acciaccature* et des ornements rapides autour des hauteurs pivots *do* et *si* bémol.

Dans ce premier exemple l'alternance entre diverses figures musicales faisant fonction de modèle est tout à fait intelligible. Ces figures sont réutilisées à travers des variantes et se transforment progressivement. Dans les mesures 11 et 12 de l'exemple 1, on peut voir comment le modèle de la mesure 1 a évolué. Ensuite, dans les mesures 17, 18 et 19 de l'exemple 2 (voir à la fin du chapitre), nous observons toujours la même figure musicale à travers une autre dérivation encore plus avancée. Plus tard dans la pièce, cette matière sonore deviendra bien plus présente. Elle envahit plusieurs registres et elle crée une texture géométrique et labyrinthique que nous pouvons observer dans les exemples 3a et 3b (voir à la fin du chapitre). Ces deux exemples représentent le début de la partie formelle A1 et ils nous montrent comment dans la partie A1 quelques éléments de la partie formelle A sont isolés du tout, ils sont dynamisés et élaborés de manière massive.

Les composantes de la syntaxe du langage musical de *Sonata* peuvent donc prendre des dimensions très diverses selon les dynamisations, les contractions ou les augmentations temporelles auxquelles elles sont exposées. L'objectif de notre technique compositionnelle est de provoquer une expansion du temps d'exposition de la matière sonore ou, au contraire, des contractions du temps d'exposition de la matière sonore.

Comme dans une démarche photographique – où on expose une pellicule à la lumière avec des *tempi* divers en obtenant un photogramme plus ou moins clair – la matière sonore est exposée à l'audition à travers des *tempi* divers, ainsi l'auditeur saisira un sens de développement temporel des figures musicales. L'auditeur peut percevoir les transformations de l'espace-temps. C'est-à-dire qu'il s'aperçoit qu'une unité musicale a une durée plus importante qu'une autre unité similaire même si les deux unités sont très proches.

Nous sommes persuadés que cette technique compositionnelle que nous avons élaborée de manière autonome pendant les années de recherche universitaire, dérive des techniques axées sur la variation et notamment des techniques compositionnelles des variantes observées dans la musique d'Oppo et de Radulescu ainsi que dans des musiques de traditions orale de la Méditerranée.

Notre approche est cependant différente et personnelle car nous utilisons la technique compositionnelle des variantes unie à la technique du contraste. À savoir, dans notre langage musical la syntaxe musicale est composée par au moins deux matériaux différents dans le but de créer l'alternance entre des aspects acoustiques complémentaires. Finalement, notre « texture » musicale est labyrinthique et les variantes d'un même matériau s'enchaînent rarement l'une après l'autre. Souvent les variantes d'un premier matériau A sont alternées avec des variantes d'un autre matériau B et parfois même avec un troisième matériau C, etc.

Actuellement, nous essaierons d'étudier de plus près les matériaux des parties formelles A, A1, A2 et A3 et de voir comment ils sont traités selon notre technique compositionnelle des variantes dynamiques. Dans la partie formelle A nous pouvons trouver trois matériaux divers donc trois catégories de variantes. Nous utilisons des dénominations en italien afin d'éviter les dénominations génériques (du type a, b, x, y), et aussi parce que ce sont des dénominations nées en italien pendant la genèse de l'œuvre :

Variantes *Gravi* (graves)

Variantes *Acute* (aiguës)

Variantes *Blocchi* (blocs)

D'autres variantes sont présentes dans les parties formelles de la catégorie A et aussi dans les parties de la catégorie B et dans la *coda* AB :

Variantes *Miste I, II et III* (mixtes)

Notre méthodologie d'auto-analyse musicale prévoit l'extraction des variantes qui seront isolées et observées une fois qu'elles sont détachées du texte musical intégral. Cette démarche d'extraction des informations et d'organisation des variantes selon leur nature et selon leurs caractéristiques, a été possible grâce aux outils informatiques. En particulier à travers l'utilisation de logiciels de video-écriture musicale nous avons la possibilité de saisir les fragments du texte de la partition originale et de les réunir dans des exemples partiels regroupant les variantes selon leur typologie. Cette approche est possible car nous disposons du fichier numérique de type *mus*, à savoir le fichier original de la partition numérique. Le même travail est très compliqué à réaliser à partir d'une version *pdf* ou d'une version du type image de la partition.

Cette méthodologie d'extraction des variantes de la partition originale est efficace et nous permet d'obtenir des exemples très complets qui permettent de saisir l'évolution d'un type de matériau sonore tout au long de la pièce. Il s'agit donc d'une procédure inverse par rapport à l'acte de la création. L'acte de composer nous impose de travailler sur les relations entre les variantes et également sur les relations entre les divers matériaux. Autrement dit, composer selon notre technique signifie choisir le bon ordre d'exposition de chaque variante dans un groupe de variantes. Normalement nous suivons un ordre bien défini correspondant à l'ordre chronologique de composition. C'est-à-dire que chaque variante est déterminée par la variante précédente. Il est assez rare que nous réorganisions les variantes selon d'autres normes. Par exemple, nous pouvons classer des variantes selon leur degré de complexité, selon leur durée temporelle, selon leur niveau d'ornementation, selon leur nature plus ou moins abstraite, ou encore selon un degré de nuance croissant ou décroissant ou selon d'autres systèmes d'organisation paramétrique. Toutefois, l'ordre chronologique de composition est

généralement respecté avec peu des corrections dans un second temps.

À la base de notre activité de création il y a une longue préparation des matériaux musicaux. La partition est d'abord écrite en plusieurs versions au crayon, jusqu'à une version définitive toujours au crayon. Dans le cas de *Sonata*, le manuscrit a été utilisé aussi comme partition pour sa création à Milan. Seulement quelques mois plus tard, en occasion de la publication de l'œuvre, nous avons réalisé une partition numérisée. Le travail traditionnel sur papier est plus pratique durant la phase de la genèse et de création tandis que le travail sur des fichiers numériques est essentiel dans la phase de post-crédation afin d'analyser la pièce et les composantes formelles générées dans la phase d'intuition et d'invention proprement dite.

Notre approche compositionnelle prévoit des étapes diverses. La phase d'intuition et d'invention ne peut pas être gênée par des résistances dues à une trop longue analyse à caractère scientifique de matériaux musicaux. Les choix esthétiques sont faits selon nos systèmes et nos procédés compositionnels rapides et seulement après, si cela est nécessaire, ils subissent une éventuelle réorganisation. En revanche, les phases d'analyse à caractère scientifique des matériaux musicaux de l'œuvre sont effectuées de manière systématique avant le moment de l'invention dans le but d'explorer le matériau acoustique que nous souhaitons utiliser et pareillement après la genèse de l'œuvre dans le but de vérifier l'efficacité de la démarche compositionnelle.

L'analyse musicale et la recherche musicologique sont des étapes de création musicale avec les fonctions d'exploration, d'introspection et de vérification des nos idées compositionnelles.

Observons maintenant la première catégorie de variantes appelées *Gravi* (variantes graves). Ces variantes sont tout d'abord employées dans le registre grave et moyen (d'où leur nom) ensuite elles subissent une expansion dans toute la tessiture.

Dans l'exemple 4, nous avons isolé ce matériau que nous pouvons retrouver dans les parties formelles A (*Cristalli e Specchi*), A1 (*Cristalli e Specchi*) et A2 (*Metalli*). Le matériau s'articule en 38 variantes. Pour chaque variante nous indiquons un chiffre (par exemple *Var. 3* ou *V 3*) et le numéro de chaque mesure dans la partition originale (par exemple *mes. 5*). Dans l'exemple 4 (voir à la fin du chapitre) chaque variante est délimitée par la double barre de mesure dans le cas où elle est isolée dans la partition originale par rapport aux autres variantes de la même espèce. Si dans le texte original deux ou plusieurs variantes de la même nature sont utilisées l'une après l'autre – donc

unies dans un fragment plus long – nous trouvons une barre pointillée. Nous utilisons une organisation analogue dans les autres exemples.

Les variantes *Gravi* s'articulent, comme on a déjà dit en 38 variantes. De la 1^{ère} variante jusqu'à la 19^{ème} se trouvent dans la partie formelle A. Dans la partie A1 nous retrouvons les variantes de la 20^{ème} à la 35^{ème}. Tandis que, dans la parties A2 on utilise seulement trois variantes, de la 36^{ème} à la 38^{ème}. Dans la partie formelle A il y a donc 19 variantes, 16 dans la partie A1 et dans la partie formelle A2 on en trouve 3. La partie A1 est celle où les variantes *Gravi* sont utilisées de façon massive, ce matériau musical est donc dans cette partie particulièrement développé et dynamique. Tandis que, dans la partie A2 les variantes *Gravi* sont utilisées comme trois rappels isolés car désormais ce matériau a déjà été exploité et il doit apparaître seulement comme évocation et allusion à quelque chose qui s'est passé dans les parties formelles précédentes.

Le modèle métror-rythmique exposé dans *Var. 1* de l'exemple 4 est varié à travers (1) des accentuations métriques diverses et (2) des spectres divers. (3) Il prend des textures différentes en conséquence des timbres différents. (4) Ce modèle est exposé à des mutations harmoniques importantes comme des transitions spectrales ainsi à des phases diatoniques et chromatiques. (5) Il est varié grâce à des figurations et des articulations rythmiques diverses afin de densifier ou étaler la matière acoustique. (6) Le modèle est également dynamisé à travers des processus de simplification progressive ou de complication progressive de sa morphologie. (7) Il est ornementé avec des sons rapides ou simplifié et réduit à une structure primordiale. (8) Le modèle est utilisé selon ses propriétés percussives ou comme structure pour développer une texture mélodique. (9) Le modèle musical de base dans la texture grave et moyenne est ensuite dynamisé afin d'envahir l'espace acoustique dans toutes les octaves du clavier.

La problématique des hauteurs et de l'harmonie-timbre dans les divers groupes de variantes est gérée par une logique de complémentarité entre plusieurs agrégats sonores et même par une stratégie d'opposition entre eux. Chaque groupe de variantes se réfère à un ou à plusieurs spectres caractérisant le groupe.

Parfois les harmonies-timbres utilisées ne sont pas liées spécifiquement à un spectre harmonique mais elles sont axées sur d'autres logiques comme la complémentarité. À savoir, dans quelques cas les sons utilisés sont dérivés d'un spectre de référence mais ce ne sont pas les sons du spectre original. Nous avons développé aussi des variantes ayant la fonction de créer une instabilité harmonique, ce sont donc des variantes dynamiques au niveau des hauteurs utilisées.

Dans *Sonata* nous retrouvons également des stratégies très simples et conventionnelles d'organisation des sons comme l'exploitation des modes majeur et mineur ainsi que de quelques fragments de gamme diatonique, de gamme chromatique ou mixte.

Nous avons parlé d'harmonie-timbre, ainsi nous voudrions donner une définition plus précise. Il s'agit d'une dimension hybride de la matière sonore. Il ne s'agit pas d'harmonie en sens traditionnel car l'harmonie est la perception d'un agrégat de sons divisibles en de composantes individuelles (un accord majeur par exemple). Le timbre est la perception d'une unité caractéristique uniforme et indivisible par l'oreille (comme un son de clarinette ainsi que une multitude de sons indivisibles). On parle d'harmonie-timbre quand l'oreille ne peut pas distinguer précisément s'il s'agit d'un timbre ou d'un agrégat d'unités diverses. L'harmonie-timbre est donc un amalgame instable et sa définition lors de l'audition est liée à notre perception sensorielle du matériau sonore.

Dans l'œuvre *Trans* (1971) pour orchestre de Karlheinz Stockhausen se trouve un exemple significatif d'harmonie-timbre. Durant toute la pièce, tous les instruments à cordes de l'orchestre se limitent à jouer un *cluster*. « Derrière » cet énorme *cluster* nous entendons les autres instruments de l'orchestre articuler un discours musical. Le *cluster* de *Trans* est saisi comme une unité indissociable même si nous apercevons qu'il s'agit d'une multitude.

Ainsi notre oreille a l'illusion acoustique d'une unique entité lors de l'audition de cette multitude de composantes totalement fusionnées qui représentent une nouvelle harmonie-timbre.

Observons maintenant un autre matériau exposé au début de *Sonata*. Il s'agit d'un matériau sonore qui se développe dans le registre extrême aigu du piano. Nous avons appelé les variantes de cette catégorie *Acute* (aiguës).

On peut observer la première apparition de ce matériau dans la deuxième mesure de la pièce (exemple 1). Cependant, pour distinguer toutes les variantes *Acute* contenues dans *Sonata*, nous devons examiner l'exemple 5 (voir à la fin du chapitre). Dans cet exemple nous avons séparé des autres composantes de la pièce toutes les variantes *Acute* dans la partie formelle A (*Cristalli e Specchi*). Dans l'exemple 6 nous avons isolé toutes les variantes *Acute* qui se trouvent dans la partie formelle A1 (*Cristalli e Specchi*) et dans l'exemple 7 (voir à la fin du chapitre) nous retrouvons les variantes *Acute* contenues dans la partie A3 (*Vuoto*). Les variantes de la catégorie *Acute* ne sont pas

utilisées dans la partie formelle A2 (*Metalli*). Ce matériau acoustique est articulé en 25 énoncés. C'est-à-dire que 25 variantes *Acute* sont employées dans les parties formelles A (exemple 5), A1 (exemple 6) et A3 (exemple 7).

Les variantes *Acute* sont caractérisées par des hauteurs répétées dans la tessiture suraiguë du piano, là où les cordes sont très courtes et elles ne permettent pas une longue résonance. Les sons sont très secs et percussifs. Ils apparaissent dans ce registre suraigu comme une émanation suivant le choc d'un marteau sur le métal de l'enclume.

Les énoncés musicaux pivotent autour du *do* et du *si* bémol, hauteurs articulées avec des rythmes instables issus de la musique de tradition orale. Dans l'exemple 5, nous pouvons observer comment la première variante *V 1 - mes. 2*, est axée sur une unité syntaxique microscopique. Dans la variante *V 2 - mes. 4*, toujours dans l'exemple 5, nous remarquons que nous avons ajouté un élément microscopique : une *acciaccatura*. Dans la variante *V 3 - mes. 6* et dans la variante *V 4 - mes. 10* de l'exemple 5, nous pouvons saisir que le texte musical a encore augmenté avec l'introduction d'ornementations rapides simples et doubles. Cette démarche persiste jusqu'à la fin de l'exemple 5.

Dans l'exemple 6 (voir à la fin du chapitre), nous pouvons vérifier comment la même catégorie de variantes est élaborée selon une autre technique compositionnelle. Les variantes *Acute* entre la *V 9* et la *V 19* sont caractérisées par l'accentuation et l'articulation du *do* en figures temporelles de durée toujours croissante et par une élaboration harmonique de cette texture musicale.

En revanche, dans l'exemple 7 (voir à la fin du chapitre) nous étudions la partie formelle A3 de *Sonata*. Cette partie est comme une grande variante de la catégorie des variantes *Acute*. Comme nous l'avons déjà dit auparavant, cette partie A3 est appelée *Vuoto/Vide* et nous y trouvons les variantes *Acute* de *V 20* à *V 25*. Ces variantes sont unifiées sans coupures dans une tessiture musicale uniforme sans autres matériaux sonores qui les tronquent et les fragmentent. Si d'autres sections de la forme globale sont caractérisées par le contraste formateur entre différentes unités, dans cette partie les variantes s'enchaînent sans césures les unes après les autres. Ce sont des variantes d'une durée temporelle plus importante par rapport aux autres variantes *Acute* analysées antérieurement. Les durées de la hauteur *do* sont de plus en plus allongées comme dans un énorme *rallentando* et cette structure temporelle nous permet quelquefois d'introduire des figurations en *arpeggio*, par exemple dans la variante *V 23* de l'exemple 7.

Un autre matériau musical apparaît au début de *Sonata*. Cette composante se manifeste précisément à la mesure 8 de l'exemple 1 (voir aussi au début de l'exemple 8 à la fin du chapitre). Il s'agit d'un agrégat de trois sons dont l'un est anticipé pour créer l'effet d'un éventail qui s'ouvre.

Les variantes appartenant à cette catégorie sont appelées *Blocchi/Blocs*. Nous avons isolé toutes les variantes *Blocchi* dans l'exemple 8 (voir à la fin du chapitre). Nous agissons dans une logique d'ornementation et d'articulation des aspects statiques comme la verticalité. À savoir, les sons de l'agrégat ne commencent jamais de manière synchrone mais ils sont traités comme des sons d'un arpège qui se superposent l'un après l'autre. Cette situation sonore se complique graduellement dans cette section formelle.

Il y a 17 énonces ou variantes *Blocchi*. Les variantes de *V 1* jusqu'à *V 9* sont utilisées dans la partie formelle A de *Sonata* (exemple 8). Tandis que, les variantes de *V 10* jusqu'à *V 17*, se trouvent dans la partie A2 (exemple 9 à la fin du chapitre).

L'aspect qui nous a affecté les plus dans ce groupe de variantes est l'articulation de l'élément vertical. Nous avons essayé de dynamiser une texture initialement très rigide. La verticalité et le mouvement unitaire des sons d'un accord/agrégat deviennent mouvement (articulation rythmique et résonance), grâce à l'indépendance du commencement de chaque son de l'agrégat. Un agrégat de 8 sons, par exemple, peut avoir 1, 2, 3, 4 sons ou plus qui commencent séparément avant l'accord vertical proprement dit. On peut dire également que le timbre-couleur de l'agrégat est en mouvement grâce à l'articulation.

Dans *Sonata*, nous avons essayé d'exploiter des éléments ordinaires du langage musical – comme la répétition obsessionnelle d'un accord – afin d'obtenir des possibilités d'élaboration autres et de trouver des possibilités d'expression diverses.

Dans l'exemple 10 (voir à la fin du chapitre) nous pouvons analyser une catégorie de variantes que nous avons appelées *Miste I/Mixtes I*. Il s'agit d'une catégorie hybride issues du croisement de certaines caractéristiques des variantes *Gravi*, des variantes du groupe *Blocchi* et des variantes *Acute*.

Les variantes *Miste I* utilisent une technique compositionnelle hétérophonique dite du canon diffracté. Cette technique représente une nouveauté comparée avec les techniques exploitées dans les variantes *Gravi*, *Acute* et *Blocchi* exposées auparavant. La diffraction est employée pour obtenir des couches de sons caractérisées par des

vitesse différentes. Chez nous, il n'y a pas de mélodies en canon mais les *tempi* divers sont associés aux durées d'un même élément répété. Autrement dit, il s'agit de rythmes diffractés en canon et jamais dans cet exemple 10 de mélodies diffractées en canon.

Nous avons observé cette technique compositionnelle dans le langage musical de Radulescu durant notre recherche universitaire. Nous avons observé comment le compositeur roumain l'utilise et nous avons également étudié comment cette technique proto-polyphonique est liée aux musiques de tradition orale, de tradition ancienne savante ainsi qu'aux techniques de variation dans un sens plus large. Nous avons ainsi essayé de trouver des applications compositionnelles personnelles et originales de cette technique compositionnelle ancienne.

I.2.4 Les parties formelles de la catégorie B

À présent, nous pouvons analyser les parties formelles de la catégorie B. Nous voudrions reposer l'observation du schéma architectural général de *Sonata* pour rappeler que les parties formelles des catégories A et B forment une architecture caractérisée par l'alternance de ces deux matériaux acoustiques.

Tableau 3 : schéma formel de *Sonata* (2013) et fonction formelle de chaque partie.

Partie	Fonction
A	Exposition
B	Contraste I
A1	Elaboration I
B1	Contraste II
A2	Elaboration II
B2	Contraste III
A3	Elaboration III
B3	Contraste IV
AB	Coda – fusion

La partie formelle B a la fonction de créer un contraste, une rupture du point de vue stylistique. Pour cette raison, le matériau musical sur lequel la partie B repose se fonde sur une attitude créatrice très différente par rapport à l'attitude qui a caractérisé l'édification des parties formelles de la catégorie A que nous venons d'observer dans le paragraphe précédent.

Dans les parties formelles de la catégorie B nous essaierons de limiter l'utilisation de la technique compositionnelle des variantes. Les parties du type B sont plus courtes et elles ont toujours la fonction de matériau sonore secondaire, également présentent-elles des élaborations moins importantes comparées à toutes les parties A.

La fonction de contraste (par rapport à A) est évidente et nécessaire surtout dans le but de différencier l'utilisation des techniques compositionnelles. Rappelons qu'à travers le matériau B nous essayons de produire une sorte d'oralité inventée, une musique ancestrale imaginée par nous-même (de nature proto-mélodique et proto-hétéro-phonique), issue du travail de recherche universitaire musicologique et ethnomusicologique. Le style dans les parties formelles de la catégorie B est plus simple et évoque des rapports primordiaux entre les composantes du langage musical. Toutefois, comme nous l'observerons tout de suite, la partie B conserve des petits aspects la reliant au matériau musical principal exposé dans les parties formelles de la catégorie A.

Les parties B, B1, B2 et B3 peuvent être associées à des formes musicales brèves comme les miniatures ou les pages d'album comme par exemple les pièces de caractère de l'époque romantique.

Dans l'exemple 11 (voir à la fin du chapitre) nous essaierons de saisir la structure de la partie formelle B. Elle est formée de 4 mesures seulement. En examinant l'exemple 11 nous pouvons voir que dans les mesures 36, 37 et 38 nous trouvons des figures musicales diverses caractérisées par des ornements sur un archétype mélodique de cinq hauteurs :

mi - fa dièse - sol dièse - la - si.

En revanche, dans la mesure 39 de l'exemple 11 nous découvrons une

composante différente formée par un accord-agrégat et des sons isolés projetés dans toute la tessiture du clavier. Ces sons semblent être « lancés » vers l'infini.

Si les mesures 36-38 constituent un bloc formel marqué par notre style compositionnel issu de l'oralité, la mesure 39 est liée au style déjà exploité dans les parties de la catégorie A. Dans la mesure 39 la structure est déterminée par une géométrie très explicite, logique et transparente : à savoir des valeurs de durées temporelles croissantes. Par contre, dans les mesures 36-38 les structures sont exposées d'une manière non systématique et elles semblent être organisées par des gestes créatifs instinctifs. L'esthétique de ces mesures (36-38) semble marquée par l'indétermination, par l'improvisation ainsi que par la combinaison fortuite des composantes du texte musical. C'est dans ce cadre stylistique que nous avons utilisé les notions compositionnelles issues de l'oralité, notions que nous avons observées durant notre cursus universitaire.

Du point de vue de la méthode compositionnelle, dans cette partie formelle B nous avons adopté une méthodologie de création différente car quelques fragments ont été composés ou improvisés directement au piano pour donner à cette partie un style autre par rapport à l'esthétique dominante dans *Sonata*.

Nous développons normalement les matériaux musicaux sans l'utilisation des instruments acoustiques. Le développement abstrait issu du processus créatif intellectuel peut favoriser une liberté d'invention et d'élaboration plus importante ainsi qu'évite de faire intervenir une mémoire historique ou gestuelle qui se développe dans l'acte de créer au piano ou par l'intermédiaire d'un autre instrument. Habituellement nous travaillons avec un crayon sur la page blanche et sans instrument acoustique. La vérification de notre travail compositionnel par la lecture des esquisses au piano est une étape peu exploitée dans notre processus de création. La démarche adoptée pour composer la partie formelle de la catégorie B est alors extraordinaire. Par conséquent, de cette manière nous avons testé une technique compositionnelle différente qui a donné des résultats différents.

Nous voudrions maintenant observer des groupes de variantes présentes dans les parties formelles de la catégorie B. Nous les avons appelées variantes *Miste II*. Elles sont réunies dans l'exemple 12 (voir à la fin du chapitre). Ce matériau est développé en 11 variantes différentes. Dans la partie formelle B on trouve seulement la variante *V 1*, dans la partie formelle B1 on trouve les variantes *V 2*, *V 3* et *V 4*, tandis que dans la

partie formelle B2 on note la présence de toutes les autres variantes de *V 5* jusqu'à la variante *V 11*. Il n'y a pas de variantes de cette catégorie dans la partie B3 et dans les parties formelles de la catégorie A.

Les variantes *Miste II* sont caractérisées par des sons résonants comme le long accord au début de chaque mesure, et par des sons isolés déployés en arpège montant ou en arpège descendant selon des figurations rythmiques variées en *rallentando* ou en *accelerando*. Nous utilisons des harmonies très diversifiées et nous exploitons tout l'espace acoustique du clavier. L'élaboration est spécialement harmonique car les autres paramètres comme le rythme et les directions des arpèges ne connaissent pas de variations remarquables. Par contre, la dimension temporelle globale de chaque variante est variable. Nous avons élaboré des variantes très courtes et d'autres très étendues.

Il y a un autre groupe de variantes de cette typologie : les variantes *Miste III*. Elles sont présentes uniquement dans la partie formelle finale AB, il s'agit d'une courte *coda* développante et unitaire qui clôture la pièce. Nous pouvons observer les variantes *Miste III* dans l'exemple 13 (voir à la fin du chapitre). Il n'y en a que 4 : *V 12*, *V 13*, *V 14* et *V 15*. Dans cette partie formelle AB nous essayons de mélanger des aspects provenant des parties formelles des catégories A et B. En particulier nous retrouvons des sons répétés avec des accentuations différentes comme dans la partie formelle A3 *Vuoto* (donc des variantes du groupe *Blocchi*). Dans la *coda* nous retrouvons également des composantes des variantes *Miste I* provenant de la partie formelle A2 *Metalli* et enfin des aspects provenant de la partie formelle B *Pastorale* (Variantes du groupe *Miste II*).

I.2.5. Épilogue de l'introspection

Cette expérience de création musicale est le résultat de la synthèse de nos recherches universitaires musicologiques à caractère scientifique-humaniste et la tentative d'édification d'un style compositionnel personnel. En particulier *Sonata*, parmi d'autres œuvres de notre modeste production, est issue du croisement de deux domaines, celui de la recherche musicale et celui de l'invention musicale.

Sonata a représenté l'occasion d'expérimenter une utilisation spécifique de la technique compositionnelle des variantes, technique déjà observée dans les styles de plusieurs compositeurs contemporains et dans des musiques de tradition orale de la

Méditerranée et de l'Europe de l'Est.

Notre projet était d'explorer des styles divers caractérisant toute l'histoire du clavier, d'emprunter des éléments du passé et de les modifier pour les évoquer, transformés, dans notre univers sonore actuel. En particulier, nous avons essayé de développer une technique compositionnelle de gestion des rappels à distance temporelle des différents matériaux musicaux utilisés dans la pièce. Notre but est de vivre l'audition comme une expérience temporelle et sensorielle nouvelle à travers l'écoute d'une texture sonore labyrinthique, ramifiée et riche de relations à distance dans le temps de l'œuvre.

La forme musicale de notre *Sonata* est caractérisée par des contrastes entre les différentes idées musicales et par des ruptures soudaines entre les sections formelles de la pièce. Cette fragmentation violente donne à la pièce une dimension architecturale plurielle. Du point de vue sensoriel, les ruptures soudaines visent à déchirer de manière brutale la forme musicale. Ainsi la perception de l'auditeur reste vigilante. Le discours musical se déroule sur des plans divers et dans des espaces temporels divers : le micro-formel (particules infinitésimales), l'humain-langagier (forme musicale traditionnelle, syntaxe verbale et musicale, timbre, harmonie et contrepoint traditionnels, rythme et articulations) et le macro-formel (stratification géologique des matériaux sonores dans le temps de l'audition et dans la mémoire de l'auditeur).

« Les processus de la musique nouvelle sont intimement liés à la perception d'une profondeur de l'espace. L'impression d'espace résulte de la tension qui persiste entre les trois niveaux d'intégration, d'échelle différente [micro, ordinaire et macro]. Le ressort principal des tensions n'est plus l'harmonie, ni même l'orchestration, mais la multidimensionnalité du matériau, la diversité de ses structures d'ordre. Un processus d'une certaine échelle ne se déploie qu'en opposition à ceux des autres échelles » (Dufourt 2014 : 342).

Dans *Sonata* nous avons l'impression de vivre dans plusieurs mondes sonores superposés. Les ruptures formelles soudaines sans aucune préparation provoquent dans l'individu un sens de déracinement et de mélancolie. Les relations temporelles à distance entre les différentes composantes de l'œuvre provoquent une attente de la part de l'auditeur pour le retour d'un même matériau musical ainsi qu'un sens de nostalgie pour

l'absence du même matériau musical lors de l'audition des sections contrastantes.

Dans *Sonata*, nous nous aventurons dans un style compositionnel hétérogène et hybride. Un style musical issu de processus de création divers où nous avons utilisé des procédures intuitives et également d'autres processus compositionnels préétablis et stables selon des critères plus contrôlés.

« La musique des années 1990 a vécu sous l'emprise du programme génétique. Elle a procédé par recombinaison et réassortiment de caractères. La dialectique des mutations aléatoires et du message héréditaire fut son modèle, sinon son fantasme. Les microprocessus dominant et entraînent la musique de la surface vers la profondeur. [...] Dans la musique toute récente, c'est plutôt la confrontation intercatégorielle qui prévaut, qui explore un régime d'objets hybrides et de mixité méthodique. Il s'agirait plutôt d'une dialectique entre les effets de surface et les effets de profondeur » (*ibid.* : 341).

Dans ce chapitre, nous avons essayé d'articuler notre auto-analyse musicale autocritique de *Sonata* dans le but primordial d'illustrer les différentes étapes de création musicale depuis la genèse de l'idée musicale jusqu'à la structuration détaillée de l'œuvre et sa création.

À travers notre introspection, nous avons essayé d'éclaircir et d'indiquer par quelles méthodologies la recherche musicologique, la création et l'invention musicale peuvent se rencontrer, devenir un domaine hybride et un « espace » de formation pour la pensée de l'artiste compositeur chercheur.

Exemple 1 : A. Milia, *Sonata* pour piano, mesures 1-12.

(A) **Moderato** ♩ = c. 70
Cristalli e specchi

Percussivo con molta energia

15^{ma} *f* *15^{ma}* *f*

1 2 3 4

5 *f* *15^{ma}* *(eco)* *mf* *15^{ma}*

Marcato

6 7 8

9 *f* *15^{ma}* *(eco)* *ff* *p* *f* *pp*

10 11 12

Exemple 2 : A. Milia, *Sonata pour piano*, mesures 17-20.

17 18 19

Exemple 3a : A. Milia, *Sonata pour piano*, mesures 40-42.

(A1) **Tempo I**
Cristalli e specchi

40 16 26 16 16 16 16 16

pedale lungo

Exemple 3b : A. Milia, *Sonata* pour piano, mesures 43-48.

43 26 16 4 18 16 16

26 16 4 18 16 16

26 16 4 18 16 16

26 16 4 18 16 16

15^{ma}

ff

1^{er} c.

45 18 16 28 16 16 16

18 16 28 16 16 16

18 16 28 16 16 16

18 16 28 16 16 16

47 28 16 4 18 16 16

28 16 4 18 16 16

28 16 4 18 16 16

28 16 4 18 16 16

2^e c.

fine pedale lungo

Exemple 4 : variantes *Gravi* dans la partie A, A1 et A2.

Variantes *Gravi* dans la partie A

The musical score is organized into three systems, each containing two systems of staves (treble and bass clef). The time signature is 5/8.

- System 1:**
 - Var. 1 (mes. 1):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *ff* (piano), *pp* (piano).
 - Var. 2 (mes. 3):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *ff* (piano), *pp* (piano).
- System 2:**
 - Var. 3 (mes. 5):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *ff* (piano), *pp* (piano), *mp* (mezzo-piano).
 - Var. 4 (mes. 7):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *ff* (piano), *mp* (mezzo-piano), *ff* (piano), *mp* (mezzo-piano), *ff* (piano). Performance instruction: *Marcato*.
- System 3:**
 - Var. 5 (mes. 9):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *ff* (piano), *pp* (piano), *mp* (mezzo-piano).
 - Var. 6 (mes. 11):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *ff* (piano), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano).
 - Var. 7 (mes. 12):** Treble clef. Bass clef. Dynamic markings: *f* (forte), *pp* (piano), *pp* (piano).

Exemple 4 : suite.

The musical score is divided into three systems, each containing two variations. The first system includes Var. 8 (mes. 14) and Var. 9 (mes. 16). The second system includes Var. 10 (mes. 17), Var. 11 (mes. 18), and Var. 12 (mes. 19). The third system includes Var. 13 (mes. 22) and Var. 14 (mes. 24). The score is written for piano, violin, and cello. Dynamics include *ff*, *mp*, *f*, *mp*, *p*, *mf*, and *ff*. Articulations include *Marcato* and *loco*. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#).

Exemple 4 : suite.

Var. 15 (mes. 25) Var. 16 (mes. 26)

Var. 17 (mes. 29) Var. 18 (mes. 30) Var. 19 (mes. 31)

Musical score for Example 4, Suite, showing variations 15 through 19. The score is in 6/8 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. It includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, *f*, and *p*, and performance instructions like *Marcato* and *15^{ma}* (triplets). The score is divided into measures by vertical dashed lines.

Exemple 4 : suite.

Variantes *Gravi* dans la partie A1

The musical score consists of six systems of staves, each representing a variation. The time signature is 5/8. The first system (measures 40-42) includes Variations 20, 21, and 22. Variation 20 (measures 40-41) is marked *loco* and *p*. Variation 21 (measure 41) is marked *loco*. Variation 22 (measures 42) is marked *loco* and *f*. A *pedale lungo* instruction is placed below the first staff of this system. The second system (measures 43) is Variation 23, marked *p*. The third system (measures 45-46) includes Variations 24 and 25. Variation 24 (measures 45) is marked *loco* and *f*. Variation 25 (measures 46) is marked *p*. The score uses various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The *loco* marking indicates passages to be played ad libitum. The *pedale lungo* instruction indicates a long pedal point.

Exemple 4 : suite.

(mes. 47)

Var. 26

Musical score for Variation 26, measures 47-51. The score is in 16th notes. It features a treble clef with a *loco* marking and a dynamic of *f*. The bass clef has dynamics of *p* and *mp*. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a *p* dynamic.

Var. 27 (mes. 49)

Var. 28 (mes. 51)

Musical score for Variations 27 and 28, measures 49-51. The score is in 16th notes. Variation 27 (measures 49-50) starts with a dynamic of *f* and ends with *mf*. Variation 28 (measures 51-52) starts with a dynamic of *f* and ends with *p*. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Var. 29 (mes. 53)

Var. 30 (mes. 55)

Musical score for Variations 29 and 30, measures 53-55. The score is in 16th notes. Variation 29 (measures 53-54) starts with a dynamic of *f* and ends with *p*. Variation 30 (measures 55-56) starts with a dynamic of *mf* and ends with *mf*. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Exemple 4 : suite.

Musical score for Variations 31-35. The score is arranged in two systems of three staves each. The first system contains Var. 31 (mes. 57) and Var. 32 (mes. 59). The second system contains Var. 33 (mes. 61), Var. 34 (mes. 63), and Var. 35 (mes. 65). The time signatures are 11/16, 12/16, 7/16, and 11/16. Dynamics include *mp*, *p*, *pp*, and *pppp*.

Variations *Gravi* dans la partie A2

Musical score for Variations 36-38. The score is arranged in three systems of three staves each. The first system contains Var. 36 (mes. 78), Var. 37 (mes. 85), and Var. 38 (mes. 90). The time signatures are 11/16, 12/16, and 7/16. Dynamics include *mp*, *mf*, and *loco*.

Exemple 5 : variantes *Acute* dans la partie A.

Variantes du matériau dans le registre extrême supérieur dans la partie A

1 *f* *15^{ma}* *f* *15^{ma}* *f*
V 1 - mes. 2 V 2 - mes. 4

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff, labeled '1', shows a treble clef with a 15^{ma} (15th) note indicated by a dashed line. The note is a half note with a dynamic marking of *f*. The second staff, labeled '2', shows a similar construction with a dynamic marking of *f*.

f *15^{ma}* (eco)
V 3 - mes. 6

Detailed description: This block contains one musical staff labeled '3'. It features a treble clef and a 15^{ma} note indicated by a dashed line. The music includes a dynamic marking of *f* and an 'eco' (echo) marking. The staff ends with a double bar line.

f *15^{ma}* (eco)
V 4 - mes. 10

Detailed description: This block contains one musical staff labeled '4'. It features a treble clef and a 15^{ma} note indicated by a dashed line. The music includes a dynamic marking of *f* and an 'eco' marking. The staff ends with a double bar line.

f *15^{ma}*
V 5 - mes. 13

Detailed description: This block contains one musical staff labeled '5'. It features a treble clef and a 15^{ma} note indicated by a dashed line. The music includes a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line.

mp *f* *15^{ma}*
V 6 - mes. 23

Detailed description: This block contains one musical staff labeled '6'. It features a treble clef and a 15^{ma} note indicated by a dashed line. The music includes dynamic markings of *mp* and *f*. The staff ends with a double bar line.

pp (eco) *15^{ma}* (eco)
V 7 - mes. 24

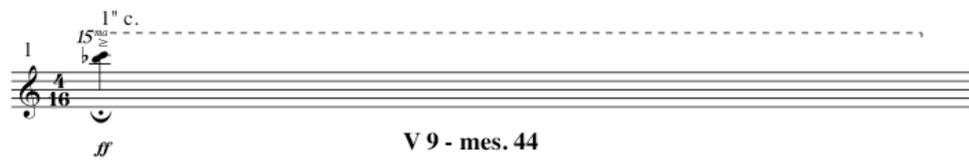
Detailed description: This block contains one musical staff labeled '7'. It features a treble clef and a 15^{ma} note indicated by a dashed line. The music includes dynamic markings of *pp* and 'eco' markings. The staff ends with a double bar line.

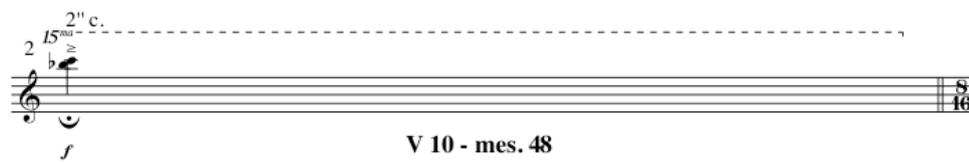
ff *p* *15^{ma}* (eco)
V 8 - mes. 31

Detailed description: This block contains one musical staff labeled '8'. It features a treble clef and a 15^{ma} note indicated by a dashed line. The music includes dynamic markings of *ff* and *p*, and an 'eco' marking. The staff ends with a double bar line.

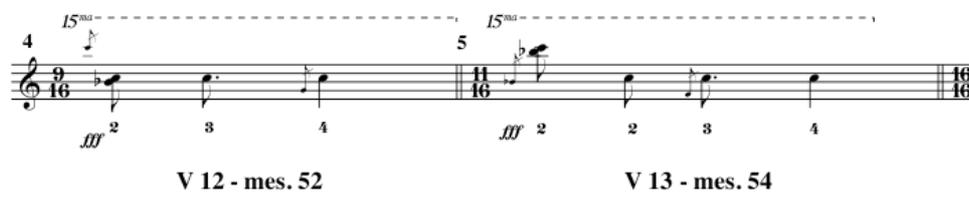
Exemple 6 : variantes *Acute* dans la partie A1.

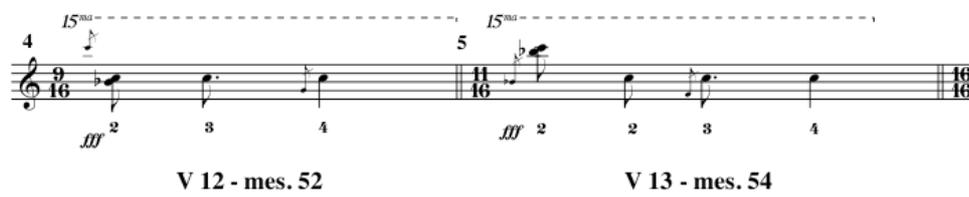
Variante *Acute* dans la partie A1

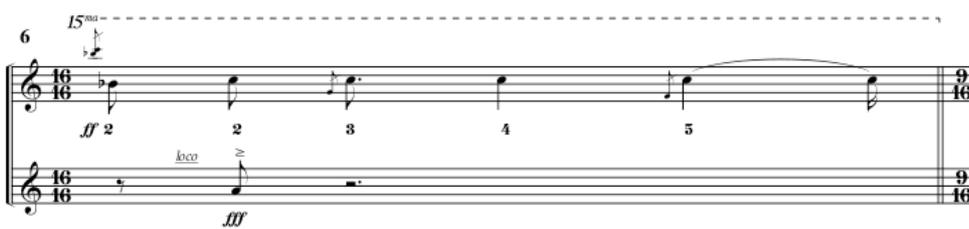
1 ^{1^{re} c.} 15^{ma}  *ff* V 9 - mes. 44

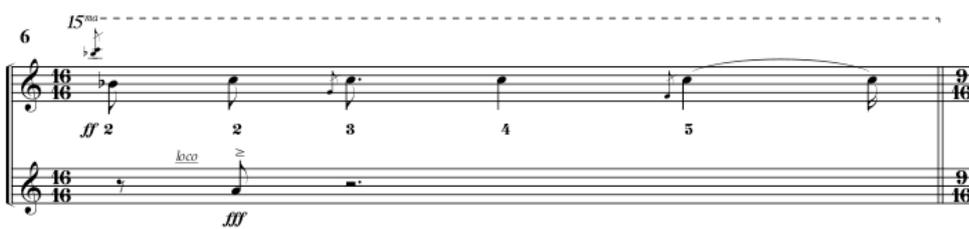
2 ^{2^e c.} 15^{ma}  *f* V 10 - mes. 48

3 15^{ma}  *ff*
(un altro piano sonoro) V 11 - mes. 50

4 15^{ma}  *ff* 2 3 4 V 12 - mes. 52

5 15^{ma}  *ff* 2 2 3 4 V 13 - mes. 54

6 15^{ma}  *ff* 2 2 3 4 5

loco  *ff*

V 14 - mes. 56

Exemple 6 : suite.

7 *15^{ma}* 8 *15^{ma}*

ff 2 3 4 *ff* 2 3 4 5

loco *loco*

ff *ff*

V 15 - mes. 58

V 16 - mes. 60

9 *15^{ma}*

ff 2 3 4 5 6

loco

ff

V 17 - mes. 62

10 *15^{ma}* 11 *15^{ma}*

ff 2 3 5 7 *ff* 3 4 6 8 10

loco *loco*

ff *ppp*

V 18 - mes. 64

V 19 - mes. 66

Exemple 7 : variantes *Acute* dans la partie A3.

Variantes *Acute* dans la partie A3

V 20 - mes. 110-115

(sempre all'ottava)

1

2 3 2 3 2 3 2 3

f

3 corde

pedale lungo

V 21 - mes. 116-122

5 6 7 8

7 2 3 3 4 3 4

mf

9 10 11 12

3 4 3 4

5:1

Exemple 7: suite.

V 23 - mes. 123-125

13 14 15 16

10 16 18 16

10 16 18 16

10 16 18 16

3 4 4 6 4 6

p *loco*

V 24 - mes. 126-128

17 18 19

18 24 16 24 16

18 24 16 24 16

18 24 16 24 16

pp 5 8 5 8 6/7

V 25 - mes. 129-130

20 21

24 16 24 16 24 16 24 16

8 16 8 16

ppp *pppp*

ppp fine pedale lungo

Exemple 8 : variantes *Blocchi* dans la partie A.

Variantes *Blocchi* dans la partie A.

V 1 (mes. 8)

15^{ma}

mf

V 2 (mes. 15)

8^{va}

mf *p*

mf *p*

V 3 (mes. 23)

mf *p*

mf *p*

Exemple 8 : suite.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 27 to 32, and the second system covers measures 33 to 35. Each system contains four staves: a vocal line (V 4, V 5, V 6, V 7, V 8, V 9), a piano line, a guitar line, and a bass line. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. Measure numbers (mes. 27, 28, 32, 33, 34, 35) are placed above the vocal lines. The piano and guitar parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exemple 9 : variantes *Blocchi* dans la partie A2.

Variantes *Blocchi* dans la partie A2

V 10 (mes. 77)

Musical score for Variation 10 (mes. 77) in 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a treble clef and a 4/4 time signature. The last two staves have a bass clef and a 4/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*.

V 11 (mes. 81) V 12 (mes. 82) V 13 (mes. 83)

Musical score for Variations 11, 12, and 13 (mes. 81-83) in 9/8 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a treble clef and a 9/8 time signature. The last two staves have a bass clef and a 9/8 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *come accelerando*.

V 14 (mes. 84)

Musical score for Variation 14 (mes. 84) in 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a treble clef and a 4/4 time signature. The last two staves have a bass clef and a 4/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *f*, *mp*, and *ff*. Performance instructions include *come accelerando* and a fingering number *5:1*.

Exemple 9 : suite.

V 15 (mes. 88) V 16 (mes. 89)

mf *p* *mp* *f* *come accelerando* *ff* *p*

V 17 (mes. 93)

f *p* *mf*

5:1

Exemple 10 : variantes *Miste I* dans la partie A2.

Variantes *Miste I* dans la partie A2

V 1 - mes. 75-76

Musical score for V 1 - mes. 75-76. The score is written for a single instrument, likely a violin or flute, in 16th-century notation. It consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The time signature is 15/16. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures, 75 and 76, by a vertical dashed line. Measure 75 contains a series of sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated below. Measure 76 contains a similar series of sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated below. The dynamic marking *ff* *improvviso* is present in both measures. The instruction "appare improvvisamente molto percussivo e articolato" is written above the first staff. A *p* dynamic marking is present at the end of measure 76, with a hairpin indicating a crescendo to *ff*. A fermata is placed over the final note of measure 76, with a "0.5" marking below it.

V 2 - mes. 79-80

Musical score for V 2 - mes. 79-80. The score is written for a single instrument, likely a violin or flute, in 16th-century notation. It consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The time signature is 15/16. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures, 79 and 80, by a vertical dashed line. Measure 79 contains a series of sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated below. Measure 80 contains a similar series of sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated below. The dynamic marking *ff* *improvviso* is present in both measures. The instruction "appare improvvisamente" is written above the first staff. A *p* dynamic marking is present at the end of measure 80, with a hairpin indicating a crescendo to *ff*.

Exemple 10 : suite.

V 3 - mes. 86-87

Musical score for V 3 - mes. 86-87. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 5 above it. The second staff is a treble clef with a 6 above it. The third staff is a treble clef with a *f* dynamic marking. The bottom staff is a bass clef with a *f* dynamic marking. The music is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The second measure contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The notation includes accents and slurs. The dynamic marking *ff* *improvviso* is present in the first measure.

V 4 - mes. 91-92

Musical score for V 4 - mes. 91-92. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 7 above it. The second staff is a treble clef with a 8 above it. The third staff is a bass clef with a *f* dynamic marking. The bottom staff is a bass clef with a *f* dynamic marking. The music is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The second measure contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The notation includes accents and slurs. The dynamic marking *ff* *improvviso* is present in the first measure.

Exemple 11 : A. Milia, *Sonata pour piano*, mesures 36-39.

B Più Rapido ♩ = c. 100
Pastorale

loco
fff
mis. 36-37: accenti molto violenti, percussivi e esagerati.
ppp senza accenti e senza pedale
p
8va

Exemple 12 : variantes *Miste II* dans les parties B, B1 et B2.

Variantes *Miste II* dans la partie B

V 1 - mes. 39

Musical score for V 1 - mes. 39. The score is in 8/4 time and consists of four staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The score shows a melodic line in the second staff starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The third staff has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The fourth staff has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The first staff has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The score is marked with a first ending bracket (1) and a dynamic marking of *p* (piano) at the end. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Variantes *Miste II* dans la partie B1

V 2 - mes. 71

Musical score for V 2 - mes. 71. The score is in 7/4 time and consists of four staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The score shows a melodic line in the second staff starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The third staff has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The fourth staff has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The first staff has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a half note C5. The score is marked with a second ending bracket (2) and a dynamic marking of *p* (piano) at the end. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exemple 12 : suite.

V 3 - mes. 72

Musical score for V 3 - mes. 72. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in 9/8 time. The first staff has a treble clef and a 3-measure rest. The second staff has a treble clef and a 3-measure rest. The third staff has a treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a dotted quarter note. The fourth staff has a bass clef and contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a dotted quarter note. A dynamic marking *p* is placed above the first staff. A fermata is placed over the final measure of the first staff, with a dashed line extending to the right. The time signature 9/8 is indicated at the end of each staff.

V 4 - mes. 74

Musical score for V 4 - mes. 74. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in 8/4 time. The first staff has a treble clef and a 4-measure rest. The second staff has a treble clef and a 4-measure rest. The third staff has a treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a dotted quarter note. The fourth staff has a bass clef and contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a dotted quarter note. A dynamic marking *p* is placed above the first staff. A fermata is placed over the final measure of the first staff, with a dashed line extending to the right. The time signature 8/4 is indicated at the end of each staff.

Exemple 12 : suite.

Variantes *Miste II* dans la partie B2

V 5 - mes. 97

V 6 - mes. 101

Musical score for Variations 5 and 6, measures 97-101. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Violoncelle, and Contrebasse. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 7/8. The first system (measures 97-100) is marked *mf*. The second system (measures 101-102) is also marked *mf*. The Violoncelle and Contrebasse parts are marked "3 corde" and "1/2".

V 7 - mes. 104

V 8 - mes. 105

Musical score for Variations 7 and 8, measures 104-105. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Violoncelle, and Contrebasse. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 9/8. The first system (measures 104-105) is marked *mf*. The second system (measures 106-107) is marked *p*. The Violoncelle and Contrebasse parts are marked "3 corde" and "1/2".

Exemple 12 : suite.

V 9 - mes. 106

Musical score for V 9 - mes. 106. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 9th fret and a 16/16 time signature. The second staff is a treble clef with a 20th fret and a 16/16 time signature, marked *loco*. The third and fourth staves are bass clefs with a 20th fret and a 16/16 time signature. The score includes dynamic markings *f* and *p*, and a *8va* marking. A dashed line indicates an octave shift. A diagonal line connects the *f* marking in the third staff to the *p* marking in the fourth staff.

V 10 - mes. 108

V 11 - mes. 109

Musical score for V 10 - mes. 108 and V 11 - mes. 109. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 10th fret and a 16/16 time signature, marked *8va*. The second staff is a treble clef with a 16th fret and a 16/16 time signature, marked *loco*. The third and fourth staves are bass clefs with a 16th fret and a 16/16 time signature, marked *loco*. The score includes dynamic markings *f* and *p*, and a *15ma* marking. A dashed line indicates an octave shift. A box contains the text "VIA IL PEDALE TONALE SI2 e MI3". A diagonal line connects the *f* marking in the second staff to the *p* marking in the third staff.

Exemple 13 : variantes *Miste III* dans la partie AB Coda.

Variantes *Miste III* dans la partie AB Coda

V 12 - mes. 140-143

(AB) CODA ♩ = c. 90

12 13 14 15

12 16 12 16 12 16 12 16

f 3 corde pedale lungo *p*

V 13 - mes. 144-145

16 17

14 16 14 16 14 16 14 16

f *p*

Exemple 13 : suite.

V 14 - mes. 146-147

loco

18 19

14 14

16 16

14 14

16 16

14 14

16 16

14 14

16 16

pp

f

3 4 7 12

v

V 15 - mes. 148-150

loco

20 21 22

14 14

16 16

14 14

16 16

14 14

16 16

14 14

16 16

ff

mf

3 4 7 12 16

v

non lasciare vibrare oltre!

fine pedale lungo

Montrouge 7 febbraio 2013

I.3. Variations et variantes

I.3.1. Principes traditionnels de variation et variations de lumière

Notre recherche se fonde entièrement sur la supposition que les principes compositionnels de variations constituent la base commune de nombreux styles de la musique occidentale. Nous essaierons de mettre en lumière le fait que certaines notions de variation sont les éléments fondamentaux de plusieurs stratégies de composition. La variation en musique facilite la sédimentation des structures sonores dans notre mémoire et active la cognition du son.

Durant notre recherche universitaire nous avons fréquemment observé de principes de variation en particulier pendant l'étude du style de Franco Oppo et de Horatiu Radulescu. On a également observé la présence de principes de variation dans la technique de *nodas* en Sardaigne et dans la musique de tradition orale en Roumanie. Dans notre *Sonata* (2013) pour piano, dans *Musica per quartetto d'archi ... gli universi isomorfi* (2013) et dans d'autres pièces de notre production, nous avons personnellement expérimenté des techniques de variation diverses et en particulier nous avons élaboré une technique de composition axée sur la prolifération de nombreuses variantes d'une même unité sonore génératrice.

Dans un sens plus général, cette matrice variationnelle constitue en quelque sorte une unité normative du savoir musical. L'organisation de l'œuvre musicale à travers la ré-exposition cyclique à distance des composantes formelles (microscopiques et macroscopiques) est l'aspect qui permet une lecture globale du langage musical. À savoir, la conduite cyclique unie à l'élaboration variationnelle est observable dans les œuvres anciennes comme dans les œuvres de la période tonale, atonale, dodécaphonique, sérielle, stochastique, spectrale et également à notre époque. Le principe de variation se trouve spécialement dans les musiques de tradition orale.

Nous chercherons tout d'abord à étudier le principe compositionnel de la variation et les aspects de la forme du cycle de variations, en nous appuyant notamment sur les définitions élaborées par la musicologue Ivanka Stoianova. Ensuite, à la lumière de ces notions, nous essaierons d'observer le langage musical de notre temps. Dans son *Manuel d'analyse musicale (Variations, sonate, formes cycliques)*, Stoianova traite largement de la forme du cycle de variations et du principe compositionnel de la

variation (Stoianova 2000). Elle exploite ces notions principalement en relation avec la période historique de la tonalité harmonique en citant de nombreux exemples de l'époque classique et romantique. Elle traite aussi des cas d'usage de la forme du cycle de variations dans la musique du XX^e siècle. Ses définitions des variations, même quand elles se réfèrent à la forme classique ou romantique, nous éclairent sur beaucoup d'aspects de la pratique de cette architecture formelle et de ce principe compositionnel dans la musique du XX^e et du XXI^e siècle.

« Le terme [variations] recouvre, d'une part, le principe compositionnel de transformation d'un matériau sonore et, d'autre part, un certain nombre de formes musicales fondées sur ce principe et constituées d'habitude d'un (ou deux) thème(s) et d'une série de modifications de ce (ou ces) thèmes(s) appelées variations » (*ibid.* : 23).

Le principe constructif primordial sur lequel repose le cycle de variations peut être décrit, de façon essentielle, comme la mise en œuvre d'une série de transformations du matériau préexistant. Cette notion, d'ailleurs très générale, peut se référer à la musique du passé mais peut être également adaptée à la musique moderne et à la musique de notre temps¹.

Nous sommes persuadés que la forme des variations, notamment celle des variations dites « libres », est une architecture dont l'usage a été possible aussi au XX^e siècle, principalement grâce à sa flexibilité d'adaptation à plusieurs systèmes de composition. À la différence de la forme sonate, la forme des variations offre au compositeur une forte liberté d'élaboration. L'aspect le plus remarquable qui différencie le cycle des variations libres des autres formes du passé est la possibilité d'édifier l'œuvre à travers une ample émancipation en relation avec le plan tonal du thème.

L'indépendance de l'élaboration de la fonction structurante de l'harmonie est envisageable dans cette forme car le compositeur peut organiser l'architecture formelle de la pièce à partir d'autres paramètres du son et pas seulement à travers le plan tonal

¹ Nous pouvons mentionner une définition de Stoianova qui évoque plus explicitement la cyclicité schématique de cette architecture globale : « Le cycle de variations ou les variations tout court sont une forme musicale constituée de l'exposition d'un thème et de ses répétitions différentes, appelées variations, selon le schéma A A1 A2 A3 A4, etc. » (*ibid.* : 25).

comme cela était d'usage dans la musique classique et romantique.

La forme des variations libres assure la possibilité de développement du matériau musical selon ses différentes caractéristiques structurelles. Les variations libres « utilisent certains éléments du thème et développent librement le contenu mélodique, métrorhythmique et harmonique, ainsi que la structure formelle de celui-ci » (*ibid.* : 28). Il faut mettre en évidence le fait que le compositeur peut choisir librement les paramètres caractérisant le thème original et peut les développer dans le cycle de variations sans aucune obligation spécifique. Il peut emprunter exclusivement le schéma formel du thème, la structure harmonique, les caractéristiques métriques ou bien un principe compositionnel explicité dans le thème ou dans le matériau de base.

Cependant, il faut remarquer qu'il est possible d'avoir une différenciation entre les principes de variation des éléments du discours musical utilisés comme systèmes compositionnel au niveau de la micro-forme et la structuration de l'œuvre à travers l'architecture formelle du cycle de variations. La forme du cycle de variations inclut ces principes de modification qu'on peut toutefois aussi adopter en dehors de la forme du cycle.

L'usage des variations sur un thème a souvent permis, au fil du temps, une interaction entre la pratique musicale de tradition écrite et celle de tradition orale ou bien entre différentes écoles musicales de tradition écrite. « Le thème, très souvent connu, peut provenir de la pratique musicale populaire [...] être emprunté à une autre œuvre [...] et à un autre compositeur [...] ou être écrit par l'auteur des variations lui-même » (*ibid.* : 25-26). Le fait d'emprunter des matériaux musicaux à d'autres compositeurs ou à la tradition orale, peut représenter pour le compositeur l'occasion de concentrer tous ses efforts sur l'élaboration d'un matériau déjà existant. Ainsi, cela donne au compositeur l'avantage de ne pas se préoccuper de concevoir une idée musicale originale. Cette méthodologie peut se révéler enrichissante et productrice de nouvelles sources compositionnelles.

La cyclicité en musique assure la redondance de sens musical dans la forme musicale globale d'une pièce et également entre divers styles musicaux dans différentes époques. Les styles compositionnels qui se sont développés à partir du début du XX^e siècle sont souvent abordés comme de nouveaux langages musicaux en discontinuité avec la tradition classique et romantique. En fait, les inscrire dans un processus d'évolution ininterrompu et les considérer comme l'amplification ou la synthèse extrême, le renversement et la radicalisation de certains principes traditionnels. Cette

évaluation équivoque de l'évolution du langage musical progressant par coupures est dû à la difficulté d'isoler les éléments à la base de la pensée musicale occidentale communs aux styles des différentes époques. L'un des nos objectifs est d'évaluer d'une façon plus homogène et cohérente les changements stylistiques notamment entre la période de la musique tonale et le XX^e siècle jusqu'à notre époque.

Les principes compositionnels d'organisation cyclique et de ré-exposition périodique des composantes formelles de l'œuvre se sont développés lentement à travers les formes du cycle des variations, du rondo, de la sonate, et l'évolution du symphonisme. Les principes variationnels et d'organisation cyclique étaient présents également dans la musique de tradition orale européenne et, avant de se cristalliser dans le style classique, dans les stratégies pré-tonales.

Les pratiques de la tradition musicale orale de la danse et du chant, les formes polyphoniques du Moyen Age et de la Renaissance, les danses instrumentales précurseurs de la suite « témoignent du fait que les procédés de variation étaient connus et largement utilisés dans diverses pratiques musicales avant leur cristallisation en tant que structure formelle dans la musique instrumentale classique » (*ibid.* : 23-24). D'ailleurs, « la variation comme principe compositionnel peut être présente dans toutes les formes de la tradition classique et romantique » (*ibid.* : 23-24). Le principe variationnel constitue une sorte d'ossature de la pensée musicale occidentale, un système primordial de construction de l'œuvre visant à fonder des relations à distance entre les composantes formelles et leurs transformations dans le temps. Cette démarche, à savoir la reprise et la ré-élaboration à distance, est probablement due à l'exigence de construire un parcours narratif dans l'œuvre, un parcours intelligible dans le temps de l'audition grâce à la structuration d'une mémoire des composantes du discours musical. L'auditeur peut trouver des correspondances entre les composantes de la musique soutenu par la ré-exposition cyclique.

Les processus compositionnels cycliques ont une importance primordiale dans la phase de cognition de l'œuvre musicale lors de l'audition ainsi que dans la reconnaissance et la conservation des énoncés musicaux dans notre mémoire.

Les principes de variation et l'organisation cyclique existent également dans le langage musical dodécaphonique et dans la musique sérielle. Les séries sont exposées selon des cycles périodiques et la stratégie de variation des éléments du discours musical assume dans ce contexte un sens radical. À savoir, il est l'unique principe car aucun élément n'est réitéré. Toutes les composantes du discours musical sont variées et

jamais ré-exposées sauf masquées et seulement après avoir exploité le cycle complet de la série dodécaphonique ou la série des paramètres.

Dans les premières décennies du XX^e siècle, il est possible d'observer un usage du timbre comme paramètre structurant. Ainsi, le système de variation timbrale n'a pas manqué d'attirer notre attention. Le XX^e siècle est consacré à l'ouverture de la notion de timbre, à la recherche scientifique et artistique autour de ce paramètre en tant que composant structurant le langage musical. La variation de lumière et la variation chromatique de couleur sont les métaphores du timbre musical qui ont caractérisé la musique de l'époque. Le *Bolero* (1928) de Maurice Ravel pour orchestre, est un exemple de « cycle » de variations axées sur la seule transformation du timbre. Également *Farben* pour orchestre de Arnold Schönberg, troisième des *Fünf orchesterstücke opus 16* (composés en 1914), vise une structuration selon la couleur timbrale de la texture musicale. L'*opus 16*, est un cycle d'interventions à distance. Elle s'inscrit dans une organisation globale de nature traditionnelle selon des mouvements fermés distinguables par des matériaux et des caractères repris à distance (I et IV *Sehr rasch*, Vraiment rapide ; II et III *Mässige viertel*, Moderato en noires ; V *Bewegte achtel*, Con Moto en croches, mouvement indépendant).

Alexander Skrjabin est un autre compositeur de cette époque utilisant la métaphore de la variation de lumière et de la couleur pour représenter la variation-mouvement du timbre musical. Citons parmi ses pièces : *Vers la flamme* (1914) pour piano, *Le poème de l'extase* (1904-1907) pour orchestre et *Prométhée. Le poème du feu* (1908-1910) pour orchestre.

La métaphore de la variation de lumière a été utilisée de manière répandue par les compositeurs proches du paradigme spectral et particulièrement par Giacinto Scelsi, Olivier Messien, Horatiu Radulescu, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey et Salvatore Sciarrino. Karlheinz Stockhausen utilise de manière radicale la métaphore lumineuse, un aspect caractérisant sa production notamment dans son cycle *Licht* (1977-2003) (voir Stoianova 2014 : 133). Le philosophe et musicologue Eero Tarasti évoque des importants principes de la musique ancienne et récente en relation avec la synesthésie en musique et avec la perception de la variation de la couleur en relation avec le timbre (Tarasti 2006 : 269). De nombreux compositeurs ont parlé de mouvement de couleur-timbre. Nous pensons à l'article de Salvatore Sciarrino *La couleur du son* (Sciarrino 2013). Pensons également à des textes de Hugues Dufourt comme *La problématique contemporaine du timbre : les caractéristiques d'ordre dynamique*, où le

philosophe-compositeur se consacre à l'étude des aspects dynamiques, à savoir à la variation-mouvement du paramètre physique du timbre (Dufourt 2014 : 327).

Dans le style de György Ligeti des années 1950 et 1960 on trouve des principes primordiaux du spectralisme, de l'harmonie-timbre et de la variation de « couleur » sonore. Dans cet environnement sonore la forme est un processus perpétuel de variation de la matière acoustique :

« En ce qui concerne la grande forme, *Lontano* (« lointain, éloigné ») est apparenté à *Atmosphères* ; les deux œuvres appartiennent au même type continu. La technique harmonique et polyphonique renvoie en partie au « Lacrimosa » du *Requiem* et à *Lux aeterna* ; cependant, les problématiques compositionnelles et leurs solutions sont ici tout autres : la qualité de timbre devient qualité de l'harmonie, les transformations harmonico-polyphoniques revêtent l'apparence de transformation de couleurs sonores » (Ligeti 2013 : 242).

« Dans *Atmosphères*, j'ai cherché à me libérer de la pensée compositionnelle « structurelle » qui prenait la relève du tonalisme motivique, et à réaliser ainsi une nouvelle idée de la forme. Dans cette forme musicale il n'y a aucun événement, uniquement des états, aucun contour ni aucune figure, mais seulement l'espace musical imaginaire inhabité et les timbres, véritables supports de la forme détachés de toute figuration musicale et devenant des valeurs en soit » (*ibid.* 178).

« On pourrait donc parler d'une « couleur de mouvement » car le timbre a une composante rythmique, ou plus exactement micro-rythmique. En perdant sa fonction d'élément musical autonome, le rythme s'identifie presque totalement au timbre » (*ibid.* 181).

Plusieurs compositeurs des années 1950 ont fondé des œuvres sur la cyclicité allant dans la direction d'une ouverture importante du schéma architectural et du processus compositionnel. Nous pouvons inscrire dans ce contexte des œuvres comme

la *Troisième Sonate pour piano* (1955-1957) de Pierre Boulez, *Zyklus* (1959) pour un percussionniste et *Klavierstück IX* (1954-1961) de Karlheinz Stockhausen. Ce processus d'ouverture de la forme, à savoir la combinaison libre des parties de l'architecture ainsi que la permutation des fonctions formelles, est lié à l'improvisation et se trouve également à la base des stratégies constructives de certaines pratiques de tradition orale comme le système traditionnel de « composition-improvisation » des *nodas* (notes en langue sarde) exploité en Sardaigne par les joueurs de *launeddas*.

Il est possible de considérer cette tentative d'ouverture de la méthode compositionnelle au XX^e siècle comme le point culminant d'une tendance qui, à partir du romantisme, visait à rendre l'œuvre musicale et le style toujours plus individualisés. Les compositeurs de l'époque romantique tendent à une élaboration de la matière sonore plus libre par rapport aux règles strictes et aux schémas logiques classiques stables et préétablis. Pour ce faire, ils utilisent de formes comme le cycle de variations libres (forme particulièrement expérimentale), et ils modifient de manière radicale les aspects du style symphonique.

On peut concevoir les systèmes compositionnels du langage musical tonal – constituant de fait d'un réseau de normes pour le compositeur – comme un barrage (symbolisant un filtre normatif) sur une rivière (symbolisant un flux d'idées sans contrôle). Progressivement, le barrage présente des fissures de plus en plus nombreuses qui permettent de laisser passer une quantité d'eau plus grande. À un moment donné, cette digue métaphorique a cédé. Le processus qui a conduit à l'ouverture de l'élaboration compositionnelle a évolué lentement à travers des changements et des prises de liberté graduelles avant d'éclater dans les premières décennies du XX^e siècle.

Il est important pour nous d'observer comment la question de la liberté du style s'est développée dans le monde occidental. La musique ancienne de tradition écrite et celle de transmission orale n'avaient pas besoin d'auteur identifiable. Elles étaient comme l'air que l'on respire et que, filtrée par nous, l'on restitue à l'atmosphère. Les règles d'organisation du langage musical du passé qui en faisaient un système commun sont devenues moins strictes. Au XX^e siècle, ce phénomène s'est développé. Dans cette époque, l'œuvre musicale doit présenter des caractéristiques d'unicité, des principes de construction axiomatiques par rapport aux autres œuvres musicales même dans le style d'un auteur individuel. Pour être considérée comme telle, chaque œuvre doit introduire des découvertes esthétiques. L'idéologie du compositeur est plus importante que l'appartenance à un paradigme communautaire. La situation est totalement différente si

comparée aux l'époques du Moyen Age et de la Renaissance où les artistes, les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les musiciens, se réfèrent à des styles partagés. *Fixer la liberté ?* de Wolfgang Rihm représente les tentatives d'invention d'une forme musicale totalement libre (Rihm 2013).

Pour revenir à la cyclicité des composantes formelles, cette particularité du langage musical est présente à toutes les époques et a survécu aux différentes phases d'ouverture de la pratique compositionnelle. La cyclicité reste ainsi un facteur essentiel en musique permettant de créer des relations entre des systèmes compositionnels élaborés dans des circonstances et à des époques différentes.

I.3.2. Cognition et mémoire : exposition et ré-expositions variées

En analysant un fragment du texte de Stoianova, essayons maintenant de comprendre dans le détail la nature de la variation considérée en tant que principe compositionnel :

« Le principe de variation est un des procédés essentiels en musique, allant de la répétition avec de légers changements à la dérivation productrice de nouveau. En tant que modalité de travail compositionnel, la variation comprend plusieurs techniques qui transforment la mélodie, le rythme, l'articulation, l'harmonie, le timbre, l'intensité, le dispositif vocal ou instrumental, etc. La modification de tous ces aspects n'est jamais simultanée. Elle permet l'enrichissement et l'approfondissement des qualités expressives du matériau thématique de base et, à travers l'ampleur et la diversité de ses changements, assure l'unité de l'énoncé musical dans sa globalité » (Stoianova 2000 : 23).

Les techniques de variation aboutissent à un équilibre entre les éléments de l'œuvre exposés initialement et leurs « ré-expositions » variées. Ceci assure une progression homogène de l'élaboration et une dialectique entre les aspects du discours musical déjà assimilés par l'auditeur (à savoir des unités génératrices) et les aspects nouveaux (dérivés des modèles, les variantes). C'est-à-dire, qu'une familiarité saisissable existe entre un élément sonore et sa (ou ses) variation(s) ou variantes.

La variation en tant que principe compositionnel est une démarche d'exploration très efficace pendant l'étude du matériau de base de l'œuvre. Nous avons longuement montré cette méthode lors de l'analyse de notre *Sonata* (2013) pour piano. À travers ces techniques variationnelles, le compositeur peut entrevoir et étudier les potentialités expressives ainsi que les diverses options de transformation du matériau musical. Il a la certitude d'exploiter de façon ample et exhaustive les propriétés « naturelles » intrinsèques de la matière sonore et d'aboutir à une texture musicale caractérisée par une syntaxe unitaire et intelligible.

« La variation d'une formule sonore est sans doute un des principes les plus anciens en musique » (*Idem.*). Les techniques de variation tout d'abord transmises oralement et ensuite utilisées de façon habituelle par les compositeurs de tradition écrite aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, se sont cristallisées dans la forme du cycle de variations à l'époque tonale. Cette forme est la synthèse de toutes les pratiques et des principes de variation précédents. Il faut donc la considérer comme l'expression la plus élaborée des principes variationnels, filtrés, dépurés et condensés (voir Stoianova 2000).

On peut supposer que la forme du cycle de variations a connu un processus d'évolution allant dans le sens contraire de la cristallisation en s'ouvrant au XX^e siècle à d'autres stratégies compositionnelles comme la variation du timbre. Les techniques cristallisées ont été modifiées afin de les adapter aux nouvelles esthétiques des compositeurs opérant après la tonalité.

On constate qu'il y a une continuité entre le langage musical du passé, celui du XX^e siècle et les stratégies compositionnelles de notre temps. La tendance à considérer le langage musical comme des séquences de phases stylistiques évoluant par renversements stylistiques radicaux tend à céder car le principe à la base de l'œuvre musicale est toujours le principe de variation : la mutation de la matière sonore.

La prétention des nombreuses esthétiques musicales, développées à partir du dodécaphonisme, qui se proclament des styles de rupture sans continuité avec la tradition, peut paraître exagérée. Il ne faut pas évaluer les époques de changement de stratégies compositionnelles et les bouleversements théoriques comme des moments d'effacement du savoir musical et d'abrogation globale de la pensée musicale du passé.

Le principe de variation est une constante dans l'histoire du langage musical car cette technique se fonde sur des principes naturels du fonctionnement de l'intelligence humaine. Notre nature nous amène à mettre en relation des éléments éloignés pour les associer en catégories. Il s'agit d'un principe d'économie et de préservation des

informations. Les variations (macroscopiques) et les variantes (microscopiques) facilitent la cognition des aspects primordiaux de la texture sonore et de l'idée musicale en permettant également la mémorisation ainsi que la sédimentation de la musique dans notre esprit durant l'audition. Il faut considérer que la musique se développe dans l'espace temporel, en conséquence sans une sédimentation des structures sonores dans notre mémoire nous ne pouvons pas saisir la globalité de l'œuvre musicale. Les nombreuses manifestations et « épiphanies » de l'unité sonore génératrice à travers les variations et les variantes permettent d'obtenir une musique dynamique et intelligible où l'idée primordiale est toujours renouvelée².

La mutation d'une unité primordiale à travers une multitude de formes est également un archétype culturel. Pensons aux infinies épiphanies des divinités dans les religions ou dans des pratiques rituelles comme le culte de Dionysos. Cette divinité peut se manifester dans une myriade de figures humaines ou animales, réelles ou symboliques. De la même manière, dans la narration de transmission orale, les mythes ancestraux peuvent assumer de nombreuses variantes selon les époques et dans les différentes régions de la planète. Le même mythe peut être adapté à des environnements culturels divers.

Parmi les techniques compositionnelles anciennes (variation mélodique, métrorhythmique, harmonique, contrapuntique et sur cantus firmus), la variation libre et la variation des paramètres semblent être les plus efficaces pour une utilisation à l'époque post-tonale. Elle « combine des procédés de transformation mélodique, rythmique, harmonique, contrapuntique et structurelle du thème ou des éléments thématiques », elle s'observe particulièrement dans le cycle des variations libres à l'époque romantique (Stoianova 2000 : 24). Cette stratégie compositionnelle utilise librement différents types de principes variationnels constituant un condensé de normes de transformation de la texture musicale. Par contre, la variation des paramètres particulièrement répandue dans la musique sérielle et postsérielle au XX^e siècle « repose sur la modification de la série en ce qui concerne ses hauteurs, durées, intensités, timbres, modes d'articulation etc. Elle exprime la liberté de traitement du matériau de base, malgré la rigidité du système de composition » (*Idem.*).

² Quelques intéressants principes autour de la perception du son et de la cognition de la forme musicale se trouvent dans l'article *The psychology of electronic music* (Toiviainen 2007) et également dans l'article *Algorithmic composition* (Essl 2007). Voir également *La musica e il cervello* (Peretz 2002) et *La percezione della musica (eredità remote, evoluzione delle teorie e approcci sperimentali)*, (Deliège 2002).

Nous aborderons plus loin quelques exemples d'utilisation de la variation dans le style d'Arnold Schönberg chez qui c'est un principe compositionnel courant – il parle notamment de variation développante – et comme architecture dans des cycles de variations ou dans les mouvements des suites.

I.3.3. La variation comme architecture ouverte

La variation peut représenter un principe de gestion au niveau de la macro-forme musicale. En tant que système architectural d'organisation de l'œuvre, elle peut constituer une pièce indépendante ou être utilisée à l'intérieur de formes anciennes plus amples comme la forme sonate, le concerto ou la symphonie ainsi que dans des formes musicales « ouvertes » du XX^e siècle.

« Le cycle de variations ou les variations tout court sont une forme musicale constituée de l'exposition d'un thème et de ses répétitions différentes, appelées variations, selon le schéma A A1 A2 A3 A4, etc. » (Stoianova 2000 : 25).

La caractéristique la plus importante de ce schéma est sa flexibilité dans l'interpolation des parties formelles. Théoriquement, il est possible de combiner ses composantes formelles de façon libre sans mettre en danger la cohérence globale de l'œuvre : A (première exposition du matériau), A2, A4, A1, A7, A*n*, etc. (variations de A dans un ordre aléatoire).

La forme des variations offre la possibilité de transformer la matière sonore en origine élémentaire, selon un grand nombre de techniques et de principes d'élaboration. Cette richesse technique dans l'élaboration ne gêne pas la conservation des caractéristiques qualitatives de la texture de base qui sont perçues dans tous les processus de variation.

« Le thème, très souvent connu, peut provenir de la pratique musicale populaire [...] être emprunté à une autre œuvre [...] et à un autre compositeur [...] ou être

écrit par l'auteur des variations lui-même. [...] Dans tous les cas, le thème est plutôt simple quant à ses mélodie, harmonie et structure, rythmiquement modéré, facilement mémorisable. Ce qui permet théoriquement, d'une part, toutes les modalités de variation par la suite et, d'autre part, une écoute orientée par l'art de la séduction auditive » (*ibid.* : 26).

Dans la tradition classique et romantique, les variations sont axées sur des composantes thématiques élémentaires, c'est-à-dire que des aspects structuraux primordiaux émergent dans le thème comme des ossatures. Pour cette raison, les variations à l'intérieur d'un ample cycle peuvent être associées par des éléments de base extrêmement simples.

Un exemple significatif est représenté par les *15 Variationen (mit fuge)* Op. 35 pour piano sur un thème original en *mi* bémol majeur (dites *Eroica variations*), de Ludwig van Beethoven. Le premier fragment observable dans la partition et qui à l'écoute semble être le thème, est en réalité une *Introduzione col basso del tema*. C'est-à-dire que Beethoven a tout d'abord simplifié le thème, déjà très dépouillé, en utilisant seulement la basse qui a des caractéristiques très fortes et marquantes. La basse, dans l'*Introduzione col basso del tema*, se présente doublée sur trois « voix » aux octaves supérieures. Elle est constituée par des mouvements de quinte et d'octave donnant un caractère élémentaire à la texture. La nature de cette texture très échantillonnée apparaît après l'écoute du thème complet. Ce fragment est une ossature particulièrement filtrée d'éléments accessoires. La basse est exposée trois fois, ajoutant une voix à chaque fois (*a due, a tre et a quattro*). Le thème apparaît seulement après, suivi par les variations et la fugue finale. L'Op. 35 est un cycle de variations strictes, la basse est presque toujours utilisée dans la voix inférieure et conserve ses caractéristiques comme une basse ostinato mais on la retrouve parfois sur la voix supérieure.

Cet exemple peut nous rapprocher de la logique de la forme des variations sur un thème à l'époque classique et du rôle stratégique du thème dans la forme du cycle. Beethoven vise à utiliser un thème avec des caractéristiques structurelles primordiales. Tous les intérêts esthétiques ainsi que l'exploitation expressive et technique reposent sur les variations du modèle (le thème), qui au départ ne présente pas d'aspects remarquables du point de vue esthétique, sauf son caractère séduisant.

Dans la même perspective, il est possible de remarquer qu'une des composantes thématiques sur laquelle est axé le cycle des *Études symphoniques* Op. 13 (*Sinfonische etüden*) pour piano de Robert Schumann, est l'arpège descendant d'un accord de tonique dans la tonalité de *do* mineur. Cet élément assez basique constitue un des modèles d'ossature pour les variations.

L'Op. 13 est composée sur le modèle des variations libres. La liberté de cette forme repose dans l'opportunité de construire un matériau musical original sur l'ossature élémentaire du thème qui est un « geste » instrumental ou une « figure » sonore. De ce fait, le matériau de chaque variation n'est pas le thème original, mais chaque fois un matériau sonore nouveau, une nouvelle idée à développer qui est introduite et intégrée aux composantes formelles dépouillées du thème.

Le terme « thème » est souvent utilisé pour indiquer exclusivement l'aspect linéaire sans considérer les caractéristiques harmoniques, métriques, rythmiques ainsi que celles relatives à l'orchestration et au timbre du fragment. La réduction du thème à la dimension linéaire est une simplification. Même dans la musique de l'époque classique et romantique, le thème est à concevoir comme un ensemble de caractéristiques à la fois expressives et structurelles, et pas seulement comme une mélodie. Le plan tonal du thème, la structure harmonique, le mode original, la métrique, la durée temporelle, les registres utilisés, l'orchestration (dans le cas d'un ensemble d'instruments) et aussi d'autres paramètres se révèlent être structurants dans les variations. De même, la réduction du thème à un schéma architectural clos et statique est une interprétation erronée car le thème est un condensé d'aspects « expressifs » et également structuraux, représentant l'idée musicale ; par conséquent, le thème ne peut pas être contraint par une architecture temporelle, métrique et rythmique préétablie. L'idée musicale, explicitée dans le thème, ne peut pas avoir de « dimensions » préconçues.

Le cycle de variations est une forme qui depuis ses origines semble particulièrement adaptée au développement de la texture musicale orientée vers la transformation de la morphologie de la matière sonore. À savoir, la transformation de l'articulation. Dans d'autres formes classiques et romantiques comme la sonate, ou plus en général, dans la logique du symphonisme, une grande partie de l'élaboration repose sur la modulation à partir d'un centre tonal. C'est-à-dire, que l'aspect qui affecte le plus

la structure de l'œuvre est le plan harmonique global. Dans les variations, où l'espace d'élaboration est réduit car chaque variation du cycle est une partie formelle fermée, le développement modulant est plus modeste et en conséquence moins structurant. La variation normalement ne s'éloigne pas énormément de la tonalité et du schéma harmonique du thème qui généralement est très simple. Pour ces raisons, l'élaboration et l'organisation des variations se fondent principalement sur les caractéristiques morphologiques du matériau choisi. Si le caractère d'une variation est marqué par une écriture imitative, cet aspect apparaît normalement pendant l'entière durée du morceau. La morphologie de la matière acoustique – ainsi que son articulation – constitue un élément dominant au détriment d'autres composantes structurelles comme la modulation harmonique et le contraste formateur substantiel typique de la forme sonate et du style symphonique.

En raison de ces considérations, nous pouvons supposer que la forme du cycle de variations peut s'adapter aux exigences des compositeurs même après la tonalité. Considérant que la morphologie du matériau a beaucoup d'importance dans la structuration, l'élaboration et la reconnaissance des parties formelles de l'œuvre, il est alors possible d'envisager d'exclure le plan tonal et d'organiser la pièce en fonction d'autres éléments, jusqu'à considérer la forme comme manifestation de la seule matière sonore et de ses transformations (voir Ligeti 2013 : 178). Autrement dit, la morphologie et l'articulation du son détermine la structure du morceau et la direction d'élaboration.

Les diverses typologies de la forme du cycle de variations permettent la flexibilité temporelle de l'œuvre. Un même matériau musical peut générer quelques variations seulement ou en générer de nombreuses.

« Le nombre de variations est très libre : de 2-3 à 30-32 voire plus. Cette liberté reflète la tendance à une ouverture de l'œuvre dans le temps, caractéristique au départ des pratiques musicales populaires. Les dénominations “Thème et variations”, “Variations sur un thème de ...” recouvrent le même type de forme cyclique (c'est-à-dire constituée de plusieurs composantes formelles), fondée sur la modification (c'est-à-dire la variation en tant que principe de travail compositionnel) d'un matériau thématique de base » (Stoianova 2000 : 26).

Ce passage met en évidence (1) les caractéristiques principales de cette forme, à savoir la cyclicité, l'ouverture temporelle et la liberté d'élaboration ; (2) la provenance de la forme du cycle à partir des pratiques de la tradition musicale orale ; (3) Stoianova met également en évidence qu'à travers le terme « variations » on indique une forme cyclique fondée sur la modification.

Le cycle de variations intègre les principes compositionnels de variation car dans cette forme la modification est le principe formateur à tous les niveaux formels. Le cycle aux époques classique et romantique doit être considéré comme une forme cristallisée résultant des pratiques variationnelles des époques précédentes. Cette forme constitue une synthèse des principes de variation connus jusqu'à cette époque.

L'ouverture temporelle de la forme est typique de nombreuses pratiques de tradition orale. C'est le cas des *anninnias* sardes (les berceuses). Il s'agit de chants monodiques interprétés par les femmes et construits à partir d'un court fragment qui est répété plusieurs fois. À chaque répétition, de petites modifications sont effectuées. Le nombre de répétitions variées du fragment d'origine est indéterminé. Pour cette raison, la forme des *anninnias* est une forme temporellement ouverte de la tradition musicale orale sarde. L'aspect temporel dépend directement du libre choix de la chanteuse qui interprète l'*anninnia* et de la circonstance à laquelle le chant est destiné.

Les formes de danses sardes pour *launeddas* suivent la même démarche que les formes d'*anninnia*. Cette logique de développement est empruntée par le compositeur italien Franco Oppo et se trouve à la base de son style compositionnel exploité notamment dans les *Tre berceuses* (1980-81), *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993). Son langage musical est fondé essentiellement sur la recherche d'un équilibre entre répétition, modification et cyclicité des composants du discours musical. L'étude de la structure des formes de la tradition orale sarde nous permettra de découvrir comment la cyclicité est l'élément qui est à la base des formes archaïques. De même, l'analyse du style de Oppo et de certaines de ses œuvres peut nous fournir un exemple d'utilisation des ressources compositionnelles provenant des pratiques musicales de tradition orale intégrées au style contemporain.

Le compositeur roumain Horatiu Radulescu est arrivé à développer des formes ouvertes comparables à celles de Oppo à travers l'observation de formes de la tradition

musicale orale de Roumanie. Dans les deux cas les compositeurs utilisent des techniques de composition par variantes microscopiques.

Pendant la première partie du XX^e siècle, on observe de nombreuses utilisations des variations. Des stratégies anciennes pré-tonales sont souvent récupérées. C'est le cas des systèmes de variation sur basse ostinato ou sur soprano ostinato. Les variations sur basse ostinato sont de nature polyphonique, donc moins utilisées à l'époque tonale. Elles sont observables fréquemment dans les danses instrumentales du XVII^e siècle comme la Passacaille et la Chaconne. Par contre, les variations sur soprano ostinato sont axées sur une mélodie stable dont on modifie la texture sous-jacente. Ce genre de variation est caractéristique de pratiques de chant de tradition orale. Il a ensuite été à la base de l'élaboration du Lied et du Choral préclassique et représente l'un des principes primordiaux du classicisme qui utilise la dimension mélodique comme aspect fondateur.

Le *Bolero* de Maurice Ravel est une œuvre construite à partir du principe de variation sur une mélodie ostinato. L'élaboration de la pièce repose uniquement sur la transformation de la « couleur » du timbre de l'orchestre. Cette composition démontre la possibilité de structurer l'œuvre à travers la variation du paramètre du timbre en réduisant l'importance d'un plan harmonique formateur. Dans le *Bolero* de Ravel il n'y a pas d'élaboration mélodique ou harmonique mais seulement une perpétuelle élaboration à travers les techniques d'orchestration de l'époque.

Un autre exemple d'œuvre fondée sur la variation du timbre et de la « couleur » de la texture orchestrale est la pièce *Quattro versioni originali della "Ritirata notturna di Madrid"* di L. Boccherini *sovrapposte e trascritte per orchestra* (1975) de Luciano Berio, sur un populaire thème de Luigi Boccherini.

Dans le style de György Ligeti les structures axées sur l'ostinato sont utilisées de façon courante et libre. Ligeti vise à construire des masses sonores à travers la superposition d'une multitude de mélodies diverses et également par des ostinati. Citons ses pièces : *Requiem* (1963-1965) pour une multitude de voix et grande orchestre, *Lontano* (1967) pour grande orchestre, *Lux aeterna* (1966) pour seize voix mixtes et *Kammerkonzert* (1970) pour treize instruments.

Il est possible d'observer qu'au XX^e siècle on a fait appel à des pratiques de variation plus anciennes comme les formes sur basse et soprano ostinato et à des structures empruntées à la musique de tradition orale. Cela met en évidence la nécessité de provoquer une rupture avec les stratégies du romantisme et de trouver de nouvelles

possibilités d'utilisation du principe de variation.

Les formes développées pendant la période de la tonalité reposent sur des principes que nous retrouvons également au XX^e siècle. Il s'agit notamment de principes d'ouverture temporelle de l'œuvre et d'émancipation du processus compositionnel typiques du style symphonique évoluant même dans notre temps.

« Les classiques viennois ont introduit, surtout sous l'influence des techniques compositionnelles de la sonate et de la symphonie, des modalités de variation qui élargissent considérablement les possibilités de la forme. L'évolution de celle-ci à l'époque classique suit deux orientations opposées de symphonisation [...] d'une part la tendance à une forme plus continue et cohérente, à une l'œuvre-totalité selon le modèle classique, et d'autre part, la tendance, typique du romantisme à la création de variations *Charakterstucke*, pièces à caractère individualisé [...] cette dernière orientation caractéristique du classicisme tardif, qui recherche des formes-processus, c'est-à-dire des formes à développement téléologique continu, modifie également le schéma des variations strictes » (*ibid.* : 44).

Ce passage nous donne l'occasion d'évoquer deux notions primordiales dont les systèmes compositionnels au XX^e siècle se fondent : la notion de *processus continu d'élaboration* et la notion d'*œuvre individualisée*. La tendance des compositeurs du XX^e siècle à concevoir des œuvres individualisées à travers la description d'images de la réalité par la matière sonore, a de profondes racines dans la musique tonale. De même, l'ouverture du schéma architectural au profit d'une élaboration sans coupures, organique et directionnelle, est la conséquence de l'évolution d'un des principes les plus importants du symphonisme. On observe ces phénomènes (à savoir le processus à développement continu et les pièces à caractère individualisé), dans la forme des variations libres et dans les *Charakterstücke*. Dans le langage musical post-tonal le principe d'œuvre individualisée devient radical et courant. La pièce se libère du point de vue esthétique du style dominant de l'époque et aussi du style global de l'auteur. Chaque pièce a un axe formel et normatif autonome.

Nous pouvons considérer de nombreuses stratégies compositionnelles post-

tonales comme des tentatives radicales de développement continu, d'effacement des coupures formelles et des césures formelles dans l'œuvre ainsi que des tentatives d'ouverture du processus d'élaboration. On peut observer cette tendance poussée à l'extrême dans la musique sérielle, dans les pièces à schéma mobile conçues à travers le hasard, dans les processus d'élaboration de type timbral et ensuite de nature spectrale ainsi que dans les pièces à développement minimal et continu issu du minimalisme américain.

Le processus d'élaboration compositionnelle continue et homogène fait appel à l'idée de croissance d'un organisme vivant, de mutation de la matière organique et rappelle à la fois le parcours de transformation des minéraux dans la nature et l'activité des astres (Karlheinz Stockhausen utilise la métaphore de la variation de lumière). La continuité dans le temps des phases de transformation de la matière acoustique a été l'un des principes fondateurs de la stratégie compositionnelle après la tonalité. Horatiu Radulescu, par exemple, utilise la forme-processus dans son style spectral.

Plus en général, la forme-processus repose soit sur des principes formels provenant de la tradition classique et romantique soit sur des éléments provenant de l'extérieur de la musique comme les sciences naturelles et en particulier sur le spectre de la lumière. La métaphore de la variation de la lumière et de la couleur est utilisée pour décrire les nouvelles articulations sonores au XX^e siècle et pour définir une forme de variation du son où l'aspect dynamique est uniquement le timbre.

L'architecture des variations peut se présenter en forme de pièces fermées, indépendantes et utilisables selon diverses combinaisons d'ordre des morceaux mais également comme architecture unique mais flexible où la matière sonore a une transformation continue et graduelle comme la lumière durant la journée.

I.3.4. Variations libres ou libre variation

Dans le langage musical de notre temps, le plan tonal et la fonction structurante de l'harmonie ont souvent un rôle secondaire dans la construction de l'œuvre. Les variations libres ne sont pas obligatoirement en relation avec l'architecture harmonique et le plan tonal du thème. De ce fait, la forme du cycle de variations libres a pu être exploitée aussi après l'épuisement de la tonalité harmonique. Tous les paramètres du son

ont pu être élaborés et avoir une fonction structurante dans le cycle. En général, on peut remarquer que toutes les formes cycliques ont été largement utilisées dans la première moitié du XX^e siècle. C'est le cas des formes de danse et des suites de danses dans le style de Igor Stravinsky, Béla Bartok, Arnold Schönberg et d'autres compositeurs³.

Citons la définition des variations libres élaborée par Stoianova. Cette définition peut nous apporter des détails sur la pratique et l'évolution de cette forme :

« Les variations libres ne conservent pas la structure formelle du thème, ni ses dimensions, tempo, mesure ou tonalité. Dans le cycle de variations libres, chaque variation peut obéir à un schéma différent de celui du thème et modifier à sa manière la mélodie, l'harmonie, le métrorhythme, le tempo, la texture et les dimensions de ce dernier. Les particularités mélodiques, harmoniques et tonales, ainsi que celles du métrorhythme et de la texture des variations ne sont pas nécessairement liées au thème. Elles peuvent n'utiliser que quelques éléments thématiques et les développer librement, au point que l'appartenance de la variation au thème se trouve estompée. Un certain nombre de variations libres à l'intérieur du cycle peuvent garder une relation explicite avec le thématisme de base. D'autres, au contraire, peuvent s'en éloigner considérablement, ou même perdre toute relation avec le thème. Le contenu harmonique des variations peut aussi être tout à fait différent de celui du thème » (Stoianova 2000 : 50).

Ce passage nous éclaire que le thème initial peut être analysé et décomposé, ses composantes (une fois isolées) peuvent être utilisées librement de façon indépendante. Le texte de Stoianova se réfère à la musique de l'époque tonale, mais il fait entrevoir les possibilités d'un développement de ces principes, une fois intégrés à

³ D'autres exemples d'utilisation de la variation : Georges Aperghis (1945) : *Variations* (1973) pour 14 instruments ; Eliot Carter (1908) : *Variations for Orchestra* (1954-55) pour orchestre et *Piano Concerto* (1964-65) pour piano et orchestre ; George Clumb (1929) : *Gnomic Variations* (1982) pour piano ; Helmut Lachenman (1935) : *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* (1956) pour piano ; Witold Lutoslawski (1913-1994) : *Variations symphoniques* (1938) pour orchestre, *Variations sur thème de Paganini* (1941) pour deux piano et *Variations sur thème de Paganini* (1978) pour piano et orchestre ; Olivier Messien (1908-1992) : *Thème et variations pour violon et piano* (1934) ; Henri Poussieur (1929-2009) : *Methodicare : tome 1, volume 2 : vingt-six ombres d'une même figure – treize variations pour instruments à clavier* (pub. 1991) ; Igor Stravinsky : *Variations, Aldous Huxley in Memoriam* (1964) pour orchestre et *Choral-Variationen über das weihnachtslied "Vom Himmel hoch da komm ich her"* (1955-56) pour chœur et orchestre ; Anton Webern (1883-1945) : *Variationen für Klavier Op. 27* (1935-36), pour piano et *Variationen für Orchester Op. 30* (1940).

une stratégie d'élaboration musicale du notre temps.

« Le cycle de variations libres peut aussi renoncer aux coupures entre les variations et se transformer en pièce continue [...]. Souvent les variations libres utilisant des éléments isolés du thème obéissent plutôt aux principes de développement qu'aux principes de variations. Les variations peuvent aussi s'émanciper complètement du thématisme principal en introduisant – par déduction ou par opposition - de nouveaux thèmes individualisés » (*ibid.* : 51).

Le renoncement à une coupure entre les variations est un aspect que nous pouvons observer dans de nombreuses œuvres au XX^e siècle. C'est le cas des œuvres de Franco Oppo, *Variazioni su tema di Mozart* (1991) pour orchestre et *Concerto* n. 2 (2002) pour piano et orchestre. Dans ces pièces, la continuité entre les variations nous donne l'impression d'un développement du discours musical perpétuel, unitaire et unidirectionnel. Ceci nous conduit vers un scénario sonore abstrait et nous fait souvent perdre le contact avec le thème initial, celui-ci étant toutefois constamment évoqué à travers le développement de ses caractéristiques, même les plus cachées.

Nous pouvons supposer que les variations libres ont eu une fonction significative durant la transition entre le système compositionnel tonal et les systèmes de composition après la tonalité. À notre sens, pendant le XX^e siècle ce principe d'organisation architecturale de la matière sonore a eu et peut encore avoir une nouvelle application dans le cadre de la musique de notre temps.

Dans la tradition classique et romantique « les variations libres mettent en évidence l'interaction entre les procédés des variations et ceux de la sonate, et, de ce fait, des aspects essentiels du symphonisme » (*ibid.* : 51-52). Les *Études symphoniques* pour piano Op. 13 de Robert Schumann constituent un cycle de variations libres formé de 12 variations et de 5 variations ou études posthumes interpolées aux variations toujours avant la dernière variation. « Ce fait confirme l'ouverture du cycle de variations en général : le nombre de variations est théoriquement illimité et l'ordre de leur succession peut, en l'occurrence, être modifié sans qu'il y ait atteinte à la cohérence musicale de l'œuvres » (*ibid.* : 53).

L'ouverture de la forme théorisée et mise en œuvre dans les années 1950 est souvent considérée comme une découverte révolutionnaire isolée. Elle a été fréquemment indiquée comme élément de césure avec la forme musicale au sens traditionnel. En revanche, si on considère l'évolution des formes classiques et romantiques, l'évolution du symphonisme comme processus d'hybridation des principes de variation et ceux de la sonate, on peut observer un lent processus allant vers l'émancipation de la matière sonore tout en conservant une cohérence dans les stratégies d'édification de l'œuvre. Nous pouvons retracer les origines de cette tendance dans la musique de tradition orale (par exemple dans la musique orale sarde et roumaine) mais, en se référant à la musique de tradition écrite plus proche de nous, des efforts allant dans la direction d'une ouverture de la stratégie classique cristallisée peuvent être observés déjà dans les œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart et de Ludwig van Beethoven (par exemple dans les *Variations sur "Salve tu, domine", de G. Paisiello : I filosofi immaginari*, KV 398 (416e) de Mozart et les *Variations Diabelli* de Beethoven) (voir *ibid.* : 53).

Le potentiel de développement formel de la musique classique repose sur l'hybridation des principes compositionnels et des schémas architecturaux. L'intégration entre l'idée de processus continu lié à la variation et le contraste formel, matériel et morphologique, plus proche du développement de la sonate, se trouve à l'origine des découvertes artistiques de l'époque.

Nous pouvons considérer certaines stratégies du XX^e siècle comme des « apogées » dans un processus comprenant plusieurs siècles. Le dodécaphonisme, puis la musique sérielle, expriment la radicalisation et aussi le renversement du principe de variation. Tout est modifié et rien ne peut être réitéré.

La « forme ouverte » et les formes mobiles conçues selon le hasard sont proches des pratiques d'improvisation. Ce sont des dérivations radicales du processus d'ouverture d'élaboration et laissent peu de place à des évolutions successives. À cause de leur caractère assez iconoclaste, ces paradigmes musicaux (le dodécaphonisme, la musique sérielle, la musique stochastique et le spectralisme), ont exploité assez rapidement leurs potentiels de développement et d'hybridation de leurs composantes.

La liberté du compositeur dans l'articulation de la matière sonore est un aspect central de cette question. Dans le système tonal, les architectures étaient fermées, stables et codifiées. Cependant, il y a des signes qui montrent que les compositeurs allaient vers une forme moins stable. L'affirmation du cycle de variations libres en est

un. La continuité entre une variation et l'autre, la liberté quant au choix des stratégies d'élaboration du matériau musical, l'indépendance des dimensions temporelles de chaque variation et l'utilisation de nouveaux matériaux non thématiques dans les variations, sont toutes des stratégies allant dans le sens d'une émancipation de la pratique compositionnelle. Dans ce contexte, on peut s'interroger sur la signification de « forme libre » à l'époque actuelle. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle on observe une séparation entre l'idée de liberté dans l'application de la stratégie compositionnelle et le principe de cohérence pendant d'exploitation des matériaux de l'œuvre musicale : les notions de musique formelle et de musique informelle naissent.

Les variations font traditionnellement référence au thème. À savoir, chaque variation utilise le thème comme modèle architectural sonore. Dans la musique du XX^e siècle on peut remarquer un aspect très intéressant et innovant. Dans les styles utilisant les principes de variation où le cycle de variations, le modèle n'est pas toujours le thème mais la dernière variation exposée. À savoir, chaque variation ou variante dépende, est axée ou est issue de la variation ou variante précédente. Cette occurrence augmente considérablement les possibilités de composition et la liberté d'élaboration.

Grâce à cette stratégie nous pouvons édifier les nouvelles parties de la pièces instant après instant. Chaque variante musicale possède des caractéristiques génétiques nouvelles à transmettre à une variante successive. Il s'agit plutôt d'un principe compositionnel lié à l'idée de matière sonore en phase de mutation et de processus compositionnel directionnel, biologique et organique.

L'état de la matière musicale en cours de déroulement est dépendante de la matière musicale exactement précédente. Chaque phase musicale constitue la base architecturale pour fonder et élaborer la phase suivante. Cette tendance est évidente dans le style spectral. Cette occurrence peut également nous rappeler la *Momentform*.

Nous avons employé ce principe dans notre pièce *Sonata* (2013) pour piano pendant la composition des diverses catégories de variantes. Nous l'avons également étudié dans la musique de tradition orale sarde et dans le style de Franco Oppo.

I.3.5. La variation dans le style de Arnold Schönberg

Dans la production de Arnold Schönberg, nous pouvons retrouver de nombreux cas d'utilisation du principe de variation et de formes cycliques :

(1) *Serenade für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine Tiefe Männerstimme op. 24* (1920-23) où le III^e mouvement est un *Thema und Variationen* (composé en 1920). Les autres parties sont, elles aussi, des formes cycliques (I Marsch, II Menuett. Trio, IV Sonett n. 217 von Petrarca, V Tanzscene, VI Lied et VII Finale) ;

(2) *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 26* (1924), le IV^e mouvement est un *Satz : Rondo* ;

(3) *Suite für kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier op. 29* (1924-26), le III^e mouvement est un *Thema mit Variationen* (1925) et le IV^e mouvement est une *Gigue* (1925–1926) ;

(4) *Drittes Streichquartett op. 30* (1927) , le IV^e mouvement est un *Satz: Rondo. Molto moderato* ;

(5) *Variationen für Orchester op. 31* (1926-28) ;

(6) *Fourth String Quartet op. 37* (1936) le IV^e mouvement est en forme de rondo ;

(7) *Variations on a Recitative for Organ (in D) op. 40* (1941) ;

(8) *Theme and Variations for Full Band op. 43a* (1943) et *Theme and Variations for Orchestre op. 43b* (1943) ;

Dans les formes adoptées par Schönberg la variation ainsi que les formes cycliques plus en général revêtent un rôle important. Schönberg utilise la variation comme forme indépendante (par exemple dans les *Variationen für Orchester op. 31*), ou comme mouvement à l'intérieur d'architectures à plusieurs sections (comme le troisième mouvement, *Thema mit Variationen*, dans la *Suite für kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier op. 29*). D'ailleurs, dans son style il y a souvent d'autres formes cycliques comme le rondo et de formes de danse présentes en tant que composantes de la suite et comme mouvements dans les formes à

plusieurs sections. Les œuvres évoquées ont été composées entre 1920 et 1943 et le cycle de variation apparaît dans plusieurs partitions (op. 24, op. 26, op. 29, op. 30, op. 31, op. 37, op. 40, op. 43a et 43b). Le langage musical de Schönberg pendant cette période était très avancé et loin des stratégies de la tonalité. Cependant, les formes cycliques sont toujours utilisées.

Chez Schönberg la variation revêt un rôle central même en tant que principe de travail compositionnel. La notion de *variation développante* est « la méthode consistant à créer des figures thématiques à partir d'une unité formelle » (Dahlhaus 1997 : 270).

Cette technique concerne l'élaboration des composantes au niveau microscopique de la texture musicale indépendamment de la forme architecturale utilisée.

« Dans le terme composite “variation développante” le mot “variation” désigne – dans des limites précises – une notion de technique compositionnelle. Par contre, le mot “développant”, qui selon Schönberg était synonyme de “croissance”, désigne une interprétation esthétique. [...] Le fait qu'un second motif découle d'un premier, puis un troisième du second, ne signifie pas pour autant que le troisième motif ait encore des points communs avec le premier. Si la relation de dérivation est indéniable, il ne saurait toutefois être question d'une substance invariable ; or, c'est bien ce que présuppose le concept de développement dans la mesure où il est pensé à l'image d'une croissance à partir d'un noyau initial » (*ibid.* : 273-274).

Dans ce passage, Carl Dahlhaus observe que le terme « croissance » est associé à l'idée même d'élaboration de l'œuvre. Ce phénomène nous fait penser à la transformation d'un élément organique ainsi qu'à un processus continu, unitaire allant dans une seule direction. Le fait que les composantes du discours musical puissent se produire à partir d'un ou de certains noyaux initiaux donne beaucoup de cohérence et de cohésion à la matière dont la pièce est constituée. La prolifération de nombreuses dérivations des particules de base – même quand elles se différencient considérablement

des modèles originaux – produit une grande quantité de relations dans la texture sonore en augmentant de fait l'intelligibilité.

« Le motif apparaît constamment tout au long de la pièce : *il est répété*. Seule, la répétition engendre la monotonie. Et la monotonie ne peut être vaincue que par la *variation*. [...] Qui dit variation dit changement. Mais si on change tous les traits du motif, le résultat risque fort de paraître étrange, incohérent, illogique. On aura détruit la forme de base du motif. Par conséquent, la variation exige que l'on change certains des traits [du motif] les moins importants et que l'on préserve certains des plus importants » (Schönberg 1987 : 23).

Schönberg évoque la variation comme principe de modification des idées musicales. Il parle en particulier de la variation motivique. Dans ce contexte la notion de motif n'est pas précisément explicite ; Schönberg n'en définit pas la nature, la dimension formelle et temporelle. Nous comprendrons que le motif est un trait caractéristique, un modèle rythmique par exemple ou un fragment mélodique, un effet acoustique ou une occurrence de la technique instrumentale. Le compositeur explique la variation des *formes motifs* conçue en tant que recherche des variantes d'un modèle.

En substance, dans cette circonstance la théorisation des unités minimales du langage musical est abordée avec une méthode traditionnelle et reste très ambiguë. Cependant, dans ces textes de Schönberg il est possible de saisir le caractère artisanal du travail nécessaire afin d'exploiter des transformations possibles et cohérentes de la matière sonore sur lesquelles l'œuvre est axée.

« La musique homophone peut être considérée comme le style du “développement par variation”. Ce qui veut dire que dans la succession de formes motiviques obtenues par variation du motif de base il y a quelque chose qui peut se comparer au développement, à la croissance. Mais les changements secondaires, qui n'ont pas de conséquences particulières, ne produisent localement que l'effet d'un ornement, et il vaut mieux les qualifier de *variantes* » (*ibid.* : 24).

Par le terme « homophone » Schönberg indique une texture en accords ou monolinéaire, sans superposition de différents niveaux. Schönberg place cette réflexion sur les principes de variation à la base du travail compositionnel. Le manuel dont ces citations sont tirées – *Fondements de la composition musicale* – est un ouvrage théorique à caractère pédagogique qui expose des principes traditionnels et répandus de construction de la forme musicale. Schönberg explique tout d'abord la méthode de composition des unités les plus petites du discours musical, à savoir, les particules motiviques ; ensuite, il élabore des notions sur les parties formelles plus amples ou sur des problématiques compositionnelles concernant la forme globale. Il évoque également des formes de danse comme le menuet et le scherzo ainsi que de formes cycliques comme le thème et variations et les formes de rondo.

I.3.6. Formes symétriques, répétitives et combinatoires :

Rondo de Franco Oppo

Comme le cycle de variations, le rondo aussi repose sur certains principes d'organisation cyclique des composantes formelles. La similitude avec les variations est due au même parcours d'évolution des deux formes. Le rondo est présent en tant que forme de la tradition orale, musicale (chant et danse) et poétique, il se développe ensuite pendant le Moyen Age et la période préclassique dans la suite instrumentale (par exemple chez les clavecinistes français). Le rondo se cristallise, de façon analogue à la variation, dans le style classique où est surtout utilisé comme mouvement indépendant dans le cycle de la sonate. Il a subi également un métissage avec les architectures et les principes de la sonate, par exemple dans le troisième mouvement du *Concerto K 622* pour clarinette et orchestre de Wolfgang Amadeus Mozart, sous forme de rondo-sonate, forme très répandue à l'époque. Le parcours d'évolution du rondo va de son utilisation dans la musique de tradition orale jusqu'à son exploitation la plus complexe dans le symphonisme classique et romantique ainsi que ses exploitations innovantes dans le style de notre temps.

L'utilisation du rondo, de même que celle de la variation, n'est pas impossible hors du système tonal. L'origine des formes archaïques de rondo – transmises oralement

et destinées au chant et à la danse – est la raison de leur potentiel d'évolution car celles-ci n'utilisaient pas le plan tonal en tant qu'unique élément formateur. Dans la musique ancestrale de tradition orale, le timbre, le rythme, la métrique, les stratégies de variation et d'autres aspects sont des éléments primordiaux.

Il est probable que les variations et le rondo, étroitement liés à la pensée musicale européenne dont ils marquent tout le parcours d'évolution, ont survécu au changement de plusieurs théories compositionnelles car l'organisation cyclique de la forme permet une flexibilité des stratégies d'élaboration. Chacune de ces formes a permis aux compositeurs de l'époque classique et romantique de concentrer leurs efforts dans le sens d'une ouverture du schéma architectural stable et du processus compositionnel.

Nous ferons quelques exemples d'utilisation des formes symétriques, répétitives et combinatoires dans la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Franco Oppo a composé une œuvre intéressante axée sur ce principe formel de rondo : *Rondo* (1975) pour deux instruments à quatre cordes frottées spécifiquement dédié à deux violonistes. La composition est constituée de trois sections formelles (A, B et C) qui représentent trois matériaux musicaux différents.

Oppo prend comme modèle la forme traditionnelle du rondo en considérant divers variantes de ce schéma formel générique. Il indique sur la partition cinq schémas formels que les interprètes doivent respecter (voir le schéma plus loin). Les deux interprètes doivent jouer le même schéma formel et ensuite passer au suivant. Ils peuvent déterminer l'ordre des schémas. La forme de l'œuvre est donc déterminée par la permutation de cinq modèles formels (tableau 1).

Tableau 1, schémas de rondo dans *Rondo* (1975) de Franco Oppo.

1. A B A¹
2. A B C A¹
3. A B A¹ C A²
4. A B A¹ B¹ C A²
5. A B C A¹ C¹ B¹ A²

Le schéma formel 1, correspond au schéma typique de la forme tripartite. Traditionnellement, dans la forme tripartite les sections formelles ont une fonctions d'exposition (A) et de développement (B). Ou bien, comme dans notre cas, elles représentent des épisodes contrastant (A, B et C) avec la réexposition à distance (A¹, A², B¹ et C¹). Le schéma formel 3, correspond au schéma du rondo à cinq parties, typique du classicisme viennois⁴. Par rapport au schéma 1, le schéma formel 2 varie seulement par l'introduction de la section formelle C. Nous ne retrouvons pas un tel schéma dans les schémas formels standardisés du rondo classique. Il s'agit de variantes qu'on peut néanmoins retrouver dans des œuvres de répertoire. La succession de fonctions A B C A semble appartenir à une forme symétrique du modèle A B C B A où a été éliminée la répétition de B. Oppo prend les sections B, C et C, B et les permute en éliminant les symétries (schémas formels 2, 4 et 5).

Les matériaux A, B et C sont exposés dans la partition à travers une notation graphique. Elle indique divers effets acoustiques et des informations pour les réaliser. Dans le tableau concernant la section A (exemple 1) sont indiquées des informations comme les positions traditionnelles de la main sur la touche (position I, II, III, etc.), des dynamiques, des *tremoli* et diverses combinaisons de hauteurs sur la touche pour réaliser les effets.

La pièce est riches de combinaisons impliquant tous les paramètres et à tous les niveaux formels. Des tels aspects combinatoires en font aussi une œuvre « ouverte ». Les schémas de rondo sont combinés entre eux et les aspects internes à chaque section formelle sont également permutés. L'exemple 2 nous montre comme la section formelle C est subdivisé en trois fragments formels plus petits (*a*, *b* et *c*). La section C vise à développer divers types de *glissando*. Le *glissando* ascendant et ondulé doit être joué lentement avec peu de pression des doigts sur la touche mais beaucoup de pression de l'archet (presque sur le *ponticello*). Le *glissando* descendant est joué rapidement, il doit être interprété sans pression des doigts sur la touche (comme pour les sons harmoniques) et pression ordinaire de l'archet au *ponticello*. Les *glissando* sont réalisés avec les double cordes et à chaque fragment (*a*, *b* et *c*) on doit changer l'accord (*a* cordes 2-3, *b* cordes 1-2 et *c* cordes 3-4). Cependant, ce qui nous intéresse n'est pas la

⁴ On emprunte la définition du rondo à Ivanka Stoianova : « Le rondo est une forme fondée sur la succession d'un thème (au refrain) reproduit systématiquement à distance et d'épisodes (ou couples) : A B A C A D A ... A, où A est le thème-refrain, B, C, D, les épisodes ou couples. Son principe est le renouvellement continu du contraste entre le refrain et les épisodes [...] et du contraste (ou similitudes) entre les épisodes à distance (B par rapport à C, C par rapport à D, etc.) » (Stoianova 1996 : 107).

morphologie du matériau musical employé par Oppo mais l'aspect combinatoire. En particulier, la permutation des sections formelles de niveau inférieur à C. À savoir, les fragments *a*, *b*, et *c*. L'exemple 3 est le schéma qui gouverne l'ordre de succession des fragments *a*, *b*, et *c* pendant l'interprétation.

Les deux violonistes doivent interpréter la section formelle C selon un ordre différent de ses composantes de niveau inférieur. Les permutations possible de *a*, *b* et *c* sont suggérées par le schéma de l'exemple 3. Si le premier violon suit le schéma originel *abc-bca-cab*, le second violon peut interpréter le schéma de façon libre comme *cab-abc-bca* ou en suivant un autre ordre. Toutefois, le hasard comme élément structurant de l'œuvre n'implique pas que les paramètres du son soient sans contrôle. Au contraire, comme Oppo l'explique dans un texte à propos de *Rondo* :

« L'emploi de méthodes combinatoires et statistiques assure que rien n'est laissé au hasard mais prévu statistiquement. Comme la probabilité implique un aspect aléatoire, elle réintroduit le hasard. Ainsi, par rapport aux techniques aléatoires, on obtient la rationalisation des procédures (c'est-à-dire une syntaxe des matériaux) »⁵.

Employer la méthode combinatoire et le paradigme stochastique à tous les niveaux de la forme permet de contrôler le matériau musical de façon précise. La stochastique permet également d'obtenir des relations aléatoires entre les différentes composantes de l'œuvre car toutes les combinaisons, entre un réseau limité d'événements acoustiques, sont acceptées.

D'autres exemples d'utilisation du rondo se trouvent dans les *Piano Sonatas* de Horatiu Radulescu composées dans les années 1990 et 2000. Nous saurons dans la deuxième partie comment Radulescu utilise des schémas formels génériques axés sur un principe d'alternance, comme dans l'architecture : $A B A^1 B^1 A^2 B^2 A^3 B^3$, etc. Quelque fois Radulescu utilise également des sections contrastantes selon un schéma du type : $A B A^1 B^1 A^2 B^2 A^1 C$, etc. Ce genre de schéma formel générique est présent spécialement dans le premier mouvement des *Piano Sonatas* et constitue une tentative expérimentale

⁵ « L'impiego di metodi combinatori e statistici assicura che nulla venga abbandonato al caso in quanto statisticamente previsto e poi, poiché la probabilità implica l'alea reintroduce la casualità. Rispetto alle tecniche aleatorie si ottiene però la razionalizzazione dei procedimenti (cioè una sintassi dei materiali) » (Oppo 1979 : 241). Notre traduction.

d'utilisation des formes musicales répétitives et cycliques.

Exemple 1, Franco Oppo, *Rondo*, p.1.

Franco Oppo - Rondó, per due violini - I

mm. 40

A 1^a posiz. *PPP*

A' 3^o *PP*

A² 3^o *PP*

Exemple 2, Franco Oppo, *Rondo*, p. 2.

mm. 80

C 4 3 5 5 4

a 4 4 5 3 *mf*

b 4 4 5 3 *mf*

c 3 3 4 *mf*

Exemple 3, Franco Oppo, *Rondo*, p.2.

C : a b c
 b c a
 c a b

I.3.7. Cycle de pièces : *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey

Les cycles d'œuvres témoignent de la tendance à chercher une unité stylistique à travers l'utilisation d'un même matériau musical dans plusieurs pièces. *Les espaces acoustiques* (1974-1985), un cycle de six œuvres de Gérard Grisey, est un cas emblématique dans la musique de la seconde moitié du siècle. La fonction cyclique est amplifiée afin de produire des relations à distance entre les pièces composant le cycle et de nous permettre la perception d'une même logique et d'une même substance sonore.

Au cours du XX^e siècle nous trouvons d'autres importants exemples de cycles de pièces. Karlheinz Stockhausen : *Licht* (1977-2003) *Die sieben Tage der Woche* (environ 29 heures) et *Klang* (2004-2007 inachevé) *Die 24 Stunden des Tages*. Horatiu Radulescu : *Piano Sonatas* (1991-2007).

Dans le cycle *Les Espaces acoustiques* de Grisey, le modèle compositionnel unificateur est emprunté à la physique acoustique. Le compositeur a fondé toutes les pièces sur l'étude des harmoniques naturels d'un son de trombone. Dans chaque pièce ce matériau est utilisé selon des modalités diversifiées. À travers les techniques de synthèse instrumentale et les méthodes issues de l'élaboration électronique du son, Grisey construit un langage musical fondé sur le spectre naturel du son.

La cyclicité est observable également au niveau de l'organisation formelle architecturale. Dans ces œuvres de Grisey, le fonctionnalisme logique est un aspect très présent. Le compositeur explicite ces aspects à travers des schémas publiés dans les *notes pour l'exécution* de chaque partition du cycle. *Périodes* (1974) pour ensemble, « propose un cycle non achevé de périodes “ternaires” analogues au rythme respiratoire : inspiration, expiration, repos » (Grisey, annotation dans la partition de *Périodes* éd. Bmg-Ricordi, 1974). Une *période ternaire* est une partie formelle composée de trois phases : *expiration* (phase complexe allant vers le calme), *repos* (phase statique) et *inspiration* (phase développante). Ce schéma générique est exploité de manière périodique avec l'utilisation par de nouveaux matériaux.

Plus précisément, la phase de (1) *stabilité* est suivie par la phase de (2) *mouvement* (croissance, développement, tension, augmentation de la complexité textuelle et de la densité des composantes musicales) et ensuite par celle de (3) *distension* (simplification progressive de la texture musicale vers une nouvelle phase de stabilité et une nouvelle matière sonore).

Chez Grisey, l'utilisation de fonctions logiques primordiales organisées en arcs formels démontre la présence de principes traditionnels de gestion formelle. La distinction en fonctions énergétiques et orientées révèle l'usage d'une organisation de la forme en fonction de la rhétorique classique et des parcours « narratifs » en musique. Cette planification globale est typique de l'époque tonale (exposition, développement et ré-exposition). Au même temps, la hiérarchisation est liée aux capacités cognitives primordiales de l'homme ainsi qu'à la perception du son.

Dans son style spectral, les fonctions logiques (stabilité, mouvement et distension) sont synchrones avec le processus d'élaboration. L'architecture formelle, l'aspect schématique global et la stratégie d'élaboration sont fondus dans un même geste de création. La fonction d'inspiration-mouvement, par exemple, est une partie formelle architecturale mais également un processus compositionnel d'élaboration directionnelle et organique.

Le schéma périodique *expiration-repos-inspiration*, appelé intentionnellement par Grisey le *devenir sonore*, est à la fois architecture et processus. La vocation naturaliste, gestuelle et énergétique de sa musique et la particulière synchronie entre l'architecture et le processus s'inspirent des études de psychoacoustique.

Comme dans les formes classiques et romantiques, dans le langage musical de Grisey les fonctions logiques ne sont pas réversibles. Elles ont une direction d'exploitation obligatoire, univoque et naturelle, selon leur tension intrinsèque.

La différenciation en régions stables et instables est le but même du système tonal. À l'époque classique et romantique, l'affirmation d'une tonalité spécifique et d'un matériau sonore thématique reconnaissable et caractérisé est opérée dans les parties d'introduction, d'exposition, de reprise à distance ainsi que dans les parties finales ou dans la *coda* des pièces. Dans ces parties formelles, les compositeurs classiques et romantiques utilisent la fonction logique statique pour consolider un contexte acoustique, une esthétique spécifique, un matériau musical ainsi qu'une structure précise. À l'inverse, les parties de modulation harmonique et les phases d'articulation et de transformation de la matière thématique recouvrent la fonction d'instabilité. L'instabilité caractérise les parties dynamiques et développantes.

La présence de fonctions logiques dans le style spectral de Grisey ne doit pas être considérée au même titre que dans les systèmes de l'époque tonale. Dans le système tonal plusieurs composants à des niveaux indépendants construisent la forme musicale et déterminent le fonctionnalisme logique : les aspects schématiques, architecturaux,

métriques et harmoniques, ainsi que les matériaux de toutes sortes (mélodie, rythme, timbre, densité textuelle, linéarité et verticalité). Ils s'intègrent, se superposent et s'intercalent dans un contexte de relations diverses. Dans *Les espaces acoustiques*, on observe la condensation d'une multitude d'aspects dans un *schéma-processus* unique où les composants architecturaux représentent le processus évolutif de la matière sonore : le *devenir sonore*. Dans le langage musical de Grisey des années 1990, on retrouve d'autres exemples d'utilisation des formes musicales cycliques. Dans *Vortex temporum* (1994-1996) pour piano et cinq musiciens, on peut observer de nombreuses relations à distance temporelle entre les diverses parties de la forme musicale.

PARTIE II
TRADITION ET INNOVATION
CHEZ HORATIU RADULESCU

II.1. Spectralisme et oralité

dans le langage musical de Horatiu Radulescu

II.1.1. Le style et les œuvres

Notre travail de recherche est principalement axé sur l'étude des relations entre les stratégies de composition musicale qui se sont développées dans la deuxième moitié du XX^e siècle et la musique de tradition orale européenne. Notre objectif est de mettre en lumière les nouvelles stratégies de sens et les nouvelles structures musicales générées par l'union des paradigmes historiques du XX^e siècle – dans notre cas spécifique la musique spectrale – et des aspects de la musique orale utilisés par les compositeurs. Dans ce chapitre, nous étudierons le rapport entre l'oralité et le spectralisme dans la musique du compositeur Horatiu Radulescu.

L'approche de la musique orale de Radulescu est comparable à celle de Franco Oppo, le compositeur d'origine sarde auquel nous consacrons également des recherches. Né le sept janvier 1942 à Bucarest, puis ayant émigré en Europe occidentale à la fin des années 1960, Radulescu a développé un langage musical spectral tout à fait spécifique, avant l'affirmation du spectralisme français et de façon indépendante. Ensuite, à partir des années 1990 il a développé un style qui fait fusionner les aspects musicaux de la tradition orale (en particulier de Roumanie), des stratégies du spectralisme et certains éléments provenant de la tradition musicale savante ancienne et classico-romantique.

Quand on parle d'oralité dans le cadre de la musique savante, de nombreuses questions se posent. 1. De quelle manière une stratégie de musique orale peut influencer le langage musical d'un compositeur expérimental ? 2. Quelles innovations artistiques apporte-t-elle dans le style du compositeur ? 3. Quelles sont les nouvelles structures musicales produites par cette approche hybride ? 4. Dans une perspective sémiotique, la fusion de plusieurs systèmes formels différents (ici oral/écrit) peut-elle générer un nouveau langage musical totalisant composé d'éléments synthétiques ?

L'évocation de la musique traditionnelle à l'époque post-moderne semble avoir produit des œuvres musicales moins abstraites, caractérisées par un langage plus narratif et discursif qui s'éloigne et se libère du radicalisme et de la « lourdeur » intellectuelle de la pensée compositionnelle de l'époque précédente. Autrement dit, les composantes apportées par l'oralité permettent une communication plus immédiate à travers un

langage moins conceptuel. Nous essayerons de répondre à ces questions en étudiant le travail de Radulescu. En particulier, comment l'introduction de stratégies propres à l'oralité ont pu changer le langage spectral de ce compositeur ? Comment percevons-nous l'œuvre musicale une fois que le compositeur a intégré des aspects essentiels de la musique de tradition orale ?

Horatiu Radulescu a fréquenté le Conservatoire de Bucarest entre 1960 et 1969. Il a suivi les cours de Stefan Niculescu pour l'analyse et la composition, de Tiberiu Olah pour la composition et d'Aurel Stroe pour l'orchestration. Là Radulescu a pu se former selon des principes à l'avant-garde par rapport à cette époque. Grâce à l'enseignement de ces professeurs il s'ouvre au sérialisme, à la musique aléatoire, à des principes proto-spectraux, à des formes musicales d'inspiration orale, à des formes musicales plastiques orientées vers le contrôle des masses sonores et à des principes de forme auto-générative. Radulescu avait aussi suivi des cours particuliers d'harmonie auprès Pascal Bentoiu qui l'avait notamment initié à une approche de l'harmonie de type allemand (Brizzi 1990 : 13-14)¹. Après la guerre la partie orientale de l'Europe a connu une période de grand développement de l'art musical. Il faut rappeler le grand succès de certains festivals comme par exemple le Festival d'Automne de Varsovie.

Dans une première période de sa vie, Radulescu a été influencé par la musique de Charles Ives, de Olivier Messien, de Anton Webern, de George Enescu, de Domenico Scarlatti, de Gesualdo da Venosa, de Claudio Monteverdi, de Thomas Tallis, de Josquin des Prés et d'Ockeghem. Nous pouvons saisir les signes de ces influences dans de nombreuses partitions. Par exemple, dans l'opus 2 *Omaggio a Domenico Scarlatti* (1967) pour piano ou clavecin. Cette composition, écrite pendant ses études au Conservatoire, est conçue sous forme binaire A A1 B B1. L'hommage à Scarlatti n'est pas occasionnel. Dans nos analyses des œuvres de Radulescu, notamment des *Piano Sonatas* des décennies 1990 et 2000, nous avons constaté que l'utilisation des schémas formels conçus avec deux matériaux en alternance (du type A B A B ou A B A1 B1 etc.), est une pratique répandue et récurrente chez ce compositeur. L'opus 3 *Madrigal* (1967) pour chœur de voix blanches et orchestre de chambre, est une composition inspirée par

¹ Pour les informations concernant la formation de Radulescu et les premières étapes de sa carrière, nous avons fait référence au travail d'Aldo Brizzi. Il s'agit d'un mémoire de fin d'études très complet qui nous donne une idée du style spectral de Radulescu jusqu'à la fin des années 1980. De plus, les informations contenues dans le travail de Brizzi sont particulièrement précieuses car il a connu Radulescu et il a pu profiter de ses enseignements. Ainsi le compositeur roumain avait directement vérifié les textes du musicologue.

la forme du madrigal. Les voix chantent une monodie tandis que les instruments produisent des lignes indépendantes. Quelques années plus tard, il écrira l'opus 6, *Vies Pour les Cieux Interrompus – Hommage à Webern* (1966-1971) pour quatuor à cordes, une expérience de recherche sur la musique sérielle. Radulescu imagine et réalise des versions différentes de cette œuvre. Dans les années suivantes, cette tendance sera répétée dans tous ses projets compositionnels qui comportent tous plusieurs versions. Dans *Vies Pour les Cieux Interrompus – Hommage à Webern*, il imagine des versions kaléidoscopiques de la pièce où l'original se superpose à des versions enregistrées et exposées à des vitesses diverses. Cette pratique sera développée dans des pièces très importantes de sa production visant à composer l'espace acoustique comme *Infinite to Be Cannot Be Infinite/Infinite Anti-be Could Be Infinite* (1976-1987) pour neuf quatuors à cordes (il existe une version pour un quatuor *live* et 8 quatuors préenregistrés).

À la fascination pour la musique roumaine de tradition orale s'ajoute l'intérêt de Radulescu pour la musique ancienne. L'une de ses premières compositions, l'opus 0 *Sonetto di Dante* (1960) pour voix de basse et violoncelle, est axée sur un type de parallélisme particulier rappelant l'organum. Nous pouvons donc saisir son attirance pour les musiques des maîtres d'autrefois comme Guillaume de Machault, Guillaume Dufay, Giovanni Pierluigi da Palestrina et comme Domenico Scarlatti, dont il a beaucoup étudiées les œuvres.

L'opus 4, *Introito-Ricercare-Sonare* (1968) pour quatuor à cordes, est aussi une composition fortement marquée par l'intérêt de Radulescu pour la forme musicale ancienne. Les trois mouvements appartiennent à trois styles compositionnels du passé. L'*Introito* est conçu selon les schémas du *responsorio*, la partie *Ricercare* est conçue comme la forme homonyme de fugue primordiale et *Sonare* comme une sorte de sonate (*ibid.* : 17-18).

Une pièce particulièrement intéressante écrite par Radulescu pendant cette période est la première Sonate pour piano, opus 5 *Cradle to Abysses* (1967-1968) où nous pouvons observer des éléments qu'on retrouve aussi dans la production des décennies suivantes : l'utilisation de chants byzantins et de rythmes *aksak*. La première partie de la composition exploite la forme du lied tandis que la deuxième est en rapport avec la forme sonate. Radulescu manifeste ici son intérêt pour la résonance et la phénoménologie acoustique, tendance qu'il développera quelques temps après à travers l'invention de certains aspects du spectralisme. Cette Sonate est une pièce de transition

caractérisée par un style métissé qui cherche à abandonner les principes sériels et post-sériels pour faire émerger certains aspects compositionnels nouveaux liés aux phénomènes acoustiques naturels.

Le travail compositionnel qui clôture cette période de formation est l'opus 7, une composition pour 59 musiciens intitulée *Taaroa* (1968-1969). Le titre évoque un dieu polynésien créateur du monde. Radulescu évoque des éléments naturels et à la fois des aspects spirituels liés à des rituels ancestraux. Il avait présenté cette pièce pour son diplôme de composition en Roumanie. L'univers naturel, le spirituel et l'éternel sont les composantes caractérisant toute sa poétique. La pièce est dédiée à deux personnalités éminentes de la culture roumaine, le poète Lucian Blaga et le philosophe Mircea Eliade. Dans cette pièce comme dans la première *Piano Sonata* on voit apparaître des éléments chers à Radulescu et présents dans toute sa production. C'est le cas des colonnes infinies de Brancusi, c'est-à-dire des structures musicales en perpétuel mouvement s'inspirant des sculptures de Constantin Brancusi qui portent le même nom et dont nous parlerons plus tard. Dans *Taaroa* on trouve des contrepoints de timbre et des stratégies liées au hasard, à la mode en Europe à cette époque. On retrouve aussi les *aksak* chers au compositeur. Dans cette pièce, Radulescu commence à expérimenter des aspects de la composition conçue comme gestion de la masse sonore, des superpositions d'idées diverses en même temps et il expérimente aussi le contrôle, l'organisation et la composition de l'espace acoustique. Dans cette composition Radulescu est passé d'une conception sérielle à une approche caractérisée par les masses de matière sonore, comme les *clusters*. En même temps, il commence à considérer les *clusters* comme des agrégats spectraux ; ainsi, il fait émerger les principes primordiaux de son langage musical plus récent.

La deuxième période compositionnelle de Radulescu commence quand il quitte la Roumanie pour émigrer en Occident. Nous devons essayer de saisir la complexité et les difficultés rencontrées par Radulescu à cette période. À l'époque, fuir signifiait ne pas revenir sur sa décision. Il est important de comprendre les raisons artistiques et personnelles qui ont déterminé ce choix. Au départ il y a probablement le principe de libre pensée artistique et compositionnelle et aussi une envie de découvrir d'autres mondes artistiques et humains. Radulescu est né iconoclaste. Toutefois, le rapport avec la Roumanie n'a jamais été vécu négativement. Au contraire, pendant ses années d'exil il

a élaboré une idée sublimée de la Roumanie et de sa culture. Il ne s'est rendu en Roumanie qu'après avoir passé presque vingt-cinq années d'exil en Europe Occidentale.

Son émigration s'est déroulée en deux étapes. Dans un premier temps, après son diplôme de musique à Bucarest, il a eu l'autorisation de quitter la Roumanie pour un voyage en France. À l'époque, il était assez difficile d'obtenir cette autorisation. Déjà pendant ce premier séjour occidental Radulescu a commencé à découvrir de nombreux aspects de la vie en Occident et à rencontrer des personnalités importantes pour lui, comme le musicologue Harry Halbreich (Berlin 1931). Plus tard, celui-ci lui apportera son soutien en lui permettant de créer des dizaines de pièces. Radulescu rencontre aussi Olivier Messien, Sergiu Celibidache et Karlheinz Stockhausen. Une fois rentré en Roumanie, il travaille quelques temps à l'Académie des Sciences de Bucarest en tant qu'ethnomusicologue et organise son passage définitif en Occident (*ibid.* : 45).

Nous ne pouvons pas ne pas tenir compte des effets bénéfiques de ce voyage perpétuel en tant qu'exilé. Entre 1969 et 1980, c'est-à-dire entre l'opus 8/9 *Trinity &/o Idea of Together* et l'opus 40 *Lucero*, Radulescu compose environ 47 œuvres. En 1969 commence une phase de recherche compositionnelle. Le compositeur écrit des œuvres dans un style conceptuel. Les partitions sont souvent axées sur de simples textes (*Text-Komposition*) et, dans certaines, l'interprétation est réalisée par des compositeurs en raison des difficultés d'improvisation. À l'époque, ce type de démarche compositionnelle était très répandu, pensons à certains *Text-Komposition* très connus de Karlheinz Stockhausen.

Dans la période conceptuelle, l'instrumentation utilisée par Radulescu est très particulière. Il utilise des grands ensembles à cordes : par exemple l'opus 10 *Credo* (1962-1969 et 1976) pour 9 violoncelles, l'opus 13a *Everlasting Longings* (1971) pour 24 cordes, l'opus 21 *Twilight Intricacy* (1973) pour 13 contrebasses, l'opus 26 *Thirteen Dreams Ago* (1977) pour 33 ou 11 instruments à cordes et l'opus 33 *Infinite to Be Cannot Be Infinite/Infinite Anti-be Could be Infinite* (1976-1987) pour neuf quatuors à cordes.

Il utilise aussi des groupes plutôt amples de voix du même type : l'opus 16r *Hierophany* (1972-1973) pour 42 voix blanches récitantes en 42 langues différentes, l'opus 25 *Aulnay Mass* (1976) pour 3 voix de basse, l'opus 27 *Doruind* (1976) pour 48 voix et l'opus 27y *Alt Doruind* pour 48 voix et instruments exotiques, l'opus 30 *Do Emerge Ultimate Silence* (1977-1984) pour 34 voix blanches, l'opus 34 *Symbolic Illogic*

(1976) pour 22 enfants et l'opus 41 *These Occult Oceans* (1981) pour 17 voix de basse.

Radulescu utilise même des groupes d'instruments à vent : par exemple l'opus 16h *Capricons's Nostalgic Crickets* (1973) pour 7 instruments à vent du même type et l'opus 41.1 *The Outer Time* (1979-1980) pour 23 flûtes.

Dans son catalogue on peut observer des ensembles à géométrie variable : l'opus 15 *Small Infinities' Togetherness* (1972) et l'opus 37 *Tramonti* (1977), l'opus 28 *A Cryptic Crystal Cuddles the Somnambulant Day* (1976) pour 1 interprète, 11 dilettantes et 1 compositeur et l'opus 14 *Cinevatreceumbra* (1972) pour 6-3 compositeurs/interprètes. Enfin on trouve souvent des compositions pour groupes d'orchestres comme par exemple l'opus 17 *Incantesimi* (1969-1978) pour 9 orchestres.

Nous trouvons même des instruments inventés : l'opus 16n *Pythagoras' Dreamings* (1972) pour 42 enfants jouant des instruments inventés, l'opus 24.1 *A Doini* (1974) pour 17 *sound icons*. Puis des *Text-Komposition* proprement dits, par exemple l'opus 19 *My D High* (1972-1973), *Paraconscious Einstimmende Algebra* (1973) d'une durée de 73 heures et l'opus 20 *Universe Hour on Our Long Longing Bridges ou Uhoollb* (1973). Nous retrouvons en outre des nomenclatures très particuliers comme dans l'opus 35 *Incandescent Serene* (1979/1982) pour 12 flûtes basses, 12 cors, 12 altos, 12 contrebasses (*live* et préenregistrés), et l'opus 36 *Vis Nins* (1977) pour *tiorba, liuto*, guitare baroque (1 musicien), flûte, contrebasson, cor et contrebasse.

L'instrumentation utilisée dans ces pièces dénote le caractère expérimental de la recherche musicale de Radulescu. Dans certaines compositions, il n'utilise que les instruments à cordes ou les voix, dans d'autres il se limite à des objets sonores ou encore aux instruments à vent. En effet, dans cette période, les recherches sur les techniques instrumentales et sur les possibilités expressives et techniques de chaque instrument sont si approfondies que le compositeur procède systématiquement par catégories d'instruments et par catégories de principes compositionnels.

La variété et la multiplicité des moyens utilisés ainsi que le grand nombre d'interprètes exigés par Radulescu pour la réalisation, dépend du fait qu'à cette époque on disposait de ressources financières très importantes et qu'on était animés par une envie de découverte de nouveaux univers sonores et par un grand intérêt pour l'expérimentation de styles nouveaux.

Durant cette même époque, Radulescu a écrit un texte théorique très important pour le développement de son langage compositionnel spectral, intitulé *Sound Plasma* :

Music of the Future Sign. Conçu vers 1970, il a été publié en 1975 par l'Edition Modern Munich.

À partir de l'opus 8/9 Radulescu adopte ainsi un style compositionnel conceptuel. Cette nouvelle approche nécessite un changement de notation. En effet, la notation de Radulescu dans la décennie entre 1970 et 1980 se fait de plus en plus graphique et essentielle, elle se réduit à des signes graphiques et géométriques (des carrés, des triangles et des cercles). Comme nous l'avons signalé auparavant, les signes sont accompagnés des *Text-Komposition* afin d'amener le lecteur de la partition à la compréhension et à l'interprétation des signes. Nous pouvons citer d'autres compositeurs très connus pour avoir adopté une notation graphique très personnelle, il s'agit de Salvatore Sciarrino (1947) et de Sylvano Bussotti (1931). Sciarrino a toujours utilisé la notation graphique comme langage du projet pré-compositionnel dans lequel il est en mesure de gérer tous les paramètres du son donc de définir la forme musicale déjà sur la partition graphique. Sciarrino a même réussi à vendre certaines partitions graphiques comme s'il s'agissait de tableaux de peinture. Par contre, chez Radulescu la notation graphique est utilisée à la place de la notation conventionnelle sur des portées ; donc elle ne représente pas un langage de projet mais c'est l'unique forme de partition dont on dispose.

Durant cette période, Radulescu travaille à une approche de l'oralité très particulière, sûrement très différente de l'approche de la tradition orale utilisée par les compositeurs pionniers du travail ethnomusicologique comme Béla Bartok, approche que Radulescu lui-même utilisera plus tard dans sa carrière. Dans l'opus 8/9 *Trinity &/o Idea of Together*, il propose un texte graphique très simple qui doit être interprété intuitivement pendant la performance sur scène par trois individus différents : un musicien dilettante (par exemple un philosophe), un compositeur et un interprète. La trinité, évoquée dans le titre de la pièce, est donc représentée par ces trois figures correspondant à la fois à trois niveaux de la conscience humaine et à trois niveaux différents d'interprétation du même signe (*ibid.* : 67). Cette approche intuitive peut être considérée comme un nouveau type d'oralité. Aujourd'hui, ce type d'approche est utilisé dans certaines musiques électroniques populaires. L'interprétation libre d'un signe universel, peut nous faire penser à l'esthétique de Kandinsky. Les géométries, que le peintre a unies de façon libre pour créer des tableaux abstraits, sont en effet des

géométries essentielles et donc des signes qu'on peut interpréter d'une manière ou d'une autre selon notre façon de voir le monde et notre conscience. Kandinsky visait justement à ouvrir les possibilités d'interprétation de l'œuvre d'art (Argan 2002 : 160). Si un signe primordial est libéré d'une signification ou d'un sens bien défini, ce signe est privé de sens dans le périmètre du langage codifié. Autrement dit, en utilisant des signes primordiaux nous sommes libres d'interpréter le signe selon notre perception et notre vision du monde, nous sommes libérés de la tradition, des mythes et du langage codifié. Avec cette approche Radulescu visait probablement à l'ouverture du langage musical dont on a parlé auparavant, c'est-à-dire qu'il visait à un langage musical ancestral, sans temps, primordial et futur à la fois. Nous pouvons citer un passage de Karlheinz Stockhausen tiré d'une célèbre conférence de 1971 où il parle des styles de musique intuitive :

« Quand une chose est déterminée de manière définitive cette chose est comme un ordre : tu te soumetts ou tu t'opposes [...]. L'alternative est un ordre avec plusieurs sens possibles, par lequel tu peux te sentir libre d'utiliser ton imagination afin d'interpréter réellement les instructions indiquées » (Stockhausen 2014 : 50)².

La musique de Radulescu de la période conceptuelle est une musique à plusieurs dimensions. Il essaie de faire émerger des dimensions cachées de la matière originale. Par exemple, il utilise des couches de la même musique exposée à des vitesses diverses, il utilise la version *live* et des versions enregistrées ou amplifiées, des versions transformées à travers la technique de la re-modulation, et il utilise aussi des méthodes diverses de lecture de la partition selon l'état de conscience et l'état culturel du lecteur interprète.

La multiphonie de sa musique dépend même des sources que Radulescu exploite pour édifier ses pièces. Par exemple, des sources traditionnelles comme les instruments de musique ou des objets pour produire du son (*instrument/object, I/O*) ; des sources

² « Quando una cosa viene determinata una volta per tutte è come un ordine : o ti sottometti o ti opponi [...]. L'alternativa è un ordine con più significati possibili, nei confronti del quale puoi sentirti libero di usare la tua immaginazione in modo da interpretare realmente le istruzioni indicate » Titre de la conférence *Il talento musicale, (Le talent musical)* Londres 1971. La traduction est nôtre.

humaines ou humanisées, la voix humaine, le bruit de la voix, les lettres et les phonèmes ; des sources naturelles, comme les bruits de la nature, le vent, l'orage et même la musique de tradition orale ancestrale (considérée comme naturelle par notre compositeur) ; des sources synthétiques de type électronique ; des sources provenant du langage articulé, autrement dit la parole et la syntaxe verbale. Radulescu appelle l'ensemble de ces sources les *global sources*.

Le passage entre la période conceptuelle et la période spectrale, la plus mature de Radulescu, est marqué par l'utilisation systématique des spectres d'harmoniques naturels et de ce que le compositeur appelle *spectrum pulse*. Dans un premier temps Radulescu utilise la masse de son d'une manière plus libre, c'est le cas de la pièce de son diplôme en Roumanie *Taaroa*. Ensuite, peu à peu, il est plus conscient du *spectrum pulse*, c'est-à-dire de la distribution de l'énergie spectrale ainsi il essaie de maîtriser cet aspect et de faire évoluer son style dans cette direction. Autrement dit, le potentiel physique et acoustique du spectre utilisé dans la pièce, ses composantes harmoniques et son potentiel rythmique intrinsèque ainsi que les caractéristiques du timbre spectral, deviennent tous des éléments expressifs. Radulescu fait coïncider les propriétés acoustiques du spectre utilisé avec son potentiel expressif. Dans cette nouvelle perspective compositionnelle, les aspects artistiques sont des aspects techniques et physiques du son. Ainsi sa musique est privée des éléments du langage musical traditionnel et de toute sorte d'évocation sémantique et mythique pour se fonder exclusivement sur des gestes musicaux sans un sens codifié issus directement du phénomène acoustique et du geste instrumental. Le style ancestral de Radulescu était né. Un style inspiré par une conception naturaliste et marqué par l'éternel et le sacré.

Les premières années de la décennie 1970 sont caractérisées par un style métisse et ouvert qui mélange des aspects de la théorie des *global sources* (décrite dans *Sound Plasma : Music of the Future sign*) et de sa musique spectrale qui commence à se cristalliser. Une composition particulièrement significative de cette période est l'opus 23 *Lamento di Gesù* (1973-1975) pour grand orchestre de 91 musiciens et enregistrements de *salteri* (psaltérion, instrument à cordes frappées de l'antiquité et du Moyen-Age). Dans ce travail compositionnel ambitieux, Radulescu développe un style très avancé. La forme générale peut être décrite comme une « respiration » orchestrale, la forme musicale se compose de 96 masses de sons, 96 agrégats de sons en séquence. Chaque

masse ou agrégat est légèrement différent du précédent. Chaque agrégat est lié à un son provenant d'une mélodie très lente qui, comme un cantus firmus, lie tous les agrégats spectraux. Le cantus firmus représente la lamentation du fils de dieu évoqué dans le titre. En réalité ce cantus est caché à l'intérieur de la masse sonore. Dans cette pièce Radulescu essaie de pousser à l'extrême le concept de son unique et unitaire composé par des micro-musiques, l'un des principes parmi les plus importants du spectralisme. Dans ce style, le rythme est généré directement par la pulsation donnée par la fréquence du son. Ainsi, le rythme est intrinsèque au spectre.

Pendant la décennie 1970-1980 Radulescu emprunte des chemins divers pour arriver à exploiter l'espace acoustique, mais ses intérêts reposent aussi sur l'exploitation du temps acoustique. Il vise à développer la pulsation rythmique contenue dans le phénomène acoustique et il met en lumière les possibilités multidimensionnelles de l'œuvre d'art musical à travers des expositions de la même idée sonore à des vitesses diverses. Dans le *Lamento di Gesù* l'orchestration est déterminée par le phénomène acoustique. Cet aspect permet au compositeur de générer un langage complètement nouveau car la texture sonore, l'orchestration et la spatialisation du son sont suggérées et déterminées par le son lui-même et non par l'articulation syntaxique à laquelle nous sommes habitués dans la musique du passé. Par exemple, un expédient très simple pour obtenir une spatialisation consiste à faire passer le même son à travers divers instruments très éloignés dans la salle de manière à faire saisir à l'auditeur le déplacement du son. Durant cette période, il tente d'abandonner une organisation du langage musical axé sur la syntaxe pour adopter un style axé sur la phénoménologie acoustique libérée de l'articulation artificielle du son.

La période conceptuelle amène Radulescu à cristalliser certaines idées du futur spectralisme et en même temps à expérimenter des idées musicales utopiques. Durant cette époque compositionnelle, Radulescu – comme d'ailleurs d'autres compositeurs – essaie de pousser le style, la technique de composition et d'interprétation vers des limites presque utopiques, parfois impossibles. *Beethoven's Quasars* (1977) opus 31β est un exemple de cette sorte d'action musicale. Le projet, qui n'a jamais été réalisé, a été conçu pour le 250^e anniversaire de la mort de Beethoven et il prévoit 12 hélicoptères dotés de hauts-parleurs et des dizaines des musiciens jouant des œuvres de Beethoven en même temps dans différents endroits de la ville de Bonn en Allemagne (Brizzi 1990 : 187).

D'une certaine façon, la cristallisation du langage musical spectral est donc un développement possible et non utopique de la musique conceptuelle. Nous pouvons ainsi trouver deux styles de spectralisme, un style utopique plus conceptuel et théorique où on cherche à utiliser les partiels du son jusqu'aux composants infinitésimaux calculés mathématiquement, et un type de spectralisme axé plutôt sur les phénomènes acoustiques plus concrets et directement observables, donc un style non utopique. Le premier style de spectralisme utopique nécessite des moyens qui peuvent difficilement être disponibles comme dans le cas de *Beethoven's Quasars*. Par contre, ce style utopique peut avoir une vie future à travers des simulations informatiques et l'utilisation de moyens multimédias.

A Doini opus 24 écrite en 1974, pour 17 *sound icons*, est une composition déterminante pour le changement stylistique de cette période. Dans cette pièce, Radulescu se plonge définitivement dans la recherche de phénomènes spectraux qu'il utilise de manière moins libre par rapport aux œuvres précédentes. Le langage spectral de Radulescu est alors déjà formé. Dans *A Doini* Radulescu utilise d'une façon plus rationnelle et réfléchie les techniques de production du son de l'instrument qu'il a inventé : le *sound icon*. Cet instrument est un hybride entre les instruments à cordes frottées et le cordier du piano. Il se présente comme un piano sans mécanique posé sur un côté. Ainsi les cordes sont en résonance libre. Elles sont manipulées par des fils de nylon fixés à l'extrémité de chaque corde (*ibid.* : 169). Radulescu a inventé aussi des techniques pour jouer du *sound icon* (*ibid.* : 168-172). Ces techniques sont mises en œuvre dans *A Doini* et constituent la principale source de cette pièce.

Dans cette phase historique, les principes du langage musical de Radulescu émergent : (1) la distribution de l'énergie spectrale est au centre de sa technique compositionnelle (*spectrum pulse*). (2) Il développe la division des fréquences en intervalles inégaux et logarithmiques (*scordatura* spectrale). (3) Il fonde sa musique sur l'inspiration directe des phénomènes acoustiques naturels, (4) sur la modulation en anneau (le phénomène plus simple de remodulation est le « troisième son » de Tartini, un phénomène que Radulescu a utilisé dans ses premières compositions) et (5) sur la résonance comme espace d'élaboration du son et aussi (6) sur l'occultation de la source réelle du son (principe cause/effet). (7) Il exploite le principe traditionnel des *cori*

spezzati (chœurs fragmentés) utilisé pour la spatialisation du son spectral. (8) Radulescu se consacre en outre à l'exploitation des *narrow frequency band*, c'est-à-dire les bandes de fréquences qui, dans un spectre, sont les plus étroites et loin du son fondamental, il les utilise dans le but d'exploiter les formantes harmoniques infinitésimales. (10) Sa musique est axée aussi sur l'utilisation de *global sources*. (11) Dans cette période Radulescu fonde sa propre esthétique du son unique. C'est-à-dire, que tous les éléments de la composition se fondent en un son que nous percevons comme unique et unitaire, à savoir un seul timbre.

Certains de ces principes sont typiques de cette époque et sont aussi exploités par d'autres compositeurs. La technique de la re-modulation, ou modulation en anneau, est utilisée de façon massive dans des œuvres révolutionnaires comme *Mantra* (1970) de Stockhausen. Cependant, l'utilisation par Radulescu de ces principes est toujours personnalisée et innovant.

À ce stade de ses recherches, Radulescu introduit des éléments apparemment virtuels et théoriques. Il commence à explorer les harmoniques du spectre les plus éloignés du son fondamental. Il parvient à utiliser jusqu'à des centaines de formants du spectre, autrement dit, il utilise des éléments qui ne sont pas exactement saisissables comme éléments naturels mais qu'il faut générer et même gérer théoriquement. Nous savons que ce sont des aspects naturels du spectre mais nous ne pouvons pas les voir et les manipuler sans une approche théorique fondée sur l'analyse physique du son.

La gestion du temps musical, ou la composition du temps musical, devient aussi de plus en plus originale. Le compositeur utilise alors la notation sur papier millimétré pour éviter une mensuration temporelle conventionnelle et égale des unités du temps. À travers un calcul temporel conduit par événements, par exemple par des signes spécifiques pour indiquer des changements musicaux, Radulescu parvient à une mensuration du temps plus naturelle mais en même temps très rigide car il est en mesure de déterminer la durée de ses œuvres bien avant la composition réelle et avec une approximation en secondes. En effet, derrière une gestion de la musique mesurée par événements il y avait la mensuration en secondes, ainsi le temps est toujours coupé en unités égales.

Dans la logique spectrale de Radulescu, les groupes d'instruments à cordes

deviennent un seul instrument musical utilisé comme un énorme cordier. Radulescu les utilise exactement comme le cordier du *sound icon*. Dans l'opus 26, *Thirteen Dreams Ago* (1977), il utilise 11 instruments à cordes *live* et 22 instruments à cordes enregistrés. Il organise l'ensemble en trois groupes : le groupe *live*, un premier groupe enregistré de 11 instruments qui occupe la région aiguë et un second groupe enregistré de 11 instruments qui occupe la région grave. Ce type d'organisation a comme but la spatialisation du son dans tous les sens mais aussi une sorte d'organisation à travers des *cori spezzati*, c'est-à-dire à travers la fragmentation de l'idée musicale en plusieurs parties. L'unité est ainsi formée par la somme des fragments constituant l'idée sonore du compositeur. Chaque groupe de 11 instruments dispose donc de 44 cordes. Radulescu manipule un immense instrument avec 132 cordes à vide accordées selon la *scordatura* spectrale.

Une autre pièce de la même période qui utilise une multitude de sons pour former un timbre unique est l'opus 27, *Doruing*, écrite en 1976 et éditée par Jobert. Radulescu utilise 48 voix. Le résultat sonore est peu ordinaire grâce à des techniques vocales particulières. Le timbre est très différent du timbre d'un chœur. Les techniques les plus répandues sont : des sons inspirés et expirés, des sifflets et des voix en même temps et l'utilisation des consonnes comme filtres pour le son vocal reproduisant l'effet des sourdines des cuivres (*ibid.* : 180).

Deux travaux marquent un passage de style entre les décennies 1970 et 1980 : l'opus 39 *Ecou Atins* (1979) pour soprano, flûte, cor, violoncelle, *sound icon* et bande magnétique, et l'opus 43 *Lubiri* (1980-1981) pour ensemble de 16 musiciens et bande magnétique. Dans ces œuvres, Radulescu caractérise chaque partie formelle selon la technique d'élaboration spectrale employée. Comme la remodulation, l'inversion des fonctions du spectre, etc. La notation est encore basée sur la représentation graphique des idées musicales à travers des lignes et des formes. Dans *Lubiri* les instruments sont organisés par groupes de quatre, cette spatialisation du son se réfère probablement à *Carré* (1959-1960) de Stockhausen. Radulescu utilise souvent des stratégies très répandues dans la musique contemporaine comme la série de Fibonacci ou la section *aurea* afin de déterminer des proportions de la forme musicale. Comme dans quelques œuvres de la décennie précédente, l'occultation du principe de cause-effet se trouve à la base de ces travaux. L'auditeur ne reconnaît pas les sources sonores individuelles mais il

perçoit un son unique. Les instruments sont tous confondus en un seul et unique magma sonore (*Sound Plasma*). Autrement dit, nous pouvons saisir l'effet sonore de ces formes musicales mais nous n'apercevons pas la cause du son.

Quelques œuvres du catalogue de Radulescu traversent plusieurs époque et plusieurs styles du compositeur. C'est le cas de l'opus 10 *Credo* (1962-1969 et 1976) pour 9 violoncelles, l'opus 30 *Do Emerge Ultimate Silence* (1977-1984) pour 34 voix d'enfants, et l'opus 33 *Infinite to be Cannot be Infinite/Infinite Anti-be Could be Infinite* (1976-1987) pour neuf quatuors à cordes (titre original en langue roumaine *Infinit fi nu Poate fi Infinit*), ou encore l'opus 35 *Incandescent Serene* (1979-1982) pour 12 flûtes, 12 cors, 12 altos et 12 contrebasses et *Intimate Rituals* avec différentes versions entre 1985 et les années 1990 pour instruments divers.

L'opus 33 est la pièce la plus iconoclaste de cette période compositionnelle. Les neuf quatuors représentent un seul instrument accordé de façon spectrale. L'œuvre exploite toutes les techniques de traitement du spectre sonore élaborées par Radulescu jusqu'à ce moment-là. L'élaboration de cette pièce est un effort considérable dans le but d'utiliser l'espace acoustique de la salle à travers les neuf quatuors à cordes et aussi la spatialisation à l'intérieur du son. C'est-à-dire que Radulescu essaie d'explorer l'intérieur du son en utilisant des partiels harmoniques infinitésimaux, très loin du son fondamental, jusqu'à l'harmonique 641^e d'un *do* fondamental de 1 Hz. Dans ce quatuor nous retrouvons deux approches de spatialisation : l'espace acoustique de la salle où le son peut vivre et évoluer en tant que vibration et l'espace acoustique microscopique à l'intérieur d'un son.

Il y a des œuvres de cette période qui représentent une recherche plus profonde des techniques déjà utilisées par Radulescu dans la décennie précédente. C'est le cas de l'opus 49 *Das Andere* (1984) pour un instrument à cordes (les quatre versions sont disponibles pour violon, alto, violoncelle et contrebasse) et l'opus 50 *Astray* (1983) pour la gamme des sept saxophones et *sound icon*. Dans ces pièces, le compositeur explore à nouveau, dans une deuxième phase de recherches, des techniques instrumentales typiques de son langage spectral. À cette époque, probablement, l'idiome spectral connaît une phase de saturation. Ainsi, le compositeur opère une révision des découvertes qu'il avait faites précédemment avant de passer à un autre type de langage musical de synthèse dans les années 1990.

Le style post-spectral de Radulescu se distingue par l'organisation de la syntaxe musicale à travers des structures microscopiques, tandis que l'élaboration est réalisée par des micro-variations. Les micro-structures et les formes de variation sont des éléments primordiaux utilisés dans une partie considérable des musiques de tradition orale. La construction avec des micro-éléments est aussi utilisée par d'autres compositeurs d'Europe de l'Est comme György Ligeti, qui s'est probablement inspiré de la tradition musicale orale hongroise. Nous avons déjà analysé la technique de la micro-variation dans l'étude consacrée à Franco Oppò (Milia 2011). L'idéal musical de Radulescu de construire la macro-forme par l'assemblage de micro-éléments, ne l'a pas empêché de composer des pièces de grandes dimensions dans lesquelles la somme des éléments infinitésimaux constitue la forme globale. Ces principes sont présents dans ses pièces spectrales des années 1960-1980, mais aussi dans des travaux postérieurs. Il est évident que dans les années 1990 l'utilisation des schémas de l'époque tonale, comme la forme sonate, a fourni une architecture de base essentielle sur laquelle il a pu élaborer les micro-éléments et développer les micro-variations typiques de son style. L'utilisation de ces deux processus de génération de la forme, (1) l'élaboration directionnelle par micro-variations et (2) l'utilisation dans ces œuvres des modèles téléologiques stables et consolidés comme la forme sonate, peut apparaître contradictoire. Ces deux processus semblent toutefois coexister sans problèmes. Dans plusieurs œuvres du début des années 1990 – comme dans *Practicing Eternity* (1992), quatrième quatuor à cordes, ou *Where and Beyond* (1992) pour flûte et cordes – apparaît le changement stylistique qui sera évident dans le cycle des *Piano Sonatas*, dans *The Quest* (1996), concert pour piano et orchestre, et dans d'autres pièces. Le flux de son continu typique du style spectral radical est remplacé par la discontinuité du discours musical, la fragmentation de la syntaxe du son, l'utilisation de thèmes d'origine populaire, le renoncement à l'unité de la matière sonore et la recherche de contraste entre deux ou plusieurs éléments musicaux de l'œuvre. La grande dimension temporelle des compositions (le Concert pour piano *The Quest* dure 47 minutes tandis que *Cinerum* (2005), pour quatre voix et ensemble, dure 90 minutes), est symptomatique d'une organisation formelle qui se base sur la stratégie préméditée et téléologiquement orientée de la tradition compositionnelle occidentale.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, dans ses œuvres récentes

Radulescu emprunte souvent des éléments de la musique orale traditionnelle de l'Europe de l'Est, en particulier de Roumanie. Le compositeur utilise la forme de *colinda*. Dans le premier mouvement du Concerto pour piano, par exemple, le deuxième thème est un *colinda*, tandis que dans le troisième mouvement on trouve 18 *colinda* superposés et traités avec la technique de canon en diffraction (Lai 2005b : 54). Cette technique implique la production de plusieurs mélodies qui commencent simultanément mais à des vitesses différentes produisant une multiphonie complexe (*Idem.*). On peut observer un autre exemple de forme provenant de l'oralité roumaine dans la troisième Sonate pour piano : le troisième mouvement est intitulé *Doïna*. Dans le cycle des *Piano Sonatas*, Radulescu utilise un thème d'origine orale au moins une fois par mouvement.

Radulescu essaie aussi de donner une vie nouvelle à des aspects primordiaux du symphonisme en tant que paradigme traditionnel. Il emprunte des aspects comme (1) la forme sonate (chaque sonate de Radulescu comporte 2 ou 5 mouvements divers), (2) l'alternance des parties formelles (ABABAB etc.), 3) l'usage des fonctions formelles bien identifiables, (4) le contraste entre des composantes diverses dans l'œuvre et (5) la réexposition à distance (dynamique ou non) à l'intérieur de l'œuvre. À partir de 1990, l'hybridation entre les principes du spectralisme, certains idéaux de la musique savante (de l'époque ancienne et de l'époque tonale) ainsi que les stratégies de la musique de tradition orale permet à son langage musical de se renouveler de façon considérable.

Nous pouvons probablement considérer les dernières œuvres des années 1980 comme des étapes allant vers un changement stylistique. À partir de l'opus 74 *Byzantine Prayer for Giacinto* (1988) pour quarante flûtistes – une pièce dédiée à Giacinto Scelsi – le spectralisme n'est pas le seul et unique idiome de l'esthétique de Radulescu.

Durant les années 1990, quelques pièces avec des nomenclatures plus traditionnelles commencent à apparaître. Par exemple, dans l'opus 85 *Animae Morte Carent* (1992-1995), pour hautbois d'amour et piano spectral, on peut détecter un passage stylistique important car Radulescu prévoit l'utilisation d'un piano spectral et pas d'un *sound icon* comme il l'a toujours fait dans les œuvres des périodes précédentes. À la même époque, nous avons aussi des musique pour la scène avec *L'Immortalità or The story of Alexander the Great - Music Drama* opus 80, inachevée.

La musique de la période comprise entre 1990 et 2007 est très différente par rapport à la musique composée précédemment ; Radulescu a eu comme une nouvelle explosion d'énergie créatrice. La nouvelle période est riche de compositions de chambre mais on peut trouver diverses œuvres pour orchestre et pour ensemble. Dans les œuvres de chambre, le piano et le violoncelle sont souvent utilisés. Parmi les travaux incluant le piano nous retrouvons les *Piano Sonatas* : la deuxième Sonate opus 82 *Being and Non-Being Create Each Other* (1991), la troisième Sonate opus 86 *You Will Endure Forever* (1992 et 1999), la quatrième Sonate opus 92 *Like a Well ... Older Than God* (1993), la cinquième Sonate opus 106 *Settle Your Dust, This Is the Primal Identity* (2003) et la sixième Sonate opus 110 *Return to the Source of Light* (2007). Il y a aussi quelques pièces isolées pour piano : l'opus 99p *The Origin III* (1999) pour piano solo. Et aussi des œuvres de chambre où le piano a un rôle primordial : l'opus 98 *Exil Intérieur* (1997) sonata pour violoncelle et piano et l'opus 95b *Amor Medicabilis Nullis Herbis II* (2007) pour soprano, alto et clavier, deuxième version de l'opus 95 *Amor Medicabilis Nullis Herbis* (1996) pour soprano, clarinette et violoncelle. L'une des compositions parmi les plus importantes des années 1990 est l'opus 90 *The Quest* (1996), le concerto pour piano et orchestre (durée 47 minutes).

Le violoncelle est exploité dans de nombreux travaux comme l'opus 97 *Lux Animae* (1996) pour violoncelle solo dont il existe une version pour alto solo (2000). L'opus 100, *Pablo Casals a San Marco di Venezia* (1998) pour huit violoncelles autour du public à jouer préférablement dans une église, l'opus 96 *Immersed in the Wonder - Toru Takemitsu in Memoriam* (1996) pour flûte basse ou trombone et violoncelle et l'opus 101 *Ulysses* (1999-2003), concerto malheureusement inachevé pour violoncelle et grand orchestre.

Les œuvres pour instruments à cordes sont toujours très présentes dans le catalogue de Radulescu dont voici quelques exemples : l'opus 84 *Agnus Dei* (1991) *duetto* pour deux altos ou deux violoncelles ou deux violons, l'opus 89 *Before the Universe Was Born* (1990/95) cinquième quatuor à cordes et l'opus 91 *Practicing Eternity* (1992) sixième quatuor à cordes.

D'autres travaux méritent d'être cités : l'opus 83 *Vetrata* (1991) pour 24 voix et trois *sound icon*, l'opus 109 *Infini* (2006) pour chœur, l'opus 105 *Duende y Luz* (2003) pour cor, l'opus 102 *End of Kronos* (1999) onze lieder pour soprano et trompette sur des poèmes de Giuseppe Ungaretti, l'opus 103 *Eterno* (2002) pour sept sources identiques,

par exemple sept *toace* (instruments traditionnels de Roumanie), l'opus 81 (inachevée) *Late Universe* (1993-2003) pour ensemble, l'opus 94 *Khufu's Serpent I, II, III, IV, V* (1995-2003) pour ensemble, l'opus 87 *Angolo Divino* (1993-94) pour grand orchestre et enfin l'opus 108, *Cinerum* (2005) pour quatre voix et ensemble.

Dans les décennies 1990 et 2000 les travaux compositionnels de Radulescu sont orientés vers le développement d'un langage musical moins utopique et moins conceptuel. Il crée un nouveau type d'écriture pour piano où il adapte au système tempéré du piano ses stratégies issues de son langage spectral. Avec l'analyse de la troisième Sonate pour piano, nous observerons comment le spectralisme se mélange avec d'autres aspects provenant de la tradition musicale savante et de la tradition musicale orale, donnant naissance à un style musical multiple et inouï.

La plus importante transformation stylistique, vers la fin des années 1980, est le passage d'un langage musical axé sur le principe de forme-processus à un langage musical plus narratif où la forme-processus est hybridée avec des formes plus traditionnelles fondées sur la discursivité, la répétition, la redondance, l'imitation et le contraste.

II.1.2. L'oralité, l'ancestral, le sacré et la nature

Dès les débuts de ses études de musique, Radulescu a recherché une musique ancestrale et éternelle. Roland Barthes, paradoxalement, rêvait d'un monde sans aucun mythe, d'un langage libéré du passé. De la même manière, Radulescu recherche un langage musical primordial, libéré des cristallisations formelles et syntaxiques accumulées au fil du temps. Il rêve d'un langage qui s'approche plus de la nature du son que des codes de communication humains. Pour cette raison, son approche de la musique de tradition orale est pour nous particulièrement importante. La musique transmise par l'oralité conserve des aspects de la nature acoustique qui souvent sont perdus dans un langage musical savant sublimé. Nous pouvons prendre comme exemple la vocalité de tradition orale de nombreuses cultures où les rapports harmoniques naturels sont conservés et où des modalités d'émission vocale primordiales sont toujours employées.

La pensée compositionnelle de Radulescu se fonde sur un idéal de musique issue

du monde naturel. Le langage musical, selon Radulescu, doit être une émanation du phénomène acoustique. Au début de sa carrière il essaie d'éviter toute sorte de langage musical préexistant afin de fonder sa poétique sur quelques aspects qu'il considère comme éternels, sacrés et naturels : des phénomènes physiques du son (des phénomènes spectraux harmoniques ou inharmoniques) et des musiques ancestrales de tradition orale comme des chants byzantins très anciens ainsi que les *doïna* et les *colinda* de Transylvanie. Son approche de la musique ancienne, et en particulier de l'oralité, est très profonde et enracinée dans sa conscience musicale. Son idéal quasi utopique et visionnaire d'une musique fondée sur le naturel est, à notre sens, comme un défi, une résistance contre l'ordre normal de la pratique musicale. Il essaie de repartir d'un moment « zéro » de l'histoire et du langage musical. Sa vision de la nature et du son est unique dans le panorama musical du XX^e siècle. Radulescu intègre la musique orale dans l'univers du naturel. Selon le compositeur, la pratique éternelle d'une activité humaine permet de se fondre avec le monde du naturel.

À ce propos nous pouvons analyser un passage de Hugues Dufourt sur le rapport entre l'art et la nature en musique aux l'époques baroque et classique :

« Il est donc loisible de considérer que le problème esthétique fondamental au XVII^e siècle est celui de la rupture entre l'art et la nature. L'essentiel du débat esthétique, aux XVII^e et XVIII^e siècles, portera sur les rapports de l'art et de la nature. Et la musique cherchera indéfiniment, mais en vain, dans la nature, les prémisses artificialistes qu'elle y a mises. La philosophie de la pratique musicale effective enseigne que l'art ne cesse de s'éloigner de ses conditions initiales. Il est donc inutile de chercher dans la nature des fondements qui sont toujours à venir et qui appartiennent à l'ordre de la différenciation et de l'intégration, un ordre que précisément appartient à l'histoire et se dépend toujours davantage de toute considération matérielle et substantielle » (Dufourt 2007 : 31).

La relation entre l'art et de la nature provoque donc un débat à la base du système de la tonalité harmonique. Cette problématique se présente à nouveau quand le système tonal est désormais épuisé. Au XX^e siècle, notamment après la diffusion du langage musical dodécaphonique et du langage musical sériel, les compositeurs et les

musicologues s'accordent sur l'urgence d'introduire dans l'art musical des aspects du monde naturel afin de combattre une démarche artistique qui avait fait naître des langages musicaux fortement artificiels et intellectuels comme le sérialisme et les théories du hasard. En tant que musique très structurée artificiellement, le sérialisme éloigne l'auditeur et aussi le musicien de l'univers de la perception intuitive de la musique. L'éloignement de la nature est aussi un éloignement des hommes et des mécanismes de communication humaine. De nombreux compositeurs dans les années 1960 et 1970 essayaient de trouver une voie humaniste et naturaliste contraire à l'art artificiel.

Le spectralisme pouvait représenter une alternative envisageable à l'époque car il se fonde sur des principes à la fois scientifiques (la physique et la phénoménologie sonore), humanistes et spirituels visant un rapport non conflictuel entre l'humain et le naturel. De plus, la perception des musiques spectrales est plus intuitive car elles sont axées sur le spectre du son, c'est-à-dire sur des éléments qui sont pour nous ordinaires et naturels.

De nombreux compositeurs, à partir des années 1960, ont élaboré un langage musical scientifique et humain, entre science et nature. Outre Radulescu et Oppo, d'autres comme Salvatore Sciarrino, Gérard Grisey, Tristan Murail et Karlhainz Stockhausen, ont suivi le même chemin, chacun à sa façon. L'approche de Stockhausen est tout à fait spécifique car dans des pièces comme *Mantra* (1970) pour deux pianistes, percussions et modulateurs en anneau, et *Stimmung* (1968) pour six voix, il expérimente des possibilités de fusion entre des techniques sérielles et de nouvelles techniques modales (dans *Mantra*) et spectrales (dans *Stimmung*). La démarche compositionnelle de Sciarrino s'écarte de toutes les techniques habituelles de cette époque car le compositeur italien fonde un style personnel s'inspirant de la phénoménologie du son réel qui ne repose pas sur des modèles théoriques. Sciarrino propose un type de spectralisme naturel et humaniste non déclaré officiellement en tant que tel.

Le compositeur qui inspire et encourage la vision spectrale de Radulescu est sûrement Giacinto Scelsi. Radulescu découvre la musique de Scelsi vers 1972 et le rencontre quelques années plus tard. C'est grâce à l'intervention de Radulescu que le musicologue Harry Halbreich découvre Scelsi et commence à promouvoir sa musique en Belgique et en France. D'autres compositeurs spectraux se rapprochent de Scelsi, comme Grisey et Murail. Radulescu considère le langage spectral de Scelsi comme une

intuition primordiale dans la même direction que son idéal spectral. Toutefois Scelsi, contrairement à Radulescu, ne s'occupe pas de certains aspects scientifiques et analytiques du spectre du son. En tant que précurseur, Scelsi, développe une approche de la musique spectrale plus intuitive (Cisternino 2008 : 8-9).

Dans sa jeunesse Radulescu a vécu en Roumanie dans une société marquée par l'oralité musicale et la culture de tradition orale en général. Quand on parle d'oralité il convient de considérer non seulement la musique orale vocale et instrumentale mais aussi les rituels liés à la religion ou bien à la vie laïque. Dans la société roumaine non mondialisée des années 1950 et 1960, encore caractérisée par des éléments culturels très spécifiques à la région, nous pouvons retrouver un ensemble d'actions diverses intégrant la musique.

En Roumanie, nous trouvons une tradition de chants byzantins anciens qu'on ne retrouve pas dans la partie occidentale de l'Europe. Ainsi, l'expérience musicale, et surtout le contact de Radulescu avec la tradition orale, avant d'émigrer en France, était plutôt diversifiée. Il avait notamment observé une tradition musicale orale différente de celle de l'Europe occidentale caractérisée par une autre évolution. La prédilection de Radulescu pour la forme hétérophonique est certainement due au fait qu'il s'agit d'une technique ancienne très répandue dans le chant byzantin. Dans la musique de l'Europe occidentale, l'hétérophonie a évolué vers des formes de polyphonie et de contrepoint plus élaborées et progressivement plus compliquées tandis que dans la musique byzantine elle n'a pas suivi le même chemin. L'identité culturelle de Radulescu peut expliquer son intérêt pour l'hétérophonie pratiquée en Europe de l'Est. De plus, nous ne pouvons pas oublier qu'en Roumanie des cultures et des pratiques musicales multiples coexistent depuis longtemps, il s'agit des cultures de Transylvanie, de Turquie, d'influence orientale et tzigane *lăutari* (Lortat-Jacob 1994 : 97-126).

Même la vision sacrée et spirituelle de Radulescu s'est inspirée de la musique de tradition orale :

« Le sens du sacré, comme Eliade l'a montré, n'est pas un moment dans l'histoire de la conscience mais un élément structurel de la conscience elle-même, dans la musique de Radulescu cet aspect est libéré des liaisons symboliques ou

descriptives. Radulescu exclut toute relation avec des fragments appartenant à d'autres langages musicaux européens ou extra-européens préexistants. En revanche, on retrouve chez Radulescu un attachement à la musique folklorique roumaine, utilisée non pas comme une citation mais comme une émanation ancestrale, comme libération du potentiel que sa structure musicale et spirituelle possède. Ces procédés sont toujours soutenus par un usage très raffiné des techniques plus avancées dans le domaine de la phénoménologie acoustique, en tant que principe naturel et non-contaminé par le langage » (Brizzi 1990 : 8)³.

Nous verrons dans les pages suivantes que l'idée d'ancestral, de sacré et d'éternel chez Radulescu trouve ses fondements dans un certain type de pensée philosophique ancienne et moderne fortement développée au XX^e siècle.

La recherche compositionnelle de Radulescu sur l'oralité se fonde sur (1) le rituel byzantin et (2) le rituel dans la musique pastorale de la Roumanie. Cette dernière comprend toutes les musiques caractérisées par un style « pur », sans influences turques et tziganes. Ces chants, d'un style plus ancien et peu contaminé, sont les *colinda*, en style syllabique sur des textes anciens onomatopées. En revanche, les *doïna* sont des chants mélismatiques résultant de mélanges culturels divers, ils sont très ornementés et peuvent être réalisés aussi en version instrumentale. Le fait que la *doïna* soit un genre très ornementé est symptomatique d'une évolution et d'une manipulation au fil du temps.

Pendant sa formation musicale, Radulescu a eu l'occasion d'étudier la tradition orale. Ses intuitions et ses intérêts pour cette pratique se sont ainsi consolidés. Au Conservatoire de Bucarest il a fréquenté le cours de folklore d'Emilia Comisel qui, à son tour, avait travaillé avec le musicologue et ethnomusicologue Costantin Brailoiu (*ibid.* : 19). Plus tard, avant d'émigrer de façon définitive en France, Radulescu travaille quelques temps à l'Académie des Sciences de Bucarest en tant qu'expert de folklore.

³ « Il senso del Sacro, come ha mostrato Eliade, non è un momento della storia della coscienza ma un elemento strutturale della coscienza stessa, nella musica di Radulescu è libero da attinenze simboliche o descrittive. Infatti esclude qualsiasi relazione con frammenti appartenenti a linguaggi musicali preesistenti sia europei che extraeuropei. Semmai ritrova un attaccamento alla musica folklorica romena, non intesa come citazione ma come riferimento ancestrale, come liberazione delle potenzialità che la sua struttura musicale e spirituale possiede. Questi procedimenti sono sempre sostenuti da un uso raffinatissimo delle tecniche più avanzate nel campo della fenomenologia acustica, intesa come principio naturale incontaminato dai linguaggi ». La traduction est nôtre.

Le rapport de Radulescu avec la musique de tradition orale n'appartient pas uniquement à la période la plus récente. Son intérêt pour le spectre du son est apparu – comme l'a affirmé Radulescu lui-même – par l'observation de la musique orale traditionnelle roumaine pendant ses études de jeunesse en Roumanie. De nombreuses musiques de tradition orale sont effectivement basées sur l'exploitation des premières harmoniques naturelles ou sur des gammes formées par des micro-intervalles naturels et non-tempérés. Radulescu a commencé sa recherche spectrale au début des années 1960. Sa première composition spectrale – l'opus 10 *Credo* (première version 1962-1969, révision 1976) pour neuf violoncelles – a été composée une décennie avant les premières œuvres spectrales françaises et est contemporaine du plus important travail spectral de Stockhausen : *Stimmung* (1968) pour six voix (Lai 2005b).

Parmi les compositions des années 1970 où nous pouvons retrouver des aspects inspirés de la tradition orale roumaine signalons l'opus 13a *Everlasting Longing* (1971) pour 24 instruments à cordes et aussi l'opus 13b *In Ko'tro Mioritic Space* (1972) pour 24 instruments à cordes, 8 voix blanches, 3 voix de basse, voix récitante, 11 tam-tams, 11 monocordes et bande magnétique. Dans ces pièces outre les *global sources* utilisées (à savoir de matériaux divers comme des agrégats spectraux, la musique électronique, des sons réels, des sons vocaux et des bruits), on trouve aussi des musiques de tradition orale roumaine. Il s'agit d'éléments qui apparaissent comme des souvenirs d'enfant et de la vie passée du compositeur dans son pays d'origine (Brizzi 1990 : 86). Des aspects de la tradition roumaine émergent aussi dans l'opus 103 *Eterno* (2002) pour sept sources identiques, par exemple sept *toace* (instrument traditionnel de Roumanie). Les aspects que Radulescu emprunte à l'oralité ne sont jamais cités de manière directe mais sont intégrés au langage musical et aux techniques de la musique expérimentale de l'époque. Seulement dans les années 1990 et 2000, le compositeur utilise ces matériaux comme des « thèmes ». Dans les notes de programme pour ses concerts, Radulescu parle souvent de ces matériaux en utilisant le terme « thème ». Cependant, ils sont toujours élaborés d'une manière très originale. Juste pour évoquer un type d'élaboration chère au compositeur, les *colinda* et les chants byzantins sont toujours traités à travers l'hétérophonie.

Maintenant, nous allons revenir sur la question de l'ancestral et du sacré chez Radulescu. Compositeur « plongé dans une dimension et dans une forme de pensée où

le fusionnement entre ancestral et futur ne laisse pas la possibilité de définir de limites » (*ibid.* : 9)⁴. Le compositeur semble avoir une vision cyclique du temps et de l'histoire. Il semble contempler un retour à une condition initiale. Condition humaine et naturelle, pure et primordiale. Cet aspect nous fait penser que sa conception de l'évolution du langage compositionnel n'est pas linéaire et progressive. Selon Radulescu, l'accumulation des techniques et des connaissances en musique, notamment en composition, ne sont pas destinées à un progrès linéaire mais, au contraire, à des phases diverses et cycliques, à des retours périodiques vers une situation sonore primordiale. Bien évidemment, Radulescu se tourne vers la philosophie ancienne et notamment vers Pythagore. L'attention mythique que le philosophe a eu pour l'expérience et l'expérimentation du phénomène sonore est de la même nature que l'expérimentation spectrale chez Radulescu. Nous n'allons pas développer dans notre étude ce sujet qui demande un travail de recherche philosophique très spécifique. Nous nous limiterons à observer que l'ancestral est une composante de sa pensée qu'il a développée très tôt dans sa jeunesse et qu'il a probablement empruntée à la philosophie du XX^e siècle, on pense notamment à l'essai de Mircea Eliade intitulé *Le Mythe de l'éternel retour* publié vers 1947 (Eliade 1969). En outre, il a dû lire des essais d'anthropologie, d'ethnologie et de philosophie de l'histoire.

Radulescu a certainement une idée du temps non linéaire et dans son catalogue les titres évoquant des temps anciens mythiques de l'histoire de l'homme ne manquent pas. Pensons au cycle *Piano Sonatas* entièrement dédié à Lao-Tzu, à *Taaroa*, consacré à un dieu polynésien créateur du monde, ou encore à des titres évoquant le cosmos, les astres, le zodiaque et l'infini.

Le spectralisme de Radulescu représente un style iconoclaste où l'expérimentation compositionnelle et instrumentale est poussée jusqu'à des limites utopiques. Toutefois, ce nouveau style se fonde sur le principe de retour à un état primaire et sur un savoir oral en dehors du temps. Son style essaie de se fonder d'une phase zéro de l'histoire compositionnelle et musicale en s'appuyant exclusivement sur le son en tant que sensation ressentie par l'homme et en tant que phénomène acoustique. L'annulation du savoir musical traditionnel savant dans le style spectral de Radulescu signifie aussi l'annulation de l'histoire et la négation d'un parcours d'évolution linéaire

⁴ « è proiettato in una dimensione e in una forma di pensiero dove la fusione tra ancestrale e futuro non lascia definire confini ». La traduction est nôtre.

pour l'homme et la musique. Dans ce contexte, l'oralité n'est pas considérée seulement comme répertoire musical sans temps mais aussi comme savoir primordial de l'humanité.

II.1.3. Le cycle *Lao-Tzu : "Tao Te Ching" Piano Sonatas*

Les *Piano Sonatas* de Radulescu, composées entre 1991 et 2007, forment un cycle d'œuvres ayant pour titre *Lao-Tzu : "Tao Te Ching" Piano Sonatas*. Les sonates sont des pièces indépendantes caractérisées par des matériaux différents. Elles sont aussi unies par des principes esthétiques communs. L'allusion à Lao-Tzu et au *Tao Te Ching* devait avoir une signification spéciale pour Radulescu. Le livre de philosophie orientale le plus important du philosophe Lao-Tzu – dont l'existence historique réelle n'est pas certaine – est obscur, ambigu et intemporel. Très probablement, la recherche Taoïste de l'harmonie entre la nature, l'Être et l'univers reflète la musique idéale de Radulescu. Le but de Radulescu est d'obtenir un langage musical fondé, dans la limite du possible, sur la nature du son. Il construit son approche sur une méthode scientifique et naturaliste tout en dissimulant la matière de son travail (comme le spectre qui est toujours masqué), pour ne laisser apparaître que le résultat final et cacher la source (Lai 2005b). L'équilibre entre l'Être et la nature, propre à la philosophie Taoïste, représente probablement aussi le noyau de la pensée musicale de Radulescu dans ce cycle de sonates.

Parmi les titres du cycle *Piano Sonatas* il faut citer : la deuxième Sonate opus 82 *Being and Non-Being Create Each Other* (1991), la troisième Sonate opus 86 *You Will Endure Forever* (1992 et 1999), la quatrième Sonate opus 92 *Like a Well ... Older Than God* (1993), la cinquième Sonate opus 106 *Settle Your Dust, This Is the Primal Identity* (2003) et la sixième Sonate opus 110 *Return to the Source of Light* (2007).

Dans les sonates pour piano, Radulescu a adopté une écriture musicale typiquement pianistique en contraste avec les principes qui différencient les œuvres des décennies précédentes. On pense, en particulier, aux œuvres spectrales les plus abstraites qui poussent les possibilités de performance et la perception à la limite en essayant de reproduire des agrégats fondés sur le tempérament naturel. Comme dans la

pièce pour neuf quatuors à cordes *Infinite to be Cannot be Infinite/Infinite Anti-be Could be Infinite* (1976-1987). Et aussi dans le cycle d'œuvres pour l'alto : *Das Andere* (1984), *Intimate Rituals* (1985) et *Agnus Dei* (1991). Dans ces musiques pour piano, Radulescu doit renoncer au tempérament naturel et exploiter l'*accordatura* tempérée du piano. Malgré cela, il a exploité plusieurs techniques de traitement spectral dans les sonates. Ainsi, nous trouvons souvent des « centres » apparaissant comme des hauteurs fondamentales du spectre.

Le processus d'élaboration dans les *Piano Sonatas* est centrée sur l'harmonie spectrale. Radulescu emploie des modèles d'*ostinato métrorhythmique*. De cette manière, il souligne l'importance de l'harmonie et du passage d'un centre à l'autre (nous pouvons observer des modèles d'*ostinato métrorhythmique* dans la troisième Sonate, mouvements I et IV ou dans le Concerto pour piano, *The Quest*, mouvement I). Dans les *Piano Sonatas* plusieurs formes sont axées sur un modèle métrorhythmique stable, et sont construites sur le principe de la *variation sur métrique ostinato*. Ces principes de variation proviennent des techniques de composition antiques précédant la tonalité (comme la *variation sur basse ostinato* ou *variation sur soprano ostinato*) ainsi que de l'expérience de la musique orale, souvent développée sur des principes de micro-variation et basée sur des modèles métriques et mélodiques.

Dans les *Piano Sonatas* l'aspect métrique est particulièrement raffiné. Radulescu utilise des modèles métriques originaux et inusuels qui évoquent la danse, s'inspirant probablement de la tradition orale. Il invente des métriques *ostinato à pulsation instable*. Autrement dit, une pulsation métrique apériodique. Par exemple, à l'intérieur de la mesure on trouve 2-3-4-5 seizièmes (métrique 14/16) ou 5-3-4 seizièmes (métrique 12/16). L'instabilité de la pulsation principale est un aspect traditionnel, toutefois il est utilisé d'une manière innovante. À notre avis Radulescu l'a emprunté à l'oralité car dans la musique savante on utilise habituellement une pulsation régulière. En effet, la notion de pulsation dans la musique savante concerne une impulsion périodique. L'apériodicité métrique est probablement empruntée à la tradition roumaine de l'*aksak*. Cette caractéristique est, elle aussi, un élément de rupture avec les œuvres spectrales plus abstraites dans lesquelles la métrique jouait un rôle plus marginal.

Dans ce nouveau langage de Radulescu, l'utilisation de mesures traditionnelles est justifiée car la mesure contient souvent le modèle métrorhythmique qui constitue

l'élément principal sur lequel la pièce évolue. En effet, une mesure n'inclut pas seulement une partie de l'idée musicale, mais la cellule principale achevée (par exemple, dans le mouvement I du Concerto pour piano, et dans la troisième Sonate, mouvements I et IV).

Le cycle *Lao-Tzu : "Tao Te Ching" Piano Sonatas* constitue un ensemble d'œuvres audacieuses et expérimentales. Le compositeur développe de façon considérable l'harmonie spectrale (verticalité) alors que les aspects polyphoniques (linéarité) sont largement exploités par la technique du canon en diffraction. Radulescu manipulé de multiples « voix » indépendantes à travers le canon diffracté, jusqu'à la limite des possibilités d'interprétation au piano. Nous pouvons en trouver un exemple dans la cinquième et en particulier dans la sixième Sonate. Cette technique particulière d'organisation du contrepoint a été exploitée dans plusieurs œuvres comme le Concerto pour piano déjà mentionné, mouvement II, ou *Cinerum* (2005) pour quatre voix et ensemble opus 108. Cette pratique de l'hétérophonie est empruntée à la tradition vocale ancienne. Dans les *Piano Sonatas* l'hétérophonie est toujours utilisée en exploitant des chants de tradition orale. En réalité, dans le cycle de sonates, l'aspect harmonique (par l'organisation spectrale) et l'aspect hétérophonique (par le canon en diffraction) sont massivement utilisés et alternés pour créer une variété et un contraste technico-stylistique.

Nous trouvons souvent des hymnes byzantins ou des *colinda* superposés en canon diffracté. Les monodies traditionnelles orales assument une dimension multiphonique. Il est très intéressant de découvrir comment Radulescu utilise les deux dimensions – verticale et horizontale – afin de créer un langage musical synthétique où toutes les dimensions du son et ses possibilités d'élaboration sont entièrement exploitées. Dans certains paradigmes musicaux expérimentaux comme le spectralisme et le dodécaphonisme une seule dimension est généralement privilégiée, tandis que d'autres sont repoussées en marge de l'idéal musical. Dans le spectralisme par exemple, les relations harmoniques entre les sons, donc le timbre, était l'aspect le plus important. Dans son style spectral, Radulescu visait au développement progressif et directionnel des paramètres musicaux et rejetait totalement la discontinuité de la syntaxe musicale traditionnelle (polyphonie et mélodie) au profit d'une masse de matière sonore unifiée. Au contraire, à partir des années 1990, Radulescu fait une synthèse stylistique obtenant

un langage musical composite. C'est ce langage que nous analyserons dans les *Piano Sonatas*.

II.1.4. Processus et narrativité : l'autre spectralisme

Un aspect particulièrement intéressant concerne le renouvellement que le style de Radulescu a subi vers la fin des années 1980. Dans cette période, sa conception de la forme musicale évolue ; d'un type de forme gérée comme processus unitaire, avec une direction évolutive, à un autre type de forme musicale hybride résultat d'une synthèse entre la forme-processus de type spectral et une forme de type narratif et rhétorique plus traditionnelle.

Au commencement de sa carrière de compositeur, Radulescu avait travaillé sur un type de forme strictement liée à la structure du spectre du son. Dans un certain nombre de ses compositions des années 1970 et 1980, il expérimente une musique conçue sur la succession d'élaborations, d'évolutions et d'involutions de la matière spectrale. Ainsi, la forme globale de ses œuvres est donnée par la mutation interne du spectre ou des spectres du son. Cette transformation est réalisée à travers des expédients divers comme par exemple la modulation en anneau. Parmi les nombreux exemples d'œuvres conçues de cette manière il y a l'opus 23 *Lamento di Gesù* (1973-1975) pour grand orchestre, l'opus 33 *Infinite to Be Cannot Be Infinite/Infionite Anti-be Could be Infinite* (1976-1987) pour neuf quatuors à cordes et l'opus 43 *Lubiri* (1980-1981) pour ensemble.

Dans cette phase compositionnelle, Radulescu renonce radicalement à toutes les autres possibilités de construction formelle selon des principes traditionnels. À travers le principe de l'occultation de la « cause » du phénomène sonore, « l'effet » que nous, auditeurs, percevons ne peut pas s'inscrire dans les catégories formelles traditionnelles de l'écoute. Les œuvres de cette période sont des émanations spectrales, c'est-à-dire des masses spectrales en mouvement. Autrement dit, Radulescu essaie de cacher les sources du son, il occulte la « cause » du son. Par exemple, si la flûte joue un certain son, Radulescu cherche à déstabiliser l'écoute en modifiant de manière radicale le timbre conventionnel de l'instrument.

Dans ce style, la logique de la répétition, la forme par relations à distance et le

contraste entre les différentes parties formelles de l'œuvre, sont des aspects totalement abandonnés. Notre compositeur renonce même à la possibilité d'utiliser l'articulation métror-rythmique comme élément structurant. Ses travaux spectraux sont structurés exclusivement à travers les changements de la couleur du son, à travers le changement du timbre auquel s'ajoute le rythme déjà propre à chaque fréquence, c'est-à-dire la pulsation spectrale. La nouvelle démarche de Radulescu vise donc à l'annulation de la métrique et du rythme conçus dans un sens traditionnel.

En revanche, la manière d'orchestrer le spectre du son et la façon de disposer dans l'espace acoustique de la salle la masse spectrale en question est un facteur qui se révèle fondamental dans son travail.

Le fait d'éliminer tous les contrastes entre les éléments de la forme empêche tout type de fragmentation et de segmentation morphologique de la musique. Dans les œuvres de Radulescu des décennies 1970 et 1980 le son s'écoule liquide et uniforme comme une matière unique composée de micro-cellules fondues ensemble. Un tel type de forme musicale se fond, et elle a l'aspect d'un processus unique et unitaire. Pensons à des sculptures d'artistes du XX^e siècle comme Lucio Fontana ou comme Costantin Brancusi. Ils ont produit parfois des œuvres mettant en valeur seulement la matière elle-même ; ils ont fait des objets sans forme figurative ni abstraite mais centrés sur la matière. Pensons à une masse de céramique, de métal ou de plâtre. La masse de son spectral utilisée par Radulescu a le même but : la matière sonore dans son état primordial. Contrairement à la sculpture ou à la peinture, la musique se développe dans la dimension espace-temps. Cette condition permet à la matière primordiale spectrale de vivre l'évolution temporelle que n'est pas possible dans le cas d'une sculpture en céramique.

Probablement un type de forme-processus aussi uniforme n'avait jamais été expérimentée avant le travail de Radulescu. Peut-être pouvons-nous associer ce type de forme musicale à certains types d'hétérophonies ou de polyphonies anciennes du XIV^e et du XV^e siècle.

L'expression « processus d'élaboration » nous fait penser à une sorte d'avancement de la musique qui se produit par phases. À la fin de cette séquence de phases diverses, le son a subi des transformations par rapport à la première phase et dans la dernière il aura suffisamment évolué. Nous pouvons citer comme exemple, l'eau qui traverse des stades divers quand elle est exposée à une température croissante :

solide, liquide et gazeuse (et tous ses stades intermédiaires). Pensons aussi à toutes les transformations qu'une roche minérale peut traverser au fil du temps. Nous pouvons aussi observer les phases de vieillissement d'un organisme. Tous ces processus transforment la matière, parfois d'une manière très profonde, cependant ce sont des processus unitaires et directionnels.

De la même façon, l'idéal musical de Radulescu s'inspire directement des phénomènes acoustiques naturels. Son approche naturaliste et sensorielle l'amène à traiter le son comme un fait biologique.

« L'un des aspects les plus originaux de la pensée de [Jean-Claude] Risset est sa conception du timbre comme fonction d'intégration biologique de l'être vivant à son milieu » (Dufourt 2014 : 328). C'est pourquoi Radulescu ne peut pas échapper à l'idée de forme comme processus organique axé sur le timbre et ce principe formel semble vraisemblablement original.

« Car on ne peut plus se satisfaire, pour expliquer la fonction physiologique du timbre, des schémas d'excitation par stimulus. Les spéculations sur le timbre ne peuvent plus ignorer l'environnement. Le timbre, comme les illusions sensorielles, doit être considéré comme le résultat d'une opération biologique. Il fait l'appréhender comme une forme de relation spécifique entre l'organisme et son milieu.

Or l'étude du timbre et des illusions sonores montre des mécanismes déconcertants, proches de l'extravagance fonctionnelle. S'agit-il d'aberrations de la perception ? L'illusion sonore semble suggérer que la nature n'est ni simple ni économe» (*Idem.*).

Nous pouvons considérer que l'idée de forme-processus est commune à de nombreux compositeurs de cette époque. Pensons par exemple à la *Momenteform* par laquelle on essaie de faire devenir et d'objectiver une structure au moment même de son apparition en essayant de la formaliser et de l'élaborer par phases successives. À titre d'exemple, nous pouvons citer l'élément des applaudissements présents dans *Momente* (1962-64/1969 et révision 1998) de Stockhausen. Les applaudissements apparaissent initialement comme un aspect naturellement humain qui se manifeste occasionnellement, ensuite il est formalisé par le compositeur et élaboré de différentes

manières successives. Dans d'autres pièces, comme *Stimmung* (1968), Stockhausen réalise un processus de type spectral. Les deux pièces qu'on vient de citer sont aussi développées à travers les principes de la forme ouverte. L'idée de processus unitaire fusionne avec un type de forme conçue par panneaux mobiles et variables. La forme-processus est aussi typique d'autres styles comme par exemple le minimalisme américain.

L'idée de forme-processus dans l'esthétique spectrale de Radulescu s'oppose à certaines conceptions du sérialisme qui dans les années 1950 n'avait presque plus rien en commun avec une vision naturaliste et phénoménologique de la musique. La forme-processus inventée par Radulescu ne semble pas avoir de archétypes formels dans la tradition du passé ni de son époque.

Nous essaierons maintenant de comprendre la nature du changement stylistique qui s'est produit chez Radulescu vers 1990. Cette transformation du langage musical est provoquée par la saturation de son idiome spectral. D'ailleurs, la même saturation s'est manifestée dans la musique de beaucoup d'autres compositeurs qui exploitaient le modèle spectral.

Radulescu avait désormais exploré à plusieurs reprises toutes les possibilités de cet idiome musical durant plus de deux décennies. La forme vue exclusivement comme évolution du timbre avait atteint un stade d'expansion maximale. À cette époque, Radulescu développe un autre type de forme hybride, un langage musical qui fusionne les aspects de l'idiome spectral avec des éléments provenant de la musique savante du passé et de la musique de tradition orale. Il récupère l'idée de forme musicale inspirée par la rhétorique. Il commence à utiliser des éléments contrastants dans la même œuvre. Ainsi il est désormais possible de générer une nouvelle syntaxe musicale différente de la forme-processus de l'époque spectrale. D'autres structures se mélangent aux structures spectrales et cela provoque des fragmentations de la texture musicale et produit un style riche de contrastes. Tous ces éléments peuvent être repérés facilement dans de nombreuses œuvres à partir de 1990. Par exemple, dans le cycle de *Piano Sonatas*, dans la Sonate pour violoncelle et piano opus 98 *Exil Intérieur* (1997), dans le Concert pour piano opus 90 *The Quest* (1996) et dans beaucoup d'autres compositions de cette période.

Radulescu renouvelle son langage musical spectral grâce à quelques éléments de la musique de tradition orale roumaine, à travers un type d'hétérophonie byzantine particulier et par l'utilisation de schémas formels traditionnels de type A B A B A B A B. Ce schéma a permis à la fois un processus unique d'élaboration et de variation directionnelle (A, A1, A2, A3, An) et en même temps il a introduit le concept de contraste formateur et de relation à distance temporelle à travers l'introduction des parties formelles de la catégorie B, B1, B2, B3, Bn.

De cette manière, l'édification d'un parcours narratif à l'intérieur de l'œuvre devient plus aisée. Cette narrativité est créée par une syntaxe articulée selon la logique des oppositions et des relations à distance. Ce schéma formel est très répandu dans les *Piano Sonantas* comme d'ailleurs dans d'autres compositions de Radulescu. À travers cet exemple concernant le schéma formel axé sur l'alternance des parties internes, nous pouvons saisir plus précisément la différence entre (1) les phases d'un processus unitaire dont nous avons parlé auparavant et (2) les différentes parties formelles – comme c'est le cas des parties A et B – caractérisées par des fonctions formelles différentes.

Nous pouvons enfin observer que Radulescu ne fait pas d'injections de matériaux musicaux étrangers et incompatibles avec son style spectral des années 1980. Au contraire, il introduit lentement et organiquement des éléments nouveaux. Il opte pour des hybridations entre ce qui est nouveau et ce qui est préexistant plutôt que des injections brutales. Radulescu fusionne des conceptions diverses de la forme musicale à travers l'hybridation sans forcer la matière à des métissages incompatibles.

II.1.5. Oralité et expérimentation

Le rapport entre l'oralité et la composition expérimentale constitue une préoccupation centrale pour notre travail. Comme le langage, la musique est un système axé sur la différenciation entre éléments constitutifs. La différenciation entre plusieurs éléments du langage musical permet la production de la communication et d'une discursivité. De plus, l'utilisation répétée et répandue d'éléments similaires (par exemple des aspects de l'oralité) produit des relations à distance dans le temps et permet la cristallisation d'un langage.

C'est le cas de l'utilisation des principes empruntés à l'oralité. Les systèmes formels hybrides d'Oppo et de Radulescu sont porteurs d'une nouvelle unité de sens par rapport aux systèmes établis. En effet, l'oralité sarde ou roumaine constitue un aspect autre dans le contexte de la musique savante contemporaine. Par conséquent ces nouvelles unités formelles émergent en créant de l'instabilité et une attente de la part de l'auditeur.

L'utilisation des formes musicales de l'oralité a des répercussions sur une multitude d'aspects de la musique savante : (1) la récupération des modèles formels en dehors de la tonalité ; (2) la redécouverte de certains systèmes de variation et d'improvisation ; (3) l'utilisation des processus d'ouverture formelle de l'œuvre musicale propres à la musique orale ; (4) la redécouverte de certains systèmes d'organisation formelle axés sur la rhétorique et sur l'aspect narratif ; (5) un nouveau rôle formateur de la métrique et du rythme ; (6) l'introduction d'aspects mythiques, spirituels et mystiques oubliés ou mis à l'écart par la tradition savante.

Dans une perspective sémiotique, on peut donc affirmer que les langages musicaux d'Oppo et de Radulescu doivent inévitablement produire de nouvelles unités de sens. L'usage des éléments créés par l'hybridation entre l'oralité et les stratégies du langage musical savant apportent une différence suffisante pour qu'ils puissent être reconnus comme innovants. En revanche, la ressemblance des styles hybrides avec des stratégies de la musique savante toujours présentes comme les codes actifs (par exemple la forme sonate et le spectralisme chez Radulescu), ainsi que les similitudes avec certaines musiques de transmission orale (la *doïna* chez Radulescu ou les *nodas* sardes chez Oppo), permettent de rester sur code musical reconnu par le destinataire, à savoir l'auditeur.

II.2. Analyse de la troisième Sonate pour piano opus 86 de Horatiu Radulescu : *You Will Endure Forever*

II.2.1. La forme globale

La troisième Sonate pour piano *opus 86* de Horatiu Radulescu intitulée *You Will Endure Forever*, a été écrite pendant une longue période entre 1992 et 1999. L'œuvre fait partie du cycle *Lao-Tzu : "Tao Te Ching" Piano Sonatas* qui inclut six sonates⁵. Cette Sonate *opus 86* présente un style hybride qui intègre au langage musical spectral de Radulescu des nouvelles idées qu'il, à cette époque, était en train de faire émerger dans son style. Il utilise des matériaux provenant de la tradition musicale orale ainsi que de la tradition musicale ancienne savante et il emprunte quelques principes de la forme musicale classique. L'ensemble de ces éléments est unifié par l'utilisation de la répétition obsessionnelle des éléments composant le texte musical et par un caractère mystique. La forme répétitive chez Radulescu semble associée à ses idées de la forme-processus de type spectral qui se transforme à travers des mutations microscopiques de la matière sonore, tandis que l'aspect mystique est généré par la référence au philosophe Lao-Tzu et concerne plutôt l'aspect de la perception psychoacoustique de la Sonate dans sa globalité. La dichotomie entre un langage musical organisé de façon scientifique et un caractère mystique et spirituel est justement au centre de nos intérêts et de notre analyse musicale car c'est le symptôme d'un langage musical de synthèse. L'œuvre se compose de cinq mouvements :

I *If you Stay in the Center* (Allegro, Drammatico)

II *And Embrace Death With Your Whole Heart* (Largo)

III *Doïna* (Giusto ma quasi rubato)

IV *Dance of the Eternal* (Giusto)

V *You Will Endure Forever* (Allegro ossessivo, Monumentale).

⁵ La troisième Sonate a été commandée par le pianiste Ortwin Stürmer (comme aussi la deuxième Sonate *opus 82* et la quatrième Sonate *opus 92*) avec le soutien du Ministère pour l'Art et les Sciences du Land Baden-Württemberg en Allemagne. La Sonate est un hommage à Roger Woodward (pianiste, né en 1942 en Australie). En 1999 a été créée par Ortwin Stürmer au Festival International de La Roque d'Anthéron (la partition de la première porte en exergue « pour Ortwin Stürmer, en toute amitié ») (Destarac 2003).

La structure globale de la pièce présente un schéma articulé autour du mouvement central, schéma dans lequel les cinq mouvements sont en relation étroite entre eux ou bien en contraste. Le premier mouvement est en relation avec le quatrième, le deuxième mouvement avec le cinquième tandis que le mouvement central est indépendant.

I ↔ IV

III

II ↔ V

Les mouvements I *If you Stay in the Center* et IV *Dance of the Eternal*, sont marqués par une poétique de la répétition. Ils se fondent sur des modèles « métrorhythmiques » ostinatos et sur une technique d'élaboration progressive et directionnelle correspondant à l'idée de forme-processus obtenue par « micro-variantes ». À l'inverse, les mouvements II *And Embrace Death With Your Whole Heart* et V *You Will Endure Forever*, sont caractérisés par une évolution très statique. La syntaxe musicale est conçue par « blocs » de musique – c'est-à-dire des énoncés unitaires – qui subissent très peu de variations dans le temps. Le matériau musical ne se développe pas de façon graduelle et directionnelle comme dans les parties précédentes. Radulescu recherche ici un autre type d'élaboration axé sur l'alternance d'unités sonores diverses et contrastantes, plutôt que sur l'élaboration unidirectionnelle d'un matériau. Le mouvement central, *Doïna*, est fondé sur un chant de tradition orale et il est en discontinuité stylistique avec tous les autres mouvements.

Ce type de structuration nous révèle que Radulescu organise son idée musicale à travers un schéma rationnel et hiérarchique. Il vise aussi à préfigurer l'équilibre ou le déséquilibre, la symétrie ou bien l'asymétrie entre les différentes parties de la forme, afin de contrôler le matériau global de l'œuvre et de créer des liens entre les éléments qui composent l'œuvre. Mettre en relation à distance les parties de la forme rappelle la

tradition savante européenne. Cette pratique a été fréquemment évitée par plusieurs courants musicaux au XX^e siècle. Dans son langage spectral des années 1970 et 1980, Radulescu développe aussi la matière musicale selon l'idée de forme-processus, à savoir un parcours unitaire de transformation du son plutôt qu'une fragmentation en parties plus petites et en mouvements différents. L'organisation des *Piano Sonatas* de Radulescu selon des parties différentes en correspondance ou en opposition, révèle donc le réel objectif du compositeur, à savoir l'exploitation de stratégies inspirées par la rhétorique et par certains principes traditionnels de la forme musicale savante. Cette nouvelle approche ne l'empêche pas de continuer à utiliser la forme musicale conçue comme processus unidirectionnel et toutes ses découvertes artistiques exploitées au cours des décennies précédentes pendant son expérimentation à travers une esthétique spectrale radicale.

« Les “archétypes” du langage musical de Radulescu [dans les *Piano Sonatas*] vont renouer même avec des œuvres anciennes du maître où ces éléments avaient été déjà présents sous une forme prémonitoire : *Madrigal op.3* (1967) et *Taaroa op.7* (1969) pour orchestre, et, respectivement, *Omaggio a Domenico Scarlatti op.2* (1967) et la Première Sonate *Cradle to Abysses op.5* (1968) pour piano » (Destarac 2003)⁶.

Dans la troisième Sonate de Radulescu l'élaboration repose principalement sur des techniques de développement métrique. Il élabore de manière marginale la mélodie et de la polyphonie. En revanche, en développant et en variant des aspects métrorhythmiques, il concentre toute l'attention sur le mètre et aussi, de façon indirecte, sur les hauteurs utilisées, l'harmonie et les transitions d'un spectre à l'autre. La Sonate opus 86, comme d'autres pièces de la même époque, représente « une synthèse entre le nouveau langage spectral et le clavier tempéré, synthèse fondamentale opérée tout-au-long de la dernière décennie du XX^e siècle» (*ibid.* : 2003). L'harmonie, ou « harmonie-timbre », est donc l'un des aspects les plus importants et qui ont le plus évolué de toute la production

⁶ Sandra Destarac est probablement un pseudonyme, c'est vraisemblablement Radulescu l'auteur du texte. Nous avons consulté ces notes écrites pour la pochette du *cd* des *Piano Sonatas opus 82, 86 et 92* directement sur internet pour cette raison nous n'indiquons pas le numéro de page.

du compositeur.

La troisième Sonate s'oppose à d'autres Sonates de ce cycle caractérisées par des principes esthétiques différents : par exemple, dans la deuxième Sonate *Being and Non-Being Create Each Other* (1991) et dans la quatrième Sonate *Like a Well ... Older Than God* (1993), l'attention se déplace sur une fragmentation dans un sens plus traditionnel de la syntaxe musicale à travers l'alternance de matériaux-énoncés différents à l'intérieur de la même partie formelle. On pense par exemple à des « thèmes » en contraste entre eux. À l'inverse, dans la cinquième Sonate *Settle Your Dust, This Is the Primal Identity* (2003) et dans la sixième Sonate *Return to the Source of Light* (2007), émerge une élaboration de type polyphonique. Il utilise régulièrement la technique du canon en diffraction.

Chaque mouvement de la troisième Sonate est caractérisé par une matière homogène. Les éléments en jeu sont répétés de façon obsessionnelle sans jamais produire de vraies ruptures. Radulescu cherche à créer une allure statique et un procédé de transformation du son qui se produit par des variantes lentes et microscopiques. Le compositeur a probablement pour but d'obtenir une expansion du temps réel car en raison de la stabilité et de l'homogénéité de la matière, on a la perception d'un temps musical illimité, allongé à l'infini. La perte du sens de la temporalité permet à Radulescu de faire émerger le caractère mystique qu'il veut conférer à cette Sonate comme aussi à la totalité des œuvres du cycle. L'aspect mystique et spirituel concerne souvent des phases de perte de conscience de l'individu. Dans ce cas, le type de texture musicale répétitive et illusoire nous entraîne vers une perception altérée.

La poétique de Radulescu repose à la fois sur des principes et des attitudes typiquement scientifiques et mathématiques – notamment en ce qui concerne la genèse du langage musical spectral à travers la physique acoustique – et sur une approche bien plus intuitive, spirituelle, sublime et imaginative. Le texte qui suit est un exemple de la coexistence et de la coïncidence entre les aspects strictement scientifiques et d'autres poétiques. C'est sans doute Radulescu lui-même qui a écrit ce texte :

« Citons parmi ces “archétypes Radulescu” – non exhaustivement, les suivants:
(1) colonnes de son α et β , “colonnes infinies Brancusi”, proto-modes à 2 intervalles uniques réitérés symétriquement (α – jusqu'à 12 sons [harm. 13-16 –

6-7 etc.], β – jusqu’à 8 sons [harm. 7-8 – 12-13 etc]. (2) Colonnes de son ρ , “oiseaux ‘maïastra’ Brancusi”, accords ou figures mélodiques issus de sommes et différences entre les harmoniques (ρ – ring-modulation ou modulation en anneaux des fonctions élémentaires, comme celle qui régit les nombres de Fibonacci!). Ces ‘arbres généalogiques de fréquences’ sont aussi appelés ‘fonctions auto-génératives’. (3) Hétérophonies diffractées δ – comme pour avoir la sensation que nous procurent les vitraux dans la rosace de la Cathédrale de Chartres, le déphasage temporel suggère la résonance naturelle grâce à des *tempi* différents simultanés d’une même mélodie, *colind* (Noël), par exemple » (*ibid.* 2003).

Comme nous pouvons le voir d’après ce texte, la technique compositionnelle – très poussée et spécifique – se mélange avec des idées et des visions qui concernent la perception intuitive psychoacoustique du son et de la matière musicale, comme aussi des rappels du vécu du compositeur, par exemple les souvenirs de l’aspect de la résonance dans la Cathédrale de Chartres, ses vitraux et les chants de Roumanie comme les *colinda*. Nous analyserons les aspects techniques contenue dans ce texte dans les pages suivantes.

Dans notre analyse de la troisième Sonate nous étudierons en particulier comment Radulescu utilise une syntaxe plus traditionnelle du langage musical. Il essaie d’hybrider la logique du processus spectral d’évolution unitaire et directionnelle de l’œuvre (forme comme processus unidirectionnel) à travers une articulation formelle plus discursive dans le sens de la syntaxe musicale traditionnelle européenne (forme articulée en énoncés et en parties diverses en relation ou bien en contraste avec des relations à distance). Par exemple, dans le premier et dans le quatrième mouvement nous pouvons observer une organisation par périodes de huit mesures selon la syntaxe musicale de l’époque tonale. En revanche, l’attention que Radulescu consacre à la métrique et au rythme est due à ses intérêts pour la musique de tradition orale européenne et non européenne. Le titre du troisième mouvement, *Doïna*, annonce de façon explicite l’utilisation de formes empruntées à l’oralité. L’emploi d’hymnes archaïques comme les deux hymnes byzantins utilisés dans le premier mouvement témoigne de sa volonté de créer une esthétique qui rappelle la pureté du son dépouillé de

sophistications structurelles. Ces hymnes ancestraux semblent sans temps comme des musiques millénaires ou éternelles. Ils sont exposés et élaborés de façon très élémentaire afin de laisser un sens primitif, infini et spirituel. Le titre de la Sonate, emprunté à l'ouvrage de Lao-Tzu, annonce cette esthétique : *You Will Endure Forever*.

II.2.2. Premier mouvement : *If You Stay in the Center*

If You Stay in the Center, premier mouvement de la troisième Sonate opus 86 de Radulescu, est caractérisé par une texture musicale très homogène. Ce mouvement est constitué par deux types de matériaux principaux : (1) des modèles métrorhythmiques ostinatos et (2) des hymnes byzantins anciens. Les modèles métrorhythmiques, répétés de façon obsessive, sont organisés selon des sections formelles de huit mesures et les hymnes byzantins (IX^e et XIII^e siècle) sont élaborés avec une technique d'hétérophonie particulière, c'est-à-dire le canon en diffraction. La forme globale du mouvement est déterminée par l'alternance de ces deux types de matériaux. Nous pouvons les observer dans les exemples 1a et 2 afin de saisir dès maintenant leurs morphologie :

Exemple 1a, les modèles métrorhythmiques, mesures 1-8.

Exemple 2, hymne byzantin du XIII^e siècle, mesures 41-42.

Le tableau suivant rend compte avec précision du schéma formel de ce mouvement. Sa caractéristique fondamentale est l'alternance des parties formelles que nous appellerons A et B. Dans ce tableau, on peut observer la dimension de chaque partie formelle en rapport au nombre de mesures, ce qui peut nous aider à imaginer la dimension temporelle de chaque partie. Dans la troisième colonne est spécifié le matériau qui caractérise chaque partie.

PARTIE FORMELLE	MESURES	MORPHOLOGIE DU MATÉRIAU
A	Mes. 1-40	modèles métro-rythmiques
B	Mes. 41-86	hymne byzantin du XIII ^e siècle
A1	Mes. 87-168	modèles métro-rythmiques
B1	Mes. 169-214	hymne byzantin du IX ^e siècle
AB	mes 215-280	fusion des deux matériaux

En analysant le schéma formel général, nous constatons que les cinq parties formelles (A–B–A1–B1–AB) possèdent des fonctions compositionnelles très précises et déterminées par le compositeur. La partie formelle A est une sorte d'exposition où le matériau est répété, comme dans l'exposition de la forme sonate, afin de stabiliser la structure musicale qui vient de naître. La partie formelle B a une fonction compositionnelle de contraste par rapport à la partie A, elle exploite un hymne byzantin que nous pouvons considérer comme un deuxième « thème » ou un deuxième matériau. La partie A1 est une reprise à distance de la partie A, où il y a une élaboration importante à travers des phases de transition d'un spectre à un autre spectre. C'est donc une partie plus dynamique. La partie A1 a la fonction de créer de l'instabilité du point de vue harmonique. Dans la partie B1 le compositeur exploite un autre hymne byzantin. Comme la partie B, la partie B1 a également la fonction de contraster A et A1 mais elle est plus instable et plus dynamique que B. La dernière partie formelle appelée AB, dans laquelle les aspects des matériaux A et B se fondent ensemble, a la fonction de « coda » développante. Ici les parties formelles précédentes sont hybridées entre elles.

Ce type de schéma formel rappelle les principes des formes cycliques, le rondo ou la passacaille. L'alternance de parties diverses avec des élaborations différentes concerne plutôt des schémas formels utilisés au XVII^e siècle que dans la sonate de l'époque classique. L'alternance de parties diverses peut être mise en relation avec l'usage de faire alterner plusieurs danses diverses et contrastantes à l'intérieur de la même pièce comme à l'époque baroque. Les reprises ou ré-expositions des parties A1 et B2 sont des élaborations des parties A et B, des extensions des parties A et B, mais elles peuvent être considérées aussi comme des variations des originaux, exactement comme

le double était une variation d'une danse dans la suite de danses⁷.

Dans le tableau qui suit, nous pouvons lire plus précisément la fonction compositionnelle associée à chaque partie formelle et sa caractéristique principale en rapport au type d'élaboration du matériau. Parmi les fonctions compositionnelles on peut trouver (1) l'exposition, (2) la reprise à distance développante et (3) la coda développante. Dans la troisième colonne, les caractéristiques de chaque partie formelle nous indiquent le stade de dynamisme (par exemple, statique, instable, etc.).

PARTIE FORMELLE	FONCTION COMPOSITIONNELLE	CARACTERISTIQUE DU MATERIAU
A mes. 1-40	exposition	statique
B mes. 41-86	exposition 2 ^{ème} matériau	contrastante
A1 mes. 87-168	reprise développante	instable
B1 mes. 169-214	reprise développante 2 ^{ème} matériau	contrastante et instable
AB mes 215-280	coda développante	hybride et instable

Dans la partie formelle A, l'intérêt de Radulescu repose principalement sur la métrique et le rythme. Ici il utilise deux modèles métrorhythmiques ostinatos (exemple 1b). Chaque modèle, qui dans les exemples 1a et 1b est indiqué comme M1 ou M2, est inscrit dans une mesure de sept croches (7/8) organisées de la manière suivante :

Modèle 1 3 1 1 1 1

Modèle 2 2 1 3 1

⁷ Pour nous repérer au sujet des schémas typiques des formes cycliques nous avons fait référence au manuel d'analyse de I. Stoianova (Stoianova 2000).

Les hauteurs sont issues des certaines fonctions spectrales autour du spectre de la fondamentale *Ré*. Dans l'exemple 1b nous avons isolé tous le *ré* afin de pouvoir visualiser rapidement tous les modèles. À présent, on doit essayer de saisir comment le compositeur utilise ces deux modèles. Ils sont alternés de façon systématique dans une « période » de huit mesures :

M1 mes. 1	M2 mes. 2
M1 mes. 3	M2 mes. 4
M1 mes. 5	M2 mes. 6
M1 mes. 7	M2 mes. 8

Chaque fois qu'un modèle métro-rythmique est répété, il présente des petites variantes au niveau des hauteurs utilisées. Dans l'exemple 1c nous avons éliminé tous le *ré* afin d'isoler les petites variantes utilisées par Radulescu. Dans chaque mesure une divers combinaison de hauteurs est exploitée. Les mesures qui utilisent le modèle M1, c'est-à-dire les mesures impaires 1, 3 et 5, sont toutes différentes, tandis que la mesure 7 est identique à la mesure 3. Les mesures paires qui utilisent le modèle M2, à savoir les mesures 2, 4, 6 et 8 sont toutes différentes.

Les huit premières mesures de la Sonate de Radulescu constituent une partie formelle qui peut faire penser à une période selon la syntaxe classique. L'hypothèse que Radulescu organise de façon explicite la structure de la pièce par des périodes de huit mesures est confirmée par la quadruple répétition de la même période jusqu'à la mesure 32 sans aucune variante substantielle. De cette manière, Radulescu essaie de consolider cette structure. C'est seulement à la mesure 33 que l'on observe une période de huit mesures où se trouve une variante importante. Jusqu'à la mesure 32 les hauteurs fondamentales étaient le *la* et le *ré* tandis qu'à la mesure 33, elles deviennent le *sol* dièse et le *do* dièse. Les modèles métro-rythmiques sont les mêmes mais les hauteurs se déplacent d'un demi-ton descendant. Ce changement immédiat sans aucune préparation

constitue une rupture appréciable par rapport à la condition statique précédente. L'aspect obsessionnel de l'ostinato métrorhythmique à travers l'alternance des deux modèles est donc amplifié par la répétition continue, obsessive et saturante de la quarte *la-ré*, dans un premier temps, et puis *sol* dièse-*do* dièse. Comme nous l'avons dit auparavant, la perte du sens de la temporalité à travers la répétition permet à Radulescu de faire émerger le caractère mystique qu'il veut conférer à la Sonate opus 86.

« On peut distinguer deux types de répétition pratiqués différemment au cours des siècles dans la technique compositionnelle :

- l'une statique, par la mise en séquence dans le temps des mêmes caractéristiques stables. Pensons à la chanson strophique ou au schéma formel du rondo ;
- l'autre dynamique, par les modifications des événements sonores et de leurs voisinages » (Stoianova 2004b : 61).

Le second type de répétition citée par Stoianova concerne plutôt la modification de micro-unités à l'intérieur d'un tissu sonore répétitif. Dans la texture musicale de la Sonate de Radulescu, la répétition des mêmes modèles avec des petites variantes permet de percevoir le flux musical comme une matière liquide qui nous donne l'illusion d'un univers stable et rassurant mais aussi une sensation d'incertitude car les variantes créent un micro-dynamisme. Il s'agit maintenant de comprendre quelle est la fonction de la répétition dans le style de Radulescu et notamment dans cette Sonate. On peut penser que ce type de répétition est mixte, qu'elle possède des traits communs à la répétition obsessionnelle spécifiques aux compositions américaines des années 1960 et 1970 par exemple, et qu'elle a aussi des aspects communs à la répétition dans un sens plus traditionnel en tant qu'expédient pour créer des relations à distance dans le temps, des articulations formelles ainsi que du sens musical. Effectivement Radulescu vise à emprunter et à faire siens différents principes de répétition pour les élaborer selon ses techniques compositionnelles.

La partie B, de la mesure 41 jusqu'à la mesure 86 (exemple 3a), est à considérer comme un second thème ou un second type de matériau ayant la fonction de contraste et

s'opposant au premier type de matériau. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la mélodie sur laquelle cette partie est axée est un hymne byzantin du XIII^e siècle. La morphologie de cet hymne est très élémentaire. Il s'agit plutôt d'un flux de hauteurs dépouillées, sans aucune fioriture. Les valeurs rythmiques employées sont très homogènes : que des croches et quelques noires. La simplicité de la ligne mélodique et l'homogénéité du rythme nous donnent l'impression d'un chant apparemment sans syntaxe : un chant spontané et naturel. Les hauteurs utilisées dans cet hymne sont *ré, mi, fa, sol, la, si* et *do*. Au centre de cette série il y a le *fa* qui résonne plus que les autres hauteurs en donnant à cette partie une apparence modale et suspendue.

« Seules les musiques Hindoue et Byzantine avaient été proto-spectrales par une approche intuitive de la résonance naturelle. Dans la production pianistique récente de Radulescu certaines approximations du spectral par le tempéré aboutissent à des harmonies et des formes d'hétérophonie et de polyphonie inouïes » (Destarac 2003).

L'hymne est élaboré par la technique hétérophonique du canon en diffraction. Ce type particulier d'hétérophonie est courant dans la musique non européenne. Par exemple, en Afrique, en Asie et en Océanie. On la retrouve aussi dans certaines musiques de tradition orale de la région des Balkans. Dans les hétérophonies de tradition orale, parfois la voix originale se superpose à d'autres voix qui peuvent être caractérisées par des variantes ou non et peuvent même être improvisées. Dans la Grèce ancienne le terme était utilisé pour indiquer l'intonation d'un chant accompagné par un instrument (par exemple la lyre). La ligne instrumentale était diversifiée par des variantes par rapport à la ligne vocale.

L'élaboration mise en place par Radulescu dans cette partie formelle est primordiale et essentielle. À la voix principale, Radulescu a ajouté une seconde voix exactement dans le même registre, identique à la première en ce qui concerne les hauteurs. La seule différence entre les deux voix, qui commencent à l'unisson, est la vitesse : la seconde voix est deux fois plus lente que la première (mesures 41 et 42 dans l'exemple 2).

Dans l'exemple 3b nous avons isolé l'hymne dans la version avec vitesse originale (mesure 41-62 de la partition). Nous pouvons observer comment le

compositeur organise ce chant traditionnel selon des modèles métrorhythmiques divers. On a isolé 10 modèles, de la lettre A à la lettre L. Chaque modèle est utilisé avec des combinaisons de hauteurs toujours différentes. À la mesure 60 (exemple 3b) nous trouvons un élément de rupture : des bicords.

Dans la technique du canon en diffraction les voix commencent au même instant. Elles ne commencent jamais déphasées. Ainsi, si la première voix est présentée deux fois, la seconde voix sera jouée une seule fois car ses valeurs rythmiques sont doublées.

voix 1 -----1^{ère}----- voix 1 -----2^{ème}-----
 voix 2 -----1 seule fois-----

Dans ce cas, Radulescu n'utilise que deux voix donc le contrepoint est très simple. Il procédera différemment dans d'autres sonates du cycle des *Piano Sonatas* comme la cinquième et la sixième Sonate où la dimension hétérophonique est prédominante et très complexe avec des structures en canon diffracté utilisant jusqu'à cinq voix.

« Dominant le premier thème [à savoir la partie formelle A] en fin de développement, le second thème [on parle des parties formelles B et B1] va même superposer les deux Hymnes [cette élaboration se situe dans les parties B1 et AB] qui par diffraction des *tempi* différents simultanés vont engendrer un “espace-temps résonant” où religion, mathématiques, poésie et architecture sonore forment un monde complexe unique » (Destarac 2003).

L'obsession de Radulescu pour les hétérophonies diffractées qui caractérisent sa production depuis les années 1990, dérive du principe spectral de temps musical ou

mieux de divers *tempi* musicaux. Cela veut dire que dans une optique spectrale l'objet sonore peut être étalé ou réduit sur des échelles variables et ainsi assumer un sens musical différent chaque fois. Le même objet peut être revêtu d'un sens différent selon sa durée temporelle et il peut être perçu de façon différente par les auditeurs. Le canon en diffraction est une dérivation du même principe spectral utilisé à travers des moyens plus ordinaires et traditionnels.

L'utilisation des hymnes byzantins est une prise de position identitaire et culturelle. La musique byzantine a eu une grande importance et a influencé toute la culture musicale dans la partie orientale de la Méditerranée. Il y a divers type d'hymnes et de chants selon les régions. Radulescu a probablement connu et exploité plus souvent ceux qui sont typiques de la zone roumaine. La musique byzantine développe des traits qui s'opposent à la culture musicale de la partie occidentale de l'Empire romain. Pour cette raison l'utilisation chez Radulescu des hymnes byzantins est aussi une manière pour affirmer une identité culturelle différente de celle de l'Europe centrale ou occidentale. Ces hymnes sont utilisés comme matériau de base dans de nombreuses pièces des années 1990 et 2000 mais aussi dans des compositions plus anciennes comme *Byzantine Prayer for Giacinto* (1988) *opus 74* pour 40 flûtistes et 72 flûtes (20'), cette « prière » évidemment s'adresse et est dédiée à Giacinto Scelsi à l'occasion de la mort du compositeur italien considéré comme l'un des précurseur du langage spectral.

La partie A1, de la mesure 87 à la mesure 168, est une reprise extrêmement dynamisée du matériau de la partie A. Si dans la partie A l'objectif était de faire résonner le *ré* et le *la*, qui étaient des hauteurs pivots, afin de donner une stabilité harmonique, dans la reprise A1 les changements de hauteurs de référence sont très fréquents (presqu'à chaque mesure). Ainsi cette partie a la fonction de rendre très instable un matériau auparavant statique. Les modèles métrorhythmiques sont toujours utilisés sans aucune variante rythmique et métrique par rapport à la partie A donc les « modulations » que l'on vient de citer sont l'unique type d'élaboration adoptée. Ainsi, à la stabilité métrorhythmique s'oppose une plus grande dynamisation de l'aspect harmonique. Dans l'exemple 4a, mesures 145-147, il est possible d'observer dans chaque mesure un changement des hauteurs principales. Dans l'exemple 4b, nous avons isolé la hauteur principale de chaque mesure.

La partie formelle B1, de la mesure 169 à 214, est une hétérophonie axée sur un hymne byzantin du IX^e siècle caractérisé par des *recti toni* rapides comme des *acciaccature*. La texture rappelle celle d'un choral à quatre voix. La technique d'écriture présente un contrepoint très simple avec très peu de fioritures. Toutefois, cette partie est plus dynamique par rapport à la partie formelle B, car ici on trouve un mouvement mélodique et une complexité harmonique plus importants. L'usage de *recti toni*, c'est-à-dire de hauteurs répétées, évoque des formes vocales primordiales comme la psalmodie. Ce fait met en évidence encore une fois comment Radulescu recherche dans les formes musicales anciennes des éléments à emprunter, à transformer et à intégrer dans son style. Son intérêt n'est pas seulement formel et technique mais il vise même à se servir des aspects mystiques car ces formes anciennes font partie des rituels religieux et de la liturgie ancienne que Radulescu veut évoquer probablement sans utiliser leur signification et leur sens exact mais en cherchant à mettre en lumière l'aspect spirituel (exemple 5, mesures 169-174).

La partie finale AB, de la mesure 215 à la mesure 280, est particulièrement intéressante car le compositeur vise ici à combiner les deux matériaux exposés de façon indépendante dans les parties précédentes. La démarche de Radulescu rappelle celle des compositeurs classiques et romantiques qui – à l'intérieure la partie faisant fonction de *coda* développante – font des hybridations des différents matériaux utilisés dans l'œuvre. Cette partie est plutôt étendue (65 mesures), et son rôle est d'élaborer ultérieurement et de combiner entre eux les aspects déjà développés antérieurement. Les différents matériaux sont alternés, superposés puis fusionnés et constituent donc un nouveau matériau composite.

Dans les mesures 265 et 266 de l'exemple 6, on peut observer à la main droite une pulsation sur la note *ré* qui évoque le matériau de la partie A. En revanche, à la main gauche se trouve un matériau qui rappelle l'hétérophonie de la partie B1. Ainsi, dans ces deux mesures, les matériaux A et B1 sont superposés. Dans les mesures 267 et 268, on peut reconnaître les deux modèles de la partie A (M1 et M2) et dans les mesures 269 et 270, un fragment de l'hétérophonie de la partie B1 est réexposé.

II.2.3. Deuxième mouvement : *And Embrace Death With Your Whole*

Le deuxième mouvement de la Sonate, intitulé *And Embrace Death With Your Whole Heart*, est axé sur une matière encore plus homogène et statique que le premier mouvement. Le matériau musical est constitué de deux éléments : (1) une pulsation perpétuelle et obsessive et (2) un agrégat vertical, à savoir un « accord » spectral répété (exemple 7a, mesures 1-3).

Réitérer la même hauteur et le même accord de façon invariable autant de fois a probablement pour but de faire résonner les mêmes hauteurs longtemps, de saturer l'espace acoustique et de faire émerger les harmoniques naturels. De plus, comme le montre l'exemple 7b, dans ce mouvement, l'aspect principal n'est pas la pulsation à proprement parler mais l'ordre des accents. Dans les trois mesures de l'exemple, les accents sont toujours moins fréquents : toutes les deux, trois, quatre puis cinq noires. Plus précisément l'ordre est le suivant :

2 3 4 2 3 4 4 5

Cette indication par des chiffres est même présente dans la partition et on peut l'observer dans chaque mesure de l'exemple 7a. La série d'accents se répète jusqu'à la fin du mouvement et constitue un ostinato métrorhythmique. Les indications de nuance de l'ostinato sont très détaillées afin d'aider l'accentuation métrique. Dans la première mesure (exemple 7a) Radulescu a écrit : *NB metric marcati in the LH very obvious*.

L'unique développement prévu dans ce mouvement est une transformation de l'accord. C'est seulement après 27 répétitions du premier accord que l'on peut entendre un nouvel accord (mesure 30).

L'accentuation métrique utilisée par Radulescu est tout à fait spécifique et elle est empruntée à la tradition musicale orale. *L'aksak* est un type d'organisation métrorhythmique, typique de l'Europe orientale, caractérisée par des valeurs irrégulières, exposées de façon progressive (comme dans ce mouvement 234, 234, etc.) ou non

progressive (23, 223, 323, 25, etc.). Parfois, de façon organisée selon un certain schéma (334, 334). Utilisé dans la pratique de la musique de tradition orale, l'*aksak* est largement exploité par les compositeurs de la première partie du XX^e siècle comme Bartok et Kodaly qui en ont exploré les possibilités d'utilisation. L'*aksak* nous empêche de percevoir une organisation régulière de la mesure durant l'écoute et grâce à l'hétérogénéité des valeurs, la syntaxe musicale est plus naturelle. Elle semble respecter l'accentuation naturelle et irrégulière du langage verbal ou de certains types d'improvisation poétique et musicale. À travers des valeurs métrorhythmiques organisées de cette façon, on échappe à une structuration de la musique selon une pulsation précisément mesurée. On est habitués à utiliser une pulsation qui nous permet de décomposer le temps en parties égales. Par exemple, la noire est égale à une seconde. C'est une convention instituée pour rendre plus facile l'écriture et la pratique de la musique. Effectivement, le temps musical n'a pas besoin d'être décomposé en unités de valeur égale. Le temps musical peut même s'écouler sans être mesuré et le discours musical peut aussi se dérouler comme des phrases prononcées verbalement sans contrôler la valeur temporelle de chaque unité. En effet, dans un domaine naturel, on ne peut pas retrouver des mensurations aussi régulières des unités temporelles. Notre cœur, par exemple, produit quatre pulsations. On peut saisir deux pulsations très rapprochées mais en réalité il y en a quatre et ce sont des pulsations très loin d'être régulières selon un point de vue « mathématique ». Cet élément du langage musical de la tradition musicale, orale et savante, est très répandu et élaboré de différentes manières dans toute la production de Radulescu dès ses premières pièces. Radulescu vise un temps musical naturel et il essaie de le mettre en œuvre avec tous les moyens dont il dispose car il cherche à libérer le son du langage musical. La durée temporelle de chaque son est déjà dans son code génétique ainsi il essaie de faire ressortir la nature du son selon les principes spectraux. L'*aksak* est une façon de se rapprocher d'une disposition structurelle métrorhythmique naturelle, non « tempérée » et non égale au temps musical.

Dans ce mouvement Radulescu utilise six accords spectraux différents. La morphologie de chaque agrégat est très intéressante : après une première analyse de leurs structures, les accords spectraux semblent liés directement à l'ordre des harmoniques naturels du spectre du son. Radulescu cherche à créer des rapports harmoniques entre la hauteur grave, à savoir la pulsation obsessive, et les hauteurs de

l'agrégat. Ces rapports à l'intérieur des accords spectraux peuvent être *harmoniques* ou *inharmoniques*. Les ostinatos, au grave et plus tard au registre aigu, semblent avoir aussi la fonction de stimuler la résonance des accords spectraux, afin de faire vivre longtemps et ralentir la résonance des agrégats spectraux.

Radulescu utilise souvent des accords spectraux « signature ». C'est-à-dire, des agrégats spectraux qu'il élabore en partant de deux sons d'un spectre harmonique et en ajoutant des sons différentiels et additionnels. Le timbre de ces accords devient une signature typique du compositeur.

Répétitions des six accords spectraux dans le mouvement (ordre d'apparition) :

Accord spectral 1	27 fois, mesures 1-27
Accord spectral 2	6 fois, mesures 30-35
Accord spectral 3	6 fois, mesures 38-47
Accord spectral 4	6 fois, mesures 44- 52
Accord spectral 5	2 fois, mesures 55-57
Accord spectral 1	6 fois (égale au premier), mesures 58-63
Accord spectral 6	3 fois, mesures 64-66
Accord spectral 1	2 fois (égale au premier), mesures 67-68

Ainsi, il y a des accords où les rapports intervalliques sont homogènes et d'autres où les rapports intervalliques présentent une croissance progressive ou bien ils sont hétérogènes. Observons la morphologie de chaque accord spectral de l'exemple 7c.

Dans ce mouvement, l'objectif de Radulescu est de répéter et de faire vibrer ces accords caractérisés par des structures différentes afin de saturer l'espace et de faire émerger les harmoniques naturels relatifs à chaque groupe de sons. Depuis les premières pièces du compositeur, la résonance a revêtu une importance capitale dans sa façon de construire la forme musicale. Il s'intéresse au phénomène acoustique. La production du son, sa résonance et sa chute jusqu'à la disparition du son sont les aspects sur lesquels

Radulescu a travaillé longuement. Il est attiré par les différentes phases de la résonance, par le timbre qui caractérise chaque instant de la résonance d'un accord spectral de la naissance du son jusqu'à son extinction.

« *And Embrace Death With Your Whole Heart* (et embrasse la mort avec tout ton coeur) : musique d'un langage hautement tragique, reflet du texte de Lao tzu, elle est écrite en souvenir des martyres du monde. Harmonies basées sur des proto-modes spectraux où seulement deux intervalles forment symétriquement toute une "colonne infinie Brancusi" pouvant atteindre les 12 sons du total chromatique (simulation spectrale α : 13-16...6-7 etc.) ou seulement un complexe de 8 sons différents (simulation spectrale β : 7-8 ...12-13 etc.). Les *aksaks* //2 3 4/2 3 4 / 4 5//, parfois perforés, dans la voix très grave, et la grande économie d'harmonies de ce choral, aboutissent au "Tam-tam" final, la biphonie envahissante de la neuvième très distendue *LA2 - SI0* » (Destarac 2003).

II.2.4. Troisième mouvement : *Doïna*

Ce mouvement est indépendant par rapport aux quatre autres mouvements. Il est développé à partir d'un matériau différent qui produit un effet de rupture. Le titre *Doïna* ne laisse pas de doutes il s'agit du chant de tradition orale roumaine répandu également dans l'Est de l'Europe. Le genre *doïna* est beaucoup plus ornémenté que le genre du *colinda*. Pour cette raison, on peut observer une élaboration axée surtout sur la chromatisation de certains intervalles diatoniques.

« *Doïna* : chant nostalgique, *cântec lung maramuresan*, "chant long" de Maramures, haut plateau dans le Nord de la Roumanie, *doïna* est un authentique exemple de langage proto-spectral. Cette mélodie jouée par un berger de 25 ans utilisant une *tilinca* – un tube sans orifices pour les doigtés, a été enregistrée en 1911 par Bartók. L'approximation du 11ème harmonique (quarte haussée d'un quart de ton) est réalisée sur le clavier tempéré par l'emploi de différentes

quartes simultanément. La résonance continue et les hauts accords d'éruption spectrale subliment ce *cântec lung maramuresan* et lui confèrent le rôle de "noyau de beauté" (*beauty-nucleus*) de toute l'œuvre. Roger Woodward nomme cette Sonate "a mesmeric beauty" – beauté hypnotique » (Destarac 2003).

Par rapport aux hymnes utilisés dans le premier mouvement, caractérisés par la simplicité et par la ligne mélodique essentielle, par la régularité des sauts en particulier par degrés conjoints (principalement diatoniques) et par l'homogénéité des valeurs rythmiques, dans *Doïna* la ligne mélodique est beaucoup plus articulée. Les sauts mélodiques et les valeurs rythmiques sont plus hétérogènes. Nous pouvons repérer de nombreuses fioritures, comme le *mordente* (exemple 8a, mesure 2) et des doubles *acciaccatura* (exemple 8a, mesures 2 et 3).

Du point de vue de la forme globale, ce court mouvement peut être décrit de la manière suivante : une ligne mélodique jouée sur le registre central, toujours avec la pédale III de résonance afin de que les sons se superposent, est périodiquement interrompue (à chaque mesure et toutes les deux ou trois mesures) par des *clusters* (exemple 8a, mesure 4). À travers ces agrégats formés par des amas chromatiques aigus, Radulescu essaie probablement de mettre en évidence la mélodie sous-jacente dans une logique de complémentarité entre divers ensembles de sons, c'est-à-dire qu'il cherche un rapport de complémentarité entre les sons de la mélodie et les sons du *cluster*. Le type de relation est toujours spectrale. L'idée formelle de Radulescu est de composer une ligne sonore unique et libérée des rapports hétérophoniques qu'il avait utilisés ailleurs dans sa Sonate opus 86.

Comme on peut le voir dans la mesure 1 de l'exemple 8a et dans l'exemple 8b, la mélodie est articulée autour des hauteurs do^3 , sol^3 , do^4 , re^4 , mi^4 , fa^4 - fa^4 dièse et sol^4 (sol^4 dièse est joué comme *mordente* et re^4 dièse comme *acciaccatura* dans la mesure 2). L'espace entre les sons est réduit au fur et à mesure qu'on monte dans cette série de hauteurs (exemple 8b). Le son do^3 est joué seulement une fois comme premier son du mouvement et plus jamais ensuite. Pendant le mouvement les hauteurs allongées sont souvent le do^4 et le sol^4 et deux fois le fa^4 - fa^4 dièse.

Un élément à mettre en lumière est la simultanité du fa^4 et du fa^4 dièse, synchronie qui s'explique en observant la morphologie naturelle du spectre de *Do* (dernier noire de l'exemple 8b). Le fa est un harmonique impair de la série des

harmoniques naturels ayant comme fondamentale le *do*. À savoir, les harmoniques appelés *fa* sont : 11, 21, 23, 43, 45, 85, 87, 89, 91, 93, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187 etc. Tous les harmoniques qu'on a cités oscillent entre un « *fa* calant » et un « *sol* calant ». À travers une écriture pour piano et par l'accordature tempérée, Radulescu probablement essaie d'imiter et de reproduire, le timbre de tous les harmoniques *fa* d'un spectre qui a comme fondamentale *do*.

Depuis l'*opus* 1, dans toutes les pièces de Radulescu, on peut retrouver de façon répandue et répétée des parties formelles axées sur la linéarité où une seule « voix » s'étale sans autres éléments. Ces parties formelles sont utilisées par le compositeur pour créer du vide et pour revenir à un état primordial de la matière et du langage homophonique. Ce vide évoque un sens de sacré et d'ancestral mais aussi nous projette vers un univers sonore futur encore inconnu. Les *clusters* semblent symboliser des cloches ou des gongs. Le dialogue entre la « voix » isolée et les *clusters* peut aussi rappeler un type de forme responsoriale.

II.2.5. Quatrième mouvement : *Dance of Eternal*

Dance of Eternal, le quatrième mouvement de la troisième Sonate opus 86 de Radulescu, est en relation directe avec le premier mouvement *If You Stay in the Center*. Ces deux parties formelles de l'œuvre se fondent sur la même idée musicale. Ici, comme dans le premier mouvement, des modèles métrorhythmiques ostinatos sont également utilisés. Le mouvement en entier se développe ainsi autour d'éléments répétitifs.

L'aspect métrique a de nouveau un rôle principal. La caractéristique fondamentale qui émerge durant une première étude est l'instabilité métrorhythmique. Dans la musique occidentale savante nous sommes habitués à utiliser une accentuation métrique stable et homogène pendant toute la longueur d'une partie formelle de la pièce. Dans ce mouvement nous pouvons saisir trois accents métriques différents dans chaque mesure : noire, croche et croche pointée. C'est-à-dire : 4/16 + 2/16 + 3/16. Radulescu utilise une sorte de métrique composite et mixte que nous définirons *métrique à accentuation instable* ou *métrique à accentuation variable*. Ce système déjà observé dans le premier mouvement fait référence à des pratiques d'organisation de la métrique provenant de la tradition orale. Radulescu se réfère certainement à la tradition de

l'accentuation métrique *aksak* dont il a déjà été question auparavant. Il faut considérer que les systèmes axés sur la métrique à accentuation instable ou variable sont très répandus en Méditerranée et utilisés encore aujourd'hui dans la musique de tradition orale.

À présent, nous chercherons à saisir la forme globale de ce mouvement organisé en vingt-cinq « périodes » de huit mesure chacune. Nous analyserons la période n. 1 qui nous servira comme modèle pour comprendre toutes les autres (exemple 9a, mesures 1-8).

Si on observe les huit premières mesures de l'exemple 9a, on découvre qu'il y a des fragments mélodiques microscopiques répétitifs. Par exemple, dans la mesure 1 à la main droite, on trouve la note *la* répétée comme dans la mesure 4 ; dans la mesure 2 à la main droite, on trouve le « dessin » mélodique *do-la-do*, et à la main gauche le mouvement descendant *si-mi-do* dièse comme dans la mesure 6. Toutefois, toutes les mesures se ressemblent. Certaines diffèrent des autres seulement par une note. Nous avons isolé toutes les micro-variantes utilisées par Radulescu dans la première période (l'exemple 9b). On peut observer comment le compositeur travaille par des unités structurelles microscopiques similaires afin de composer sa texture obsessionnelle.

La comparaison de la 1^{ère} période (exemple 9a, mesure 1-8) avec la 2^{ème} période (exemple 10, mesure 9-16), montre qu'elles sont presque identiques (il y a une petite différence à la main gauche entre la mesure 5, exemple 9a, et la mesure 13, exemple 10). Ce processus de répétition d'une même période avec des variations microscopiques se reproduit 16 fois. Ainsi, les périodes de la 1^{ère} à la 16^{ème} sont presque identiques.

En revanche, les périodes de la 17^{ème} à la 24^{ème} constituent un groupe de périodes caractérisées par des variations concernant en particulier la ligne mélodique à la main droite. La dernière période, la 25^{ème}, est la seule à présenter une transformation importante de la matière sonore. Ici, les durées des hauteurs sont allongées pour obtenir des agrégats résonnants. Notre description de la texture musicale est parfois très générale car elle doit servir à une compréhension globale du processus musical. On ne vise pas à décrire toutes les variations microscopiques dans le détail. Ainsi, quand on parle de « périodes identiques » ou de « périodes presque identiques », on ne considère pas toutes les variations infinitésimales telles que le changement de quelques notes produisant des transformations qui nous ne semblent pas importantes pour l'évolution

macroscopique de la pièce.

Organisation formelle des groupes de périodes :

Groupes	Partie formelle	Description
1 ^{er} groupe de périodes	de la 1 ^{ère} à la 16 ^{ème}	toutes les périodes sont identiques
2 ^{ème} groupe de périodes	de la 17 ^{ème} à la 24 ^{ème}	micro-variantes progressives
Clôture	la 25 ^{ème} période	variation sans préparation, rupture et fin

On peut étudier maintenant l'organisation des hauteurs. Dans la 1^{ère} période (exemple 9a, mesures 1-8), Radulescu utilise seulement six hauteurs :

main droite >>> *re-la-do*

main gauche >>> *do dièse-mi-si*

c'est-à-dire, une gamme de six hauteurs *la-si-do* (ton/demi-ton) et *do dièse-re-mi* (demi-ton/ton). Dans les 16 premières périodes (mesures 1-128) Radulescu utilise exclusivement ces six hauteurs avec différentes combinaisons et « dessin » mélodiques (comme montre l'exemple 9b).

Dans la période 17, aux six hauteurs originales, Radulescu ajoute le *si* bémol puis le *sol* toujours à la main droite. Dans la période 19, il ajoute le *fa* comme *acciaccatura* à la main droite (mesure 148). Dans la période 22, il ajoute aussi le *la* bémol *acciaccatura* (mesure 175) et dans la période 24, il ajoute le *mi*

bémol et le *sol* bémol *acciaccatura* (mesure 188). Afin de saisir ces variations on peut examiner les périodes 24 et 25 dans l'exemple 11. Ces deux périodes sont les seules de huit mesures : la période 24 est contractée en 6 mesures et la période 25 est dilatée en 10 mesures. De plus, cet aspect constitue une rupture de la texture obsessive qui caractérise le mouvement, changement qui nous amène vers l'extinction de cette idée musicale.

À la main gauche, on utilise toujours les mêmes hauteurs pendant tout le mouvement alors qu'à la main droite (à partir de la période 17), on ajoute progressivement six hauteurs supplémentaires aux six hauteurs originales. Si la première partie de ce mouvement était axée sur une harmonie incomplète du point de vue chromatique, dans la seconde partie du mouvement le compositeur vise à compléter progressivement le total des douze sons dans l'octave. Radulescu nomme ces deux groupes de sons colonnes infinies Brancusi alfa et beta. La colonne alfa est la première, utilisée entre la première période et la période 16. Tandis que, la colonne infinie Brancusi beta est superposée à la première à partir de la période 17 jusqu'à la fin (l'exemple 9c).

Radulescu s'inspire du travail du sculpteur Constantin Brancusi. Dans le langage musical de Radulescu la colonne infinie Brancusi est construite autour de deux sons, ici à distance de tierce mineure, qui se répètent potentiellement jusqu'à l'infini. On parlera plus tard de l'influence des idées de Brancusi dans le travail de Radulescu.

Les deux groupes de périodes sont donc caractérisées l'un par une organisation diatonique des hauteurs, l'autre par une organisation chromatique. De plus, les périodes se distinguent par une différente utilisation des nuances et par l'utilisation très structurée des pédales du piano. On a cherché à résumer ces aspects selon le schéma suivant :

1^{er} groupe de périodes 1-16

1-5 >>> **F** et *senza pedale*

6-8 >>> **FF** subito et *senza pedale*

9-13 >>> **PP** subito et *senza pedale*

14-16 >>> **PPP** subito et *una corda con sordina*

2^{ème} groupe de périodes 17-24

17-18 >>> **FFF** subito *senza sordina* et $\frac{1}{2}$ *pedale sempre*

19-24 >>> **FFF** et *pedale full sempre*

(dans les périodes 22, 23 et 24 on trouve aussi **FFFF** et *decrescendo*)

Clôture 25

25 >>> **PPP** subito et *pedale sempre* (à la fin **PPPPP** et *una corda*)

Le quatrième mouvement de cette Sonate est axé sur la répétition d'une période de huit mesures qui est développée de manière très lente et progressive à travers des modifications microscopiques des hauteurs. Par contre, les modèles métrorhythmiques proposés au départ resteront inchangés pendant tout le mouvement. En effet, il n'y a aucune élaboration du rythme et de la métrique. La répétition des périodes presque identiques rend cette musique obsessive et hypnotique. Dans le même temps, les variations minimales et les combinaisons de hauteurs nous donnent l'impression que la

matière musicale est instable et qu'il n'est jamais certain que la répétition suivante soit identique à la précédente. En effet, les jeux du « presque identique » créent des illusions acoustiques et des attentes de la part de l'auditeur. *Dance of Eternal*, est avant tout un mouvement de danse contemporaine monolithique, stable et obsessionnelle qui toutefois possède un dynamisme microscopique donné par la forme de variation sur un modèle ostinato.

« *Dance of the Eternal* (Dance de l'Éternel) – 25 variations sur la consistance d'un accord spectral – “colonne infinie Brancusi” α , finissant par surprise par des arpèges de la deuxième ‘colonne Brancusi’ β . *Perpetuum* métrique de 4-2-3 où, la danse macro-formelle des dynamiques et la progressive et inattendue réalisation de la complétude de cette colonne α , ressemblent à une observation rituelle d'un mobile en cristal de Calder » (Destarac 2003).

II.2.6. Cinquième mouvement : *You Will Endure Forever*

Dans le dernier mouvement de l'opus 86, Radulescu utilise la technique du canon en diffraction appliquée non pas à une mélodie mais à une seule note répétée : deux voix à l'unisson qui produisent le même rythme mais à deux vitesses différentes en rapport 2:1. Il ne s'agit pas d'une vraie hétérophonie mais d'une hétéro-rythmie (exemple 12, mesure 1, 2 et 3).

Plus tard, une troisième voix est ajoutée pour produire un rapport 4:1. Ces couches rythmiques déphasées en canon sont régulièrement interrompues par un épisode constitué d'agrégats verticaux spectraux répétés. Ce mouvement est en relation avec le deuxième mouvement. Le principal aspect qui relie les deux mouvements est l'utilisation d'une accentuation métrique obsessionnelle et d'accords spectraux répétés. Toutefois cet aspect est exploité de façon très différente dans les deux mouvements. Ici l'accentuation métrique est traitée par la technique hétérophonique du canon diffracté tandis que dans le deuxième mouvement, l'accentuation métrique était stable, en évidence et isolée par rapport à l'arrière-plan. Le deuxième mouvement était fondé sur la

résonance des agrégats spectraux en revanche dans le cinquième mouvement le plus important c'est l'aspect horizontal et hétérophonique (exemple 13, mesures 82, 83 et 84).

L'évolution de la forme dans ce mouvement est due à la combinaison, à l'alternance, à l'augmentation et à la diminution de ces deux éléments : l'accentuation métrique et les accords spectraux. On trouve un épisode intéressant aux mesures 58, 73 et 97, où un matériau différent apparaît de façon impromptue et soudaine, sans aucune préparation (exemple 14, mesure 97-99).

On peut constater qu'il s'agit du modèle rythmique présent dans la mesure 1 et 2 (exemple 12) qui caractérise tout le mouvement, mais dans ce cas Radulescu utilise une figuration mélodique élaborée à la place des accentuations sur le *do* comme il l'avait fait auparavant. L'utilisation d'un épisode qui apparaît sans aucune préparation semble une idée formelle en contraste avec le langage musical qui caractérise tous les mouvements dans la Sonate opus 86. En particulier, l'absence de préparation s'oppose à la technique des répétitions et de la micro-variation qui se développe dans un temps très long et avec une préparation des éléments à transformer. Un énoncé nouveau et inattendu dans une texture répétitive et hypnotique est une tentative de forcer l'auditeur à une écoute attentive. Ces parties formelles de rupture dans le cadre d'un univers sonore édifié, stable et non directionnel, réaffirment la nature discursive de la matière sonore et entraînent l'auditeur sur un chemin dynamique et ramifié de la forme et pas seulement vers une écoute passive du phénomène acoustique.

« *You Will Endure Forever* (qui meurt sans peur est éternel) : Ostinato final où "l'Éternel" sculpte avec peu d'éléments, mais des éléments fondamentaux, un *accelerando* macro-formel, un "temps abyssal". Essentiellement basé sur des diffractions rythmiques δ sur un seul DO^{03} , ce mouvement est une lutte acharnée entre deux centres spectraux, le DO^0 et le fa^2 , entrecoupée par un accord obsessionnel "Scriabine cosmique" sur un spectre de *RE* [...]. L'intervention d'un *sol²* apporte fraîcheur mais sème encore le doute entre les deux spectres. Après un unique grand diminuendo, une oasis d'historicité : le kaléidoscope spectral "Webern" [...] – dans la nouvelle opposition entre fa^2 et DO^0 . Retour de l'accord obsessionnel sur *RE*, le "S cosmique", et du kaléidoscope "W",

augmenté. Nouvelles frictions avec la fraîcheur du *sol*². Court retour de l'accord obsessionnel sur le *RE*, mais finalement intervention de deux nouveaux grands accords, un sur *SOL*, "tellurique Moussorgski" [...] l'autre sur *MI*, "Divin Stravinski" [...]. Nouvelles fréquences, de *la*² et *si*², renforcent le spectre de *fa*². Le kaléidoscope "W" augmenté-diminué-augmenté, et le retour des 3 accords éclatés, en ordre inverse pour revenir à la première obsession du "S cosmique"... L'agglomération dans l'aigu est renforcée : *fa*²/*sol*²/*la*²/*si*²/*do*³ dièse ... le *DO* grave disparaît pour laisser s'installer un nouveau fondamental, le *fa*¹ dièse. Résonnent les petites clochettes d'une luge sibérienne qui glisse vers l'Eternel Orient, vers la Chine même, vers la Passe de l'Ouest où le gardien Yin Hi a demandé à Lao tzu d'écrire son Livre de sagesse, le Tao te Ching » (Destarac 2003).

II.2.7. Les colonnes infinies Brancusi

Maintenant, nous voudrions revenir sur l'un des textes que nous avons cité auparavant, dans le but d'ajouter quelques informations concernant les modèles compositionnels inventés par Radulescu :

« Citons parmi ces "archétypes Radulescu" – non exhaustivement, les suivants : (1) colonnes de son α et β , "colonnes infinies Brancusi", proto-modes à 2 intervalles uniques réitérés symétriquement (α – jusqu'à 12 sons [harm. 13-16 – 6-7 etc.], β – jusqu'à 8 sons [harm. 7-8 – 12-13 etc.]. (2) Colonnes de son ρ , "oiseaux 'maïastra' Brancusi", accords ou figures mélodiques issus de sommes et différences entre les harmoniques (ρ – ring-modulation ou modulation en anneaux des fonctions élémentaires, comme celle qui régit les nombres de Fibonacci!). Ces "arbres généalogiques de fréquences" sont aussi appelés "fonctions auto-génératives". (3) Hétérophonies diffractées δ – comme pour avoir la sensation que nous procurent les vitraux dans la rosace de la Cathédrale de Chartres, le déphasage temporel suggère la résonance naturelle grâce à des *tempi* différents simultanés d'une même mélodie, *colind* (Noël), par exemple » (Destarac 2003).

Les écrits de Radulescu sont particulièrement obscurs et denses de principes. Ils sont l'expression d'une pensée radicale, reflet d'un esprit complexe du compositeur qui a fait preuve depuis ses premières compositions d'une énorme capacité d'invention artistique et technique, une fantaisie naturelle visant toujours à dépasser les limites du langage musical codifié.

Constantin Brancusi (1876-1957) sculpteur roumain, l'un des plus grands artistes du XX^e siècle, a vécu depuis 1904 à Paris où il est mort en 1957. Aujourd'hui on peut visiter son *Atelier-Brancusi* – atelier-maison-temple – à proximité du *Centre George Pompidou*. Brancusi sculpte des pièces avec un corps unique. Cette attitude formelle et esthétique peut nous faire penser au principe de la musique spectrale par lequel l'œuvre musicale est une matière sonore unique, manifestation de la nature du son à forger en bloc. Les œuvres de Brancusi, et aussi d'autres sculpteurs du XX^e siècle (dont l'italien Costantino Nivola, entre autres), sont composées de blocs de matière primaire (pierre, marbre, plâtre, bois, métal, etc.), modelés pour exprimer des concepts primordiaux et abstraits. Lorsque Radulescu parle de « Colonne Brancusi » alfa e beta, il se réfère explicitement à un groupe de sculptures de Brancusi intitulées toutes *Colonne Sans Fin* (vers 1918, plusieurs versions).

L'association entre les caractéristiques acoustiques du spectre des harmoniques naturels et cette sculpture est évidente. La *Colonne Sans Fin* est une figure géométrique que se reproduit toujours égale à elle-même : un losange, un modèle obsessionnel répété. Elle représente des mesures qui peuvent se réitérer sans fin. Brancusi cherche à fixer le concept de perpétuel et d'infini, il essaie de matérialiser quelque chose qui n'a jamais commencé et qui ne finira jamais. Cet aspect nous rappelle l'idée d'ancestral dans l'esthétique de Radulescu. L'ancestral et le sens du sacré sont associés chez Radulescu à un langage musical universel, solennel, sans passé, sans présent et sans futur, quelque chose à la fois de primordial et d'éternel.

Evoquer la *Colonne Sans Fin* de Brancusi c'est aussi une manière de mettre en lumière la caractéristique acoustique du spectre où les harmoniques sont organisés selon des distances logarithmiques dans une série infinie. Les colonnes de son sont des « proto-modes à 2 intervalles uniques réitérés symétriquement (α – jusqu'à 12 sons [harm. 13-16 – 6-7 etc.], β – jusqu'à 8 sons [harm. 7-8 – 12-13 etc.] » (*ibid.* 2003).

Pour saisir la relation entre les colonnes de Brancusi et les colonnes spectrales de

Radulescu il faut préciser quelques détails. Brancusi sculpte des colonnes constituées par des géométries en losanges qui se répètent toujours avec la même dimension (par exemple avec une hauteur de 15 centimètres). Cependant si nous regardons une colonne du bas vers le haut (imaginons une colonne de plusieurs mètres, jusqu'à trente mètres), les losanges deviennent progressivement plus petits selon les lois de la perspective. En effet, cette mesure de plus en plus raccourcie est liée à des proportions logarithmiques. Les colonnes spectrales de Radulescu étant issues du spectre harmonique s'inspirent au même ordre logarithmique.

Les colonnes de son « ρ », représentent d'autres aspects du langage spectral de Radulescu se référant à une sculpture symbole de Brancusi, *L'Oiseau dans l'Espace* (vers 1923, plusieurs versions), et aussi une sculpture plus ancienne intitulée *Maiastra* (vers 1915, plusieurs versions). Radulescu utilise des agrégats spectraux fondés sur deux sons, notamment des harmoniques impairs, dits « frais » par le compositeur car il s'agit d'harmoniques qui dans la série des harmoniques naturels ne se répètent jamais. Aux deux sons de base sont ajoutés d'autres sons issus des opérations additionnelles et différentielles entre ces deux sons comme dans la *ring modulation*. Ce type de matière sonore spectrale qui se génère de façon organique et automatique met en évidence encore une fois le but de Radulescu, à savoir d'obtenir un langage musical qui est une émanation directe de la nature acoustique.

« [...] Colonnes de son ρ , “oiseaux ‘maïastra’ Brancusi“, accords ou figures mélodiques issus de sommes et différences entre les harmoniques (ρ – ring-modulation ou modulation en anneaux des fonctions élémentaires, comme celle qui régit les nombres de Fibonacci!). Ces “arbres généalogiques de fréquences“ sont aussi appelés “fonctions auto-génératives“ [...] » (*ibid.* 2003).

Chez Radulescu, le concept d'infini se manifeste dans les textures hétérophoniques répandues dans toute sa production dès ses premières années. La superposition de la même structure avec des articulations temporelles différentes est une façon pour explorer le phénomène de la perception d'un objet sonore qui se concrétise par des formes temporelles diverses assumant ainsi des sens différents. Radulescu vise

en quelque sorte l'objectif utopique de réduire la matière sonore à des micro-musiques de durée microscopique et d'étaler la même matière sonore avec des temps infinis à travers les hétérophonies diffractées. Autrement dit, dans la poétique de Radulescu le rapport entre micro-unités et macro-unités temporelles du langage musical est rendu extrême. Cette relation conflictuelle entre l'échelle microscopique et l'échelle universelle forme chez Radulescu une matière sonore unitaire, équilibrée et proportionnée.

« [...] Hétérophonies diffractées δ – comme pour avoir la sensation que nous procurent les vitraux dans la rosace de la Cathédrale de Chartres, le déphasage temporel suggère la résonance naturelle grâce à des *tempi* différents simultanés d'une même mélodie, *colind* (Noël), par exemple [...] » (*ibid.* 2003).

Le lien entre les deux artistes roumains, Brancusi et Radulescu, est très même s'ils ont vécu à des époques différentes. Tous les deux ont quitté la Roumanie, où ils ont passé leur jeunesse dans une société archaïque et riche de culture traditionnelle, pour s'installer dans une région fortement développée sur le plan social et économique.

Nous citerons à ce propos un texte de Doïna Lemmy, l'un des spécialiste les plus important du travail de Brancusi. Dans ce passage elle établie un lien entre l'identité du peintre Gauguin et celle de Brancusi. Nous croyons que la condition identitaire de Radulescu se rapproche de celle du sculpteur :

« Gauguin et Brancusi sont arrivés à une même expression, empreinte d'une connotation primitive et exotique, à dix ans d'intervalle, par des voies diamétralement opposées. Gauguin déclare en effet avoir quitté la France pour Tahiti pour “être tranquille, pour être débarrassé de la civilisation” et il précise : “pour cela, j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que de sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitif, les seuls bon, les seuls vrais”. L'expérience personnelle de Brancusi est tout à fait différente : en quittant son pays natal où la tradition artistique populaire coexistait avec les légendes et les pratiques rituelles ancestrales, à 30 ans, il découvre la société moderne occidentale issue de la combinaison de plusieurs cultures, ainsi que les arts asiatiques lors de ses visites au

musée Guimet. Toutes ces informations visuelles mêlées forment, dans l'esprit du sculpteur, une sorte de musée intérieur, qui toujours l'inspirera » (Lemmy 2012 : 15).

II.2.8. Lao-Tzu et la musique de Radulescu

Comme nous l'avons dit précédemment, le cycle *Lao-Tzu : "Tao Te Ching" Piano Sonatas* se fonde sur des fragments textuels du *Tao Te Ching*. La démarche de Radulescu est la suivante : il donne à chaque sonate du cycle un titre issu d'un fragment d'un texte de Lao-Tzu. Chaque mouvement dans chaque sonate a comme titre un fragment lié au titre de la sonate. Le titre de la sonate correspond aussi régulièrement au titre d'un mouvement à l'intérieur de la même sonate. Les titres sont tous en langue anglaise. Radulescu possédait depuis longtemps un petit volume du *Tao Te Ching*, sûrement dans la traduction anglaise et il avait pour cet ouvrage un certain attachement⁸.

Revenons à la troisième Sonate opus 86. Comme nous l'avons déjà dit au début de notre analyse, l'œuvre intitulée *You Will Endure Forever* se compose de cinq mouvements :

I *If you Stay in the Center* (Allegro, Drammatico)

II *And Embrace Death With Your Whole Heart* (Largo)

III *Doïna* (Giusto ma quasi rubato)

IV *Dance of the Eternal* (Giusto)

V *You Will Endure Forever* (Allegro ossessivo, Monumentale).

Le mouvement V porte le même titre que la *Sonate* : *You Will Endure Forever*, tandis que le mouvement III, *Doïna*, est un mouvement dont le titre n'évoque pas l'ouvrage de Lao-Tzu mais un genre de chant de la musique de tradition orale de l'Est de l'Europe. Le mouvement IV, *Dance of the Eternal*, rappelle une esthétique spirituelle et

⁸ Source : conversation avec la veuve de Radulescu.

le mysticisme du *Tao Te Ching*. Toutefois, ce titre ne semble pas être un fragment de texte emprunté à Lao-tzu. Par contre, les trois autres titres, à savoir les titres du mouvement I (*If you Stay in the Center*), du mouvement II (*And Embrace Death With Your Whole Heart*), et du mouvement V (*You Will Endure Forever*) – qui donne aussi le titre à la Sonate opus 86 – sont les trois derniers vers du texte n. 33 du *Tao Te Ching* de Lao-Tzu⁹.

33

*Knowing others is intelligence;
knowing yourself is true wisdom.
Mastering others is strength;
mastering yourself is true power.*

*If you realize that you have enough,
you are truly rich.
If you stay in the center
and embrace death with your whole heart,
you will endure forever.*

L'étude de la relation entre la musique de Radulescu et ce texte est très complexe. Peut-on affirmer que cette musique est liée de manière intrinsèque au texte de Lao-Tzu ? S'agit-il d'une mise en relation libre entre texte et musique où le compositeur a imaginé une esthétique musicale tout à fait spécifique d'après le fragment textuel utilisé ? Le texte de Lao-Tzu semble avoir stimulé une vraie réflexion chez Radulescu, une réflexion profonde et prolifique qui a produit et nourri la pensée musicale du compositeur dans ce cycle de sonates.

⁹ Source (version numérique) : *Daoism Depot, Lao Tzu Reference Archive* (site internet marxists.org 2000). Traduction de de S. Mitchell.

II.2.9. Une musique synthétique

Dans cette Sonate de Radulescu, nous observons l'utilisation de processus musicaux divers. La technique de la micro-variation permet de faire évoluer le matériau de façon graduelle et progressive tandis que la technique de la fragmentation de la matière consent d'interrompre des processus de développement continus. On trouve souvent des épisodes qui apparaissent sans être annoncés ou préparés à l'avance et qui disparaissent de la même manière. Dans le premier et dans le quatrième mouvement, nous pouvons observer un style lié au développement par micro-variation : la texture se présente uniforme et se transforme lentement dans le temps. En revanche, dans le deuxième, le troisième et le cinquième mouvement, la matière sonore est moins homogène. Elle est fragmentée en énoncés différents : plusieurs matériaux en contraste s'alternent. Dans ce style totalisant l'œuvre se fonde à la fois sur la dimension verticale (l'harmonie spectrale) et sur dimension linéaire (le canon diffracté).

Des relations avec la tradition musicale orale et avec la tradition ancienne savante peuvent être repérées : (1) l'utilisation de la métrique à accentuations irrégulières en particulier le *aksak* (2) l'utilisation de mélodies anciennes et ancestrales comme les hymnes byzantins, (3) des genres musicaux empruntés à la tradition musicale orale comme la *doïna*, (4) la technique de l'ornementation et de la fioriture et (5) la répétition de modèles rythmiques ostinatos qui évoque la musique pour la danse traditionnelle.

Nous pouvons observer également des relations très solides avec la tradition savante européenne : (1) l'usage de schémas formels préétablis, (2) la gestion très contrôlée de la fonction compositionnelle de chaque partie formelle à l'intérieur de chaque mouvement et la fonction formelle contextuelle de chaque mouvement, (3) l'utilisation traditionnelle des fonctions logiques et des fonctions compositionnelles de la forme comme l'exposition, le développement, les reprises à distance et les reprises dynamisées dans le temps, (4) la recherche de contrastes entre plusieurs éléments à l'intérieur de la même idée musicale ainsi que la recherche de la continuité dans un processus de développement intelligible et enfin (5) la mise en relation à distance des

différents mouvements qui composent l'œuvre.

Composée pendant les années 1990, l'opus 86 repose aussi sur des principes les formes répétitives que Radulescu développe à travers des matériaux musicaux provenant de sa culture musicale roumaine. Des techniques comme le *aksak* et la micro-variation, l'utilisation de genres musicaux comme la *doïna* ou les hymnes byzantins, se révèlent être des matériaux très utiles afin de développer une texture musicale répétitive, obsessive et minimale mais aussi riche d'éléments capables de stimuler la perception de l'auditeur et de l'entraîner dans un univers sonore ambigu, arborescent et labyrinthique. L'équilibre entre paysage sonore statique, micro-mutation et contraste formel fait de cette Sonate une œuvre originale où Radulescu essaie de dépasser la logique du processus spectral pour obtenir un langage musical synthétique et totalisant.

Exemple 1a : H. Radulescu, troisième Sonate pour piano opus 86, premier mouvement, mesures 1-8.

I.

IF YOU STAY IN THE CENTER

Horatiu Radulescu
Third Piano Sonata
"you will endure forever"
opus 86 (1992/99)

Allegro
♩ = 120
> *drammatico* >

f

red. * *red.* * *simile red. each measure*

M1 M2 M1

M2 M1 M2

M1 M2

Exemple 1b.

M1

M2

The musical score for Example 1b is presented in four systems, each containing two measures labeled M1 and M2. The music is written in 7/8 time and uses a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1:** M1 (measures 1-2) and M2 (measures 3-4). M1 features a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note in the treble, with accents under the first and second notes. The bass clef has a quarter note and an eighth note. M2 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first and second notes and a fermata over the third note. The bass clef has a quarter note.
- **System 2:** M1 (measures 5-6) and M2 (measures 7-8). M1 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first, second, and third notes. The bass clef is empty. M2 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first, second, and third notes and a fermata over the third note. The bass clef is empty.
- **System 3:** M1 (measures 9-10) and M2 (measures 11-12). M1 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first, second, and third notes. The bass clef is empty. M2 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first, second, and third notes and a fermata over the third note. The bass clef is empty.
- **System 4:** M1 (measures 13-14) and M2 (measures 15-16). M1 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first, second, and third notes. The bass clef is empty. M2 features a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the treble, with accents under the first, second, and third notes and a fermata over the third note. The bass clef is empty.

Exemple 1c.

M1

M2

Musical notation for measures 1 and 2. The piece is in 7/8 time. Measure 1: Treble clef has a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note G4 with an accent (>). Bass clef has a quarter note G2, a quarter rest, and a quarter note G2. Measure 2: Treble clef has a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note A4 with an accent (>). Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2.

Musical notation for measures 3 and 4. Measure 3: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. Measure 4: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2.

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5: Treble clef has a quarter note G4 with an accent (>), a quarter rest, and a quarter note G4 with an accent (>). Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. Measure 6: Treble clef has a quarter rest, a quarter note G4 with an accent (>), and a quarter note G4 with an accent (>). Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2.

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. Measure 8: Treble clef has a quarter note G4 with an accent (>), a quarter note G4 with an accent (>), and a quarter note G4 with an accent (>). Bass clef has a quarter note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2.

Exemple 2 : H. Radulescu, troisième Sonate pour piano opus 86, premier mouvement, mesures 40-42.

espressivo

40 41 42

subito
pp Diffracted canon based on a Byzantine Hymn from the XIIIth century

1/2 ♩ *troughout*

**Hymne Byzantin
en Canon en diffraction à 2 voix**

Detailed description: This musical score shows measures 40, 41, and 42. The key signature has one sharp (F#). Measure 40 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a dotted quarter note C5. The bass clef has a half note G3 and a half note F#3. Measure 41 continues with a treble clef line of quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass clef has a half note G3 and a half note F#3. Measure 42 has a treble clef line of quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass clef has a half note G3 and a half note F#3. Performance markings include 'espressivo' above measure 41, 'subito' and 'pp' above measure 41, and '1/2 ♩ troughout' below measure 41. A title 'Hymne Byzantin en Canon en diffraction à 2 voix' is centered below the score.

Exemple 3a : H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, premier mouvement, mesures 40-48.

espressivo

40 41 42

subito
pp Diffracted canon based on a Byzantine Hymn from the XIIIth century

1/2 ♩ *troughout*

43 44 45

46 47 48

Detailed description: This musical score shows measures 40 through 48. Measures 40-42 are identical to those in Example 2. Measures 43-45 continue the canon with a treble clef line of quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass clef has a half note G3 and a half note F#3. Measures 46-48 continue with a treble clef line of quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass clef has a half note G3 and a half note F#3. Performance markings include 'espressivo' above measure 41, 'subito' and 'pp' above measure 41, and '1/2 ♩ troughout' below measure 41. The title 'Hymne Byzantin en Canon en diffraction à 2 voix' is centered below the score.

Exemple 3b.

modèle A

modèle B

42 43

44

modèle C

45 46

modèle D

47

modèle E

48 49

modèle F

50 51 52

modèle G

53 54 55

modèle H

56 57 58

modèle I

59 60 61

nouveau élément : bicords

62

modèle L

Exemple 4a, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, premier mouvement, mesures 145-147.

Musical score for measures 145-147. The score is written for piano in 7/8 time. Measure 145 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 146 continues the treble line with eighth notes and a half note, while the bass clef has a whole note chord. Measure 147 concludes with a treble clef containing a half note and a quarter note, and a bass clef with a whole note chord. Accents (>) are placed above the notes in measures 145 and 147.

Exemple 4b.

Musical score for measures 145-147, labeled as M1, M2, and M2. The score is written for piano in 7/8 time. Measure 145 (M1) shows a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole rest. Measure 146 (M2) shows a treble clef with eighth notes and a half note, and a bass clef with a whole rest. Measure 147 (M2) shows a treble clef with a half note and a quarter note, and a bass clef with a whole rest. Accents (>) are placed above the notes in the treble clef of all three measures.

Exemple 5, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, premier mouvement, mesures 169-174.

169 170 171

Heterophony based on a Byzantine Hymn from the IXth century
espressivo

pp

1/2 *♩* *sostenuto* throughout

172 173 174

grace notes always ben marcato

Exemple 6, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, premier mouvement, mesures 265-270.

265 266 267

pp

1/2 *♩* *sostenuto* throughout

268 269 270

fff

subito
1/2 *♩* *sostenuto*

Exemple 7a, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, deuxième mouvement, mesures 1-3.

The musical score for Example 7a consists of three measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. It features a series of chords with a *fff* dynamic marking. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a sequence of eighth notes with dynamic markings *f*, *ff*, *p*, *f*, *ff*, *p*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*. Fingerings are indicated above the notes: 2 3 4, 2 2 3 4, and 3 4 5. A handwritten note 'NB metric marcati in the LH very obvious' is written below the bass staff.

Exemple 7b.

Example 7b consists of three staves of music in bass clef with a 9/4 time signature. The first staff has measures 1 and 2, with a dynamic marking *>* above the first measure. The second staff has measures 3 and 4, with dynamic markings *>* above the first and third measures. The third staff has measures 5 and 6, with dynamic markings *>* above the first and fourth measures. The music consists of eighth notes in a descending sequence.

Exemple 7c.

Accord 1 Accord 2 Accord 3

2 Ostinato 3

Ostinato

8^{vb} - -

8^{vb} - -

8^{vb} - -

Accord 4 Accord 5 Accord 6

4 5 6

8^{vb} - -

8^{vb} - - -

Exemple 8a, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, troisième mouvement, mesures 1-4.

$\text{♩} = 132$ DOINA
2

sempre legato ma un poco marcato
sempre F & F sharp simultaneously

p
And. sempre *f* *ff*

3 4

8^{va}
subito *ppp*
8^{va}
subito *ppp*

f *ff* *fff*

Exemple 8b.

harm. 4 harm. 6 harm. 8 harm. 9 harm. 10 harm. 11

Exemple 9a, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, quatrième mouvement, mesures 1-8.

IV.

DANCE OF THE ETERNAL

Horatiu Radulescu
Third Piano Sonata
"you will endure forever"
opus 86 (1992/99)

Giusto

♩ = 180 ie one second per measure

1

f

Legato e marcato ma senza Ped.

without *Ped.*
(Ped. only on unique chords)

2 3 4

5 6 7 8

Exemple 9b.

micro-variantes m.d.

Musical notation for 'micro-variantes m.d.' in treble clef. The piece starts with a complex time signature of 4/16 + 2/16 + 3/16. The notation is divided into two systems of four measures each. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3, 5, 6, and 8. Measure 4 is omitted. The notes are: m. 1 (quarter, quarter, quarter), m. 2 (quarter, quarter, quarter), m. 3 (quarter, quarter, quarter), m. 5 (quarter, quarter, quarter), m. 6 (quarter, quarter, quarter), m. 8 (quarter, quarter, quarter).

micro-variantes m.g.

Musical notation for 'micro-variantes m.g.' in bass clef. The notation is divided into two systems of four measures each. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3, 4, 7, and 8. Measure 5 is omitted. The notes are: m. 1 (quarter, quarter, quarter), m. 2 (quarter, quarter, quarter), m. 3 (quarter, quarter, quarter), m. 4 (quarter, quarter, quarter), m. 7 (quarter, quarter, quarter), m. 8 (quarter, quarter, quarter).

Exemple 9c.

Colonne infinie Brancusi alfa -----

Musical score for 'Colonne infinie Brancusi alfa'. It consists of three measures. The first measure has a bass clef with a sharp sign and a whole note on the second line, with '3 min.' written below. The second measure has a treble clef with a whole note on the second line and a bass clef with a whole note on the second line, with '3 min.' written between them. The third measure has a treble clef with a whole note on the second line and a bass clef with a whole note on the second line, with '3 min.' written between them.

Colonne infinie Brancusi beta -----

Musical score for 'Colonne infinie Brancusi beta'. It consists of three measures. The first measure has a treble clef with a whole note on the second line and a bass clef with a whole note on the second line, with '3 min.' written between them. The second measure has a treble clef with a whole note on the second line and a bass clef with a whole note on the second line, with '3 min.' written between them. The third measure has a treble clef with a whole note on the second line and a bass clef with a whole note on the second line, with '3 min.' written between them.

Exemple 10, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, quatrième mouvement, mesures 9-16.

Musical score for H. Radulescu's third sonata, fourth movement, measures 9-16. The score is in two systems. The first system contains measures 9, 10, 11, and 12. Measure 9 has a circled '2' above it. The second system contains measures 13, 14, 15, and 16. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Exemple 11, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, quatrième mouvement, mesures 185-196.

"you will endure forever" IV.

24
185 186 187 188

fff

NO RALLENTANDO

25
189 190 191 192

slow and aperiodic arpeggio simile simile

subito ppp

* Red. sempre ppp

193 194 195 196

ppppp

Red. sempre una corda

Exemple 12, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, cinquième mouvement, mesures 1-3.

V.

Horatiu Radulescu
Third Piano Sonata
"you will endure forever"
opus 86 (1992/99)

Allegro ossessivo YOU WILL ENDURE FOREVER
monumentale

$\bullet = 126$

fff *molto marcato sempre*

ped. *ped.*

Exemple 13, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, cinquième mouvement, mesures 82-84.

82 83 84

fff *molto marcato sempre*

ped. *ped.* *ped.*

Exemple 14, H. Radulescu, troisième Sonate opus 86, cinquième mouvement, mesures 97-99.

97 98 99

15:12 5:4 3:2 5:4 3:2

pp *mp* *f* *p*

Cres. *

PARTIE III
FRANCO OPPO E LA MUSIQUE SARDE

III.1. Le langage musical de Franco Oppo

III.1.1. Fondements de la recherche

Dans cette partie nous parlerons de l'activité du compositeur italien Franco Oppo. Notre propos est de montrer comment ce compositeur iconoclaste a intégré la musique de tradition orale de la Sardaigne pour parfaire son style musical original. À la frontière entre musique contemporaine d'expérimentation et musique traditionnelle son style est axé sur un principe spécifique de composition par variantes.

Notre recherche sur le travail de Oppo a commencée vers 2007. A cette époque nous avons présenté à l'Université Paris 8 un projet de recherche pour un Master. Dans un premier temps nous nous sommes occupé des aspects biographiques concernant le compositeur italien et nous avons esquissé une introduction générale de son langage musical. Ensuite, nous avons abordé le thème de la transcription et de l'élaboration des musiques de tradition orale dans ses travaux compositionnels car, au cours des années 1970 et 1980, il avait mené des recherches tout à fait spécifiques de caractère ethnomusicologique sur les musiques de danse des joueurs de *launeddas* en Sardaigne. Oppo avait également exploité ses recherches ethnomusicologiques pour aborder des transcriptions et des créations en partant des musiques sardes.

Aujourd'hui, notre propos est d'analyser plus dans les détails certains aspects musicaux de ses œuvres où l'utilisation de la tradition orale de la Sardaigne a laissé des traces importantes. Comme dans le cas du compositeur roumain Horatiu Radulescu, Oppo a hybridé des structures de la musique d'avant-garde des années 1950, 1960 et 1970 avec des aspects culturels et musicaux, ainsi que des structures musicales typiques de la musique traditionnelle de la Méditerranée et notamment de Sardaigne. Il a ainsi dépassé certains principes du néoclassicisme, de la musique sérielle et du spectralisme en mêlant les paradigmes musicaux du XX^e siècle à des aspects de l'oralité.

Dans les paragraphes qui suivent, nous étudierons les principes fondamentaux dans la pensée compositionnelle de Oppo. Dans le chapitre III.2., nous analyserons des musiques pour piano du compositeur car dans ce répertoire nous trouvons des pièces de recherche très raffinées et caractérisées. En particulier, nous étudierons les *Tre Berceuses* (1980 et 1981) pour piano et les deux danses pour piano à quatre mains intitulées *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993).

Cette partie de notre thèse est l'aboutissement d'un très long travail de recherche qui a commencé en 2007 et n'a, depuis jamais cessé. Notre recherche, caractérisant notre parcours universitaire à Paris, a le but primordial de mettre en lumière l'important travail de Oppo dont nous sommes les premiers à aborder une étude universitaire à caractère scientifique et en particulier une analyse musicologique spécifique et approfondie.

Notre objectif est également de mettre en lumière des paradigmes de la musique contemporaine qui ont fusionné avec des traditions transversales et marginalisées de l'Europe du XX^e siècle. Chez Radulescu, le compositeur pionnier et aussi révolutionner du paradigme spectral, l'oralité et le spectralisme de Roumanie ont fusionné pour aboutir à des styles musicaux spécifiques et uniques qui se trouvent exclusivement dans son esthétique. De la même manière, chez Franco Oppo l'apport de la musique de tradition sarde fait ressortir sa personnalité de musicien de la Méditerranée de l'amalgame stylistique uniforme et globalisé. La forte identité culturelle de Oppo se manifeste dans son style musical individualisé. L'aspect le plus intéressant dans les travaux musicaux de ces deux compositeurs, Oppo et Radulescu, découle du fait que leurs inventions artistiques compositionnelles les plus extrêmes, dans leurs langages musicaux respectifs, sont liées en quelque sorte à la tradition musicale orale. Chez Radulescu le style spectral découle de l'observation de la musique orale de Roumanie dans les premières années 1960, tandis que chez Oppo, la musique de tradition orale de la Sardaigne, l'a amené à développer depuis les années 1960 un type de forme ouverte très particulière, axée sur le concept de composition par variantes, issue du style des interprètes de *launeddas* et de la musique vocale de la Sardaigne.

L'expérimentation sonore de Oppo se trouve en opposition avec l'école de l'avant-garde sérielle et post-sérielle et avec la conception musicale issue de la pensée d'Adorno. La musique de Franco Oppo nous fournira quelques exemples de la manière dont la musique expérimentale de la seconde partie du XX^e siècle a pu se développer et dépasser ses limites grâce à la fusion avec des traditions musicales très éloignées et limitrophes par rapport aux paradigmes musicaux européens expérimentaux les plus poussés et répandus dans la communauté musicale. La tradition représente pour quelques compositeurs un terrain très fertile pour l'invention musicale et l'expérimentation formelle.

III.1.2. Du néoclassicisme à l'aléa

Le propos fondamental de ce chapitre est de présenter le langage musical de Franco Oppo. Né en Sardaigne dans la ville de Nuoro en octobre 1935, il a joué un rôle de grande importance en Italie depuis les années 1970. Son travail de musicien a été fondamental pour l'évolution de la composition musicale en Italie et notamment en Sardaigne. Dans cette phase de notre travail musicologique, nous nous appuyons sur les données déjà classées durant nos recherches précédentes pour les élaborer, les développer, les réorganiser et les présenter finalement dans une nouvelle perspective épistémologique dans le but de découvrir l'évolution complète du langage musical de Oppo en relation avec son époque.

Les études à caractère musicologique et analytique sur Oppo sont très rares et celles qui existent sont anciennes. Aucun article musicologique à caractère analytique et épistémologique n'a jamais été publié depuis les années 1970. Notre recherche se révèle ainsi primordiale, isolée et urgente. Nous avons constaté que le travail de Oppo est souvent considéré de façon superficielle par les institutions musicales, les festivals de musique, les universités, les conservatoires de musique, les maisons d'éditions musicales et les bibliothèques. Nous avons rencontré des difficultés en cherchant les partitions et les enregistrements dans les bibliothèques et dans le commerce. Aujourd'hui, il est très rare de trouver ses œuvres programmées dans les salles de concerts et les festivals de musique contemporaine. Nous avons ainsi jugé nécessaire de réaliser cette étude sur la figure de Oppo et notamment sur les rapport entre musique sarde de tradition orale et style expérimental.

La formation et l'activité de compositeur de Oppo débute en Sardaigne dans les années 1940. Il commence tout d'abord ses études musicales dans sa ville natale de Nuoro et ensuite, dans le chef-lieu de région, à Cagliari. Dès les premières années 1950, Oppo s'est inséré précocement dans la vie musicale italienne, d'abord à Venise et puis à Rome où il suivait des cours de piano et de composition musicale. Plus tard, à partir des années 1960, il s'est rapproché du milieu musical européen lors de ses études en Pologne et Allemagne¹. De 1958 à 1963 il a suivi les cours internationaux de perfectionnement à Venise dans la classe de piano de Gino Gorini (1914-1990) et de Carlo Zecchi (1903-1984)². Il suivait également l'atelier de composition de Giorgio

¹ Oppo participera aux *Ferienkurse* de Darmstadt en 1966. Cette année-là a été créé à Francfort son *Concerto* (1964), pour violoncelle et orchestre (Spanu 2004 : 29).

² Gino Gorini, pianiste et compositeur, a étudié avec G. F. Malipiero. Il a enseigné au Conservatoire de

Federico Ghedini (1892-1965). Rappelons qu'à cette époque Ghedini était l'un des animateurs les plus représentatifs de la vie musicale et l'un des compositeurs les plus importants en Italie. En même temps qu'il faisait ses études à l'académie de Venise, Oppo fréquentait le Festival International de Musique Contemporaine de la Biennale de Venise, l'une des scènes de création musicale les plus vivantes d'Europe. Rappelons aussi que à l'époque Venise était une ville fréquentée par de très importants compositeurs de la nouvelle génération comme Bruno Maderna (1920-1973) et Luigi Nono (1924-1990) et aussi des intellectuels reconnus comme le compositeur Gian Francesco Malipiero (1882-1973), maître de Maderna et de Nono et professeur de composition au Conservatoire de Venise (voir Morelli 2007).

Le milieu vénitien de l'époque a offert à Oppo beaucoup d'opportunités et de suggestions musicales. Certaines compositions de jeunesse ont été créées pour la première fois à Venise, où très souvent le compositeur lui-même était au piano : en 1957 les *Variazioni su tema di Schumann* (1953) pour piano, *Varie partite sopra Frescobaldi* (1960) pour clavecin, harpe, piano et orchestre, créé la même année, *Fantasia* (1960) pour piano et orchestre, créé en 1961, *Allitterazioni-organum-ragtime* (1961) pour onze musiciens créé en 1962, *Lamento dal Salmo XIII* (1962) pour chœur et instruments à percussion, créé au prestigieux *Teatro La Fenice* en 1964 dans le cadre du XVII^e Festival International de Musique Contemporaine de la Biennale de Venise. Comme nous pouvons le constater à travers les titres des œuvres citées, les premiers travaux compositionnels de Oppo sont influencés par une esthétique néoclassique très répandue en Italie à cette époque. Les formes musicales classiques et académiques, comme la variation ou la partita, sont présentes et témoignent de cette esthétique néoclassique et néobaroque. Ces titres nous parlent aussi des intérêts de Oppo : *Variazioni*, *Schumann*, *Partite*, *Frescobaldi*, *Allitterazioni*, *Organum*, *Ragtime* et *Salmo*. Nous remarquons que les influences compositionnelles étaient diverses et provenaient de domaines très différents. La présence de la tradition musicale ancienne (*organum*, *salmo* et *Frescobaldi*) ou classique, est mêlée à des éléments nouveaux comme le *ragtime*, par exemple, avec lesquels elle doit coexister. Dans la démarche compositionnelle de Oppo, la référence à la tradition n'est pas exclusivement un aspect concernant la musique de tradition orale de la Sardaigne mais cette pratique compositionnelle est utilisée depuis ses premières œuvres et elle est appliquées à

Venise à partir de 1940. Carlo Zecchi, pianiste, chef d'orchestre et académicien a étudié avec Ferruccio Busoni (1866-1924).

différents domaines de la tradition du passé.

Il faut considérer qu'en Italie, au cours de la première partie du XX^e siècle, il était courant de récupérer des matériaux musicaux du passé et en particulier de la tradition musicale italienne savante du XVI^e et du XVII^e siècle. Nous pensons à des compositeurs de la génération des années 1880, comme Ottorino Respighi (1879-1936), Alfredo Casella (1883-1947) et Malipiero. Casella compose la *Scarlattiana* (1926), un *divertimento* pour piano et orchestre axé sur les musiques de Domenico Scarlatti. Malipiero compose la *Vivaldiana* (1952) sur des musiques de Vivaldi. Respighi compose *Antiche arie e danze per liuto* (1917-1931) où il emprunte des musiques italiennes savantes du XVI^e et du XVII^e siècle pour les transcrire et les élaborer ; ces musiques sont organisées en trois suites orchestrales. Cette pratique de récupération a caractérisé le travail compositionnel en Italie mais évidemment la démarche de Oppo est très particulière et distante, même contraire, par rapport à celle des compositeurs prédécesseurs que nous avons cités. Les compositeurs de la génération de 1880 essaient d'affirmer leur identité italienne par rapport aux autres écoles nationales européennes à travers l'utilisation de matériaux préexistants appartenant à leur culture. Par ailleurs, ils cherchent à s'émanciper de la musique vocale et de la musique d'opéra qui en Italie était le paradigme musical dominant depuis des siècles au détriment de la musique instrumentale. Les matériaux préexistants utilisés par Oppo sont plus souvent liés à des contextes plus marginaux, comme la musique de tradition orale. Rappelons également que les premières pièces de Horatiu Radulescu évoquent des formes du passé ou des matériaux de la tradition comme le madrigal et la sonate, ou des évocations de Domenico Scarlatti et Dante Alighieri.

Pendant deux ans, entre 1961 et 1963, Oppo a vécu à Rome où il a d'abord suivi un stage avec Virgilio Mortari (1902-1993)³ puis les cours à l'*Accademia Santa Cecilia* avec Goffredo Petrassi (1904-2003). Comme Ghedini et Malipiero, Petrassi était une figure très importante de la musique italienne du XX^e siècle. Sa grande connaissance de l'orchestre se révèle surtout dans ses huit *Concerti per orchestra*. Le rapport entre le jeune compositeur Oppo et Petrassi a été positif et a mis fin à son parcours de formation. Durant cette année d'études, Oppo a composé le *Lamento dal Salmo XIII*, pièce qui marque son adhésion au mouvement d'avant-garde (Spanu 2004 : 25).

À Rome, ville culturellement très vivante après la reconstruction, à partir des

³ Virgilio Mortari, compositeur néoclassique, a étudié avec Ildebrando Pizzetti (1880-1968). Directeur du Théâtre *La Fenice* de Venise de 1955 à 1959. Auteur, avec Alfredo Casella, du traité *La tecnica dell'orchestra contemporanea* (1950), Casella et Mortari 1987.

années 1950 il était relativement facile de rencontrer de jeunes compositeurs avec lesquels Oppo entreprenait des discussions constructives : Franco Evangelisti (1926-1980), Fausto Razzi (1932), Aldo Clementi (1925), Mauro Bortolotto (1926-2007), Mario Bertoncini (1932), Frederic Rzewski (1938), Jesus Villa Rojo (1940), Jorge Peixinho (1940-1995) et Alvin Curran (1938). Oppo a rencontré aussi Giacinto Scelsi (1905-1998) avec lequel il a eu l'occasion de discuter de ses compositions et notamment du *Lamento dal Salmo XIII*.

En 1963, une bourse du Ministère des affaires étrangères lui a permis de vivre et d'étudier à Cracovie et l'année suivante à Varsovie. En Pologne, Oppo a rencontré les jeunes compositeurs polonais qui s'étaient formés pendant les années 1950 avec le chef d'école Witold Lutoslawski (1913-1994). Oppo lui-même avait rencontré Lutoslawski à Varsovie pour lui faire connaître ses compositions.

À Cracovie et à Varsovie, il s'est lié d'amitié avec les jeunes compositeurs Krzysztof Penderecki (1933), Boguslaw Schäffer (1929), Krzysztof Meyer (1943), Mikolaj Górecki (1933), Kazymierz Serocki (1922-1981), Augustyn Bloch (1929-2006), Zoltan Jeney (1943), Lucier Alvin (1931) et d'autres. Pendant ces années, il a suivi les cours de Piotr Perkowski (1901-1990) (Cresti 1999 : 231)⁴. Oppo a continué à avoir des contacts en Pologne pendant de nombreuses années après la fin de sa bourse d'études, tout en travaillant en même temps comme professeur au Conservatoire de Cagliari à partir de 1965⁵.

Dans la Pologne communiste des années 1960, Oppo recherchait un milieu musical nouveau : « Je percevais que la poétique de la sérialité totale s'épuisait [...], il était clair qu'en Pologne il se passait quelque chose de nouveau [...], [ils me donnèrent] la curiosité pour ce monde et pour cette école musicale »⁶. Il s'intéressait à la société communiste car elle était très sensible à la culture et aux activités musicales. En

⁴ Perkowski, compositeur et académicien polonais. Il a suivi les cours de Roman Statkowski (1859-1921) et de Karol Szymanowski (1882-1937) au conservatoire de Varsovie. Plus tard, il a étudié avec Albert Roussel (1869-1937) à Paris, où en 1927 il a fondé la société des jeunes compositeurs polonais. Il est retourné en Pologne en 1935. Il a été directeur du Conservatoire de Torun.

⁵ Au début des années 1970, la figure de Oppo est devenue emblématique pour la vie musicale de la Sardaigne. Il a été professeur au Conservatoire d'État de musique *Giovanni Pierluigi da Palestrina* de Cagliari de 1965 à 2002. Son travail en tant que professeur à Cagliari a été couronné de succès. En 1974, le *Laboratorio di Musica Elettronica* (l'atelier de musique électronique) a été ouvert et en 1975 le cours de *Nuova didattica della Composizione* (nouvelle didactique de la composition), rebaptisée ensuite *Composizione Sperimentale* (composition expérimentale). L'ouverture de la classe de *Musica Elettronica* (musique électronique) a eu lieu en 1984 (Spanu 2004 : 63).

⁶ « Percepivo che la poetica della serialità totale si stava esaurendo [...] era chiaro che in Polonia stava succedendo qualcosa di nuovo [...] [mi spinsero] la curiosità per quel mondo e per quella scuola musicale » Notre traduction (Spanu 2004 : 27).

Pologne, après 1945, il y avait de fortes pressions pour renouveler le langage musical sous l'influence d'un groupe de compositeurs, dont le plus important a été Lutoslawski. En 1957, le festival musical d'automne de Varsovie est devenu l'un des moments de rencontre les plus importants pour la musique expérimentale où ont conflué différentes tendances : le hasard, la stochastique, la musique pour bande sonore, l'investigation sur le timbre et la recherche électronique.

Il est certain que ses idéaux politiques ont amené Oppo à choisir d'entreprendre des études en Pologne. Sa famille aussi était de tendance politique socialiste. Son grand-père était le cousin de l'intellectuel Antonio Gramsci (1891-1937), secrétaire dès 1924 du Parti Communiste italien (Spanu 2004 : 5), arrêté en 1926 par les fascistes et mort en prison en 1937.

Afin de saisir son parcours de formation il faut souligner que Oppo est né dans une région isolée. Les études de musique ont donc commencé dans un contexte où la musique contemporaine de l'après guerre n'était pas diffusée, ou l'était très rarement à la radio. Dans sa jeunesse, Oppo a certainement pu avoir accès à la musique de tradition orale sarde et à la musique classique et romantique diffusée en Sardaigne par les modestes institutions des concerts de l'époque et par le Conservatoire de Musique de Cagliari. L'intérêt pour la musique contemporaine et la motivation pour devenir compositeur de musique expérimentale sont donc nés avant de connaître réellement la musique de son époque. Le contexte de la genèse des idéaux musicaux de Oppo est celui d'une île de la Méditerranée ayant une culture musicale de type oral très développée, répandue et diversifiée dans la région, une musique de tradition millénaire riche de formes et de pratiques musicales, et d'instruments de musique divers. Il s'agit aussi d'un contexte d'isolement culturel. Dans les années 1950 la Sardaigne était encore caractérisée par une société ancrée dans un système de vie agricole et pastorale. Evidemment, les voyages et l'apprentissage musical à Venise, Rome et ensuite en Pologne, ont permis au jeune compositeur de développer ses intuitions musicales.

En 1975, Oppo a obtenu un poste d'enseignement dans la classe d'harmonie et contrepoint au prestigieux Conservatoire d'État de musique *Giuseppe Verdi* de Milan, poste qu'il a refusé car la même année il a été nommé professeur de composition au Conservatoire de Cagliari. Plus tard, pendant les années 1985 et 1987, il a obtenu un enseignement de théorie de la musique à la faculté des Lettres de l'Université de Cagliari (Cresti 1999 : 231).

Vers le milieu des années 1970, Oppo a achevé des études théoriques

primordiales dans sa production et des compositions de grande importance pour l'évolution de son langage musical. En 1975 il a complété la rédaction de la *Teoria generale del linguaggio musicale* (Oppo 1983). La même année, il a écrit la *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (exemple 1) et en 1976 *Praxodia* (exemple 2), pour deux voix et huit instruments. La *Teoria generale del linguaggio musicale* a constitué la source théorique essentielle pour le cours de *Composizione Sperimentale* tenu par Oppo au Conservatoire de Cagliari.

La *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975) et *Praxodia* (1976 et 1979) expriment une interprétation originale des théories du hasard, de la cybernétique et de la théorie de l'information. Le titre « *musica per...* », dans *Musica per chitarra e quartetto d'archi*, indique une œuvre de musique composée de façon rigoureuse. Il s'agit de musique « absolue », c'est-à-dire sans aucune référence métaphorique. Oppo a utilisé le titre *musica per...*, deux fois dans les décennies suivantes : *Musica per otto strumenti a fiato* (1984) et *Musica per undici strumenti ad arco* (1992), exemple 4. *Praxodia* fait aussi partie de cette typologie d'œuvres, mais ici le chant et le texte poétique impliquent d'autres significations qui ne sont pas uniquement musicales. Avec achèvement de *Musica per chitarra e quartetto d'archi* Oppo dépasse l'esthétique néoclassique qui avait caractérisé ses premiers travaux musicaux mais il dépasse également une première organisation formelle axée sur l'usage « générique » du hasard caractérisant ses compositions des premières années 1960, pour aboutir à une esthétique marquée par la théorie de l'information et par la cybernétique. Les systèmes de compositions fondés sur les modèles formels logiques sont à cette époque de nouveaux objectifs artistiques pour Oppo. Les théories scientifiques des années 1970 basées sur les neurosciences, sur l'intelligence artificielle, sur les systèmes logiques et sur les théories mathématiques, ont probablement stimulé dans la conscience de Oppo des idéaux musicaux.

Parmi les autres remarquables compositions des années 1960, structurées à travers une esthétique musicale influencée génériquement par le hasard et la stochastique, citons : *Epitaffio* (1963) et *Don Chisciotte* (1963) pour récitant et ensemble, le *Concerto* (1964) pour violoncelle et orchestre, *Dzieci* (1966), pour soprano et deux pianos, *Trio* (1968) pour violon, violoncelle et piano, les *Cinque pezzi* (1970) pour piano, *Digressione* (1970) pour chœur de femmes et orchestre, *Nodos* (1972-1973) pour orchestre (achevé mais jamais créé), *Rondo* (1975) pour deux violons et *Amplify* (1976) pour deux violon amplifiés. À cette époque certaines partitions de

Oppo sont éditées par la prestigieuse maison d'édition Ricordi. Il s'agit notamment des pièces les plus remarquables comme le *Concerto* (1964) pour violoncelle et orchestre, *Cinque pezzi* (1970) pour piano, *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975) et *Praxodia* (1976).

Dès la fin des années 1970, les recherches musicales de Oppo portent sur la musique traditionnelle sarde. Oppo est l'auteur d'une recherche sur le répertoire musical des *launeddas*. La recherche de Oppo a été réalisée en 1976 et inscrite dans les activités de l'*Istituto Regionale Superiore Etnografico* (ISRE) de la ville de Nuoro. En 1986, il a rédigé une théorie sur le *Sistema dei cunzertus nelle launeddas* (Cresti 1999 : 232)⁷. Ces recherches ont eu des répercussions sur ses compositions. Certains aspects de la musique traditionnelle sarde se mêlent aux techniques et aux structures musicales habituellement adoptées par Oppo dans son langage musical. Ainsi sont nées des compositions comme *Anninnia* (1978) pour huit instruments, les *Tre Berceuses* (1981-1982), *Fasi* (1984-1989) pour flûte et piano, *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993) deux danses pour piano à quatre mains. Oppo propose une approche nouvelle de la musique traditionnelle. Il ne prend pas des thèmes, des instruments typiques ou des rythmes de la musique traditionnelle pour les utiliser comme éléments « exotiques » contrastants avec le langage musical occidental, mais il recherche, dans la musique traditionnelle sarde, des règles et des structures qui sont cachées et gouvernent le langage musical de tradition orale. Il met en valeur les systèmes compositionnels typiques de la musique sarde qui se fondent sur le principe de variante à partir d'une unité musicale microscopique ou d'une cellule musicale ayant une fonction de modèle. Comme nous pouvons le remarquer, Oppo utilise des principes provenant de la science, des neurosciences, des mathématiques et de la cybernétique, qui constituent la structure de base de son invention musicale et ces principes se mêlent à d'autres principes millénaires comme ceux provenant de la musique sarde axée sur la notion de variante.

Un moment important dans la carrière de Franco Oppo a été la fondation de quelques organismes de diffusion de la musique contemporaine. En 1977 et 1978, est né sous sa direction le festival *Giornate di Musica Contemporanea*, au sein des

⁷ Cet essai met en lumière les caractéristiques acoustiques des *launeddas*. Le terme *launeddas* est générique et désigne l'ensemble de trois chalumeaux en roseau de différentes dimensions (*mancosa*, *mancosedda* et *tumbu*), embouchées en même temps par l'interprète. Le *tumbu* et la *mancosa* sont liés ensembles tandis que la *mancosedda* est libre. Les *cunzertus* (les concerts), sont les regroupements possibles des trois chalumeaux ayant des caractéristiques différentes. Huit *cunzertus* différents sont habituellement utilisés (Oppo 1994 : 157-158), ce qui signifie que selon les chalumeaux utilisés et regroupés, il est possible de produire différentes gammes de sons et en conséquence des harmonies différentes.

activités du théâtre *Ente Lirico di Cagliari*. Malgré son succès considérable, le festival n'a connu que deux éditions⁸. Cependant, le festival *Giornate di Musica Contemporanea* a été le banc d'essai pour le célèbre festival *Spaziomusica*. En 1982 naissait l'association autonome *Spaziomusica* et le festival homonyme. Pendant les années 1980, *Spaziomusica* a eu un rôle important dans le contexte musical italien. Chaque année, parallèlement aux concerts, se déroulaient des séminaires et des conférences animés par des intellectuels, des chercheurs et en particulier des compositeurs très en vue dans le panorama artistique et scientifique international. Parmi les intellectuels qui ont eu un rapport direct avec Oppo durant les activités de *Spaziomusica* il faut rappeler le musicologue belge Harry Halbreich (1931) et l'italien Luigi Pestalozza (1928). Halbreich a été également l'un des soutiens de Horatiu Radulescu. Parmi les compositeurs qui ont eu un rapport direct avec Franco Oppo il faut citer Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Aldo Clementi, Fausto Razzi, Franco Evangelisti, Giacomo Manzoni (1932), Ennio Morricone (1928) et Vittorio Fellegara (1927), les espagnols Jesus Villa Rojo (1940) et Tomas Marco (1942) le polonais Krzysztof Penderecki. Oppo se rappelle du grand intérêt de Scelsi envers les activités de *Spaziomusica*. Scelsi n'a jamais tenu de séminaires organisés par *Spaziomusica* mais le festival a manifesté un grand intérêt pour ses œuvres. *Spaziomusica* a représenté l'occasion de renouer un rapport d'amitié avec Nono, une amitié née pendant les années d'études de Oppo à Venise. D'autres séminaires ont été tenus par des compositeurs qui ont eu des rapports marginaux avec Oppo, comme par exemple Karlheinz Stockhausen et Salvatore Sciarrino⁹. En 1986 le prix *Abiati* a été décerné à *Spaziomusica* pour la meilleure initiative musicale de l'année¹⁰.

⁸ Pendant le festival de 1978, parmi les nombreux compositeurs à l'affiche, certains ont tenu également des séminaires : Franco Donatoni (1927-2000), Salvatore Sciarrino (1947), Robert Helmschrott (1938), Enrico Chiarucci, Fausto Razzi (1932), Ulrike Trüstedt (1943), Wolf-Dieter Trüstedt (1939) et Aldo Clementi (1925). Parmi les autres compositeurs à l'affiche : Luciano Berio (1925-2003), Sylvano Bussotti (1931), György Ligeti (1923-2006), Helmut Lachenmann (1935), György Kurtág (1926) Krzysztof Penderecki (1933), Paolo Renosto (1935-1988) et Giacinto Scelsi (1905-1988).

⁹ Tous les personnages cités ont été rappelés par Oppo pendant notre conversation.

¹⁰ Les festivals annuels de *Spaziomusica*, étaient généralement consacrés à des problématiques spécifiques de la musique contemporaine. Tous les festivals étaient suivis de séminaires internationaux, de cours de composition, d'interprétation et de projections de film. Parmi les événements principaux (festivals et congrès), depuis sa création, il faut citer : les festivals *Realtà musicali a confronto* (1982), *Le tecniche strumentali* (1983), *I linguaggi e le forme* (1984) et *Proiezioni da bach, Handel e Scarlatti* (1985). Le congrès *Metamorfosi nella musica del Novecento. Bach, Handel e Scarlatti* (1985). Le festival et congrès *Federico Garcia Lorca nella musica contemporanea* (1986). Le festival *Musica e scienza : quali alleanze ?* (1987) et le congrès *Musica della scienza o scienza della musica ? Una questione storica del futuro* (1987). Les festivals et les congrès *Musica e rivoluzioni : trasformazioni sociali e prassi musicale* (1988), *Manualità... informatica : quale pensiero musicale* (1989), *L'impiego di materiali persistenti nella composizione musicale* (1990) et *Musica colta e musica popolare, una convivenza problematica* (1991). Le congrès *Tempo e spazio nel suono di Nono* (1992). Les festivals *Il*

III.1.3. Analyse du catalogue des œuvres

La production musicale de Oppo compte de nombreuses typologies de formations instrumentales et vocales : pièces orchestrales, concertos pour soliste et orchestre, compositions chorales, de chambre, pour voix et instruments et œuvres scéniques. Les compositions pour instrument seul, pour deux, trois, quatre, cinq instruments et pour ensembles plus vastes mixtes et homogènes sont nombreuses. Oppo emploie souvent des instrumentations standardisées. Cependant, on trouve des exemples de nomenclatures extraordinaires. Il compose surtout des œuvres acoustiques mais son catalogue contient diverses compositions électroniques ou électroacoustiques. Les titres de ses œuvres assument souvent une dénomination traditionnelle, comme « Sonata », « Trio », « Concerto », « Capriccio », « Toccata », « Fantasia », « Rondo », « Bagatelle », « Berceuse » et « Variazioni ». Mais ce sont seulement des titres génériques car la forme emprunte des systèmes de composition innovants et autonomes par rapport à la tradition.

Parmi les œuvres les plus importantes de sa production à partir des années 1980 nous pouvons citer : *Per Tonos* (1985) pour flûte, clavecin et quatuor à cordes, l'action scénique *Eleonora d'Arborea* (1986), *Figure instabili* (1989) pour quatre instruments à vent et piano, *Variazioni su tema di Mozart* (1991) pour orchestre, *Te Deum* (1991) pour deux voix de femmes et neuf instruments, *Trio II* (1993) pour alto, violoncelle et contrebasse, *Trio III* (1994) pour flûte, violon et piano, *Retrògas A* (1998) pour alto seul, *Tetrafonie* (1998-99) pour douze voix, *Uno Spettro si aggirava per l'Europa* (1999-2000) pour 25 cordes et bande magnétique, *Toccata sopra "Freu dich sehr, o meine seele"* (2000) pour orgue, *Concerto n. 1* (1995-97) et *Concerto n. 2* (2002) pour piano, *Nodas* (2001) pour orchestre, les *Aforismi* (2002-04) pour piano, *Taxim* (2003) pour sept instruments, *Capriccio* (2003) pour violoncelle seul, *Alcune verità indimostrabili* (2004) pour six instruments, *Sonata* (2005) pour piano, *Spirale* (2006) pour quatre saxophones et *Concerto* (2006) pour flûte.

Le *Trio II* (1993) pour alto, violoncelle et contrebasse représente un cas d'instrumentation extraordinaire qui se déplace vers le grave par rapport à un trio à cordes traditionnel. De même, d'autres œuvres plus anciennes comme "*Ciò che ho*

live electronics : comporre e interpretare con nuovi mezzi (1992) et *Orientamenti/orizzonti* (1993). Le congrès *Il compositore : ruolo e identità* (1993). Les festivals *Virtuosismo e ricerca* (1995) et *Canto e cantori* (1997). Les congrès étaient organisés en Sardaigne avec la collaboration de la revue *Musica/Realta* et sous la direction de Luigi Pestalozza.

scritto” (1964) pour soprano, flûte, violoncelle, congas et piano, *Silenzio* (1971) pour contralto, hautbois, violon, alto et violoncelle, *Attitudu* (1983) pour basson et quatuor à cordes et *Sagra* (1985) pour hautbois, deux violons et alto. Par contre, *Musica per otto strumenti a fiato* (1983) pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons ainsi que *Figure instabili* (1989) pour hautbois, clarinette, cor, basson et piano sont un octuor et un quintette standardisés sur le modèle instrumental de Mozart. Les ensembles de chambre mixtes, instruments à vents et cordes, s'étendent souvent à des instruments à percussion et à des instruments plus rares comme la guitare. *Praxodia* (1976) et *Anninnia* (1978) en sont des exemples. Dans le traitement de l'ensemble et de l'orchestre, Oppo emploie peu d'instruments à percussions. Il réserve à la percussion des rôles forts dans la structure musicale, sans tomber dans la fonction « bruyante » des percussions.

Parmi ses compositions, à partir des années 1980, nous en trouvons souvent qui sont axées sur des matériaux préexistants. *Per Tonos* (1985) est un canon perpétuel sur le thème *regium* de l'Offrande Musicale de Johann Sebastian Bach. Dans *Variazioni su tema di Mozart* (1991), il emploie le thème de l'*Allegro* de la *Sérénade* in mi bémol de Mozart pour huit instruments à vent. *Anninnia* (1978) et les *Tre Berceuses* (1981-1982) sont développées à partir de quatre *anninnias* (berceuses) populaires sardes de tradition orale. Les deux danses *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993) sont composées à partir de deux thèmes de danses traditionnelles de la Sardaigne normalement jouées par les *launeddas*. Le *Concerto n. 2* (2002) est également axé sur des thèmes traditionnels sardes.

Parmi les œuvres composées pour des occasions diverses : *Intorno all'isola* (1983) et *Quadri di guerra* (1984), des musiques électroniques pour film, *Le Cerniere* (1985) pour bande magnétique, *Anafore e cicli elettronici* (1988), huit morceaux pour bande magnétique, *Variazioni su temi Popolari* (1992) pour *launeddas* et *live electronics* et ...*Quasi silenzio* (2001), musique électronique.

Des cas d'emploi d'instruments extraordinaires hors de la tradition : *Anninnia* (1978 première version) pour monocorde électrique et ensemble, *Freu dich sehr, o meine seele* (2000 première version) pour piano avec pédalier et *Kantelesong* (2005) pour cithare finlandais.

Dans les années 1960, les avancées dans le domaine de la linguistique ont stimulé chez les compositeurs de musique expérimentale de nouvelles réflexions concernant les relations entre texte et musique et entre syntaxe textuelle et discours

musical. Dans certaines œuvres de Oppo utilisant un texte, la musique peut avoir des « dimensions variables » ou extensibles à travers l’emploi de processus aléatoires et ainsi s’adapter de façon « élastique » aux temps narratifs du texte, à savoir, la relation entre la dimension temporelle pendant laquelle se développent le matériau textuel et la dimension temporelle discursive de la musique. De 1962 à 1976, Oppo écrit de nombreuses œuvres vocales. La recherche dans ce domaine commence avec le *Lamento sul Salmo XIII* (1962), cité précédemment, composition pour voix et instruments à percussion qui marque son adhésion au mouvement d’avant-garde. L’année suivante, cette recherche se poursuit avec *Epitaffio* (1963) et *Don Chisciotte* (1963), deux *melologi* pour voix récitante et ensemble instrumental¹¹. Les deux pièces sont axées sur des textes du poète turc Nazim Hikmet ; elles représentent une tentative de créer de nouvelles relations entre texte et musique. En éliminant le chant, Oppo opère une simplification, c’est-à-dire que les relations entre le discours musical (instrumental) et le texte déclamé sont moins « strictes » que les relations habituelles entre texte chanté et discours musical. L’aspect qui influe le plus sur la variabilité des dimensions des sections formelles dans *Epitaffio* et *Don Chisciotte*, est représenté par l’emploi de refrains. D’autres pièces emploient la vocalité sans ou avec instruments : “*Ciò che ho scritto*” (1964) pour soprano, flûte, violoncelle, congas et piano sur le texte de Nazim Hikmet, *Dzieci* (1966), deux compositions pour soprano et deux pianos sur le texte de Tadeusz Różewicz (en polonais « *Dzieci* » qui signifie enfants), *Canti popolari della Sardegna* (1967) pour voix, piano et petites percussions, *Musiche per “La Bottega del pane”* (1969) six chansons pour voix et piano sur un texte de Bertolt Brecht, *Digressione* (1970) pour chœur et orchestre et *Silenzio* (1971) pour contralto, hautbois, violon, alto et violoncelle sur un texte de Eugenio Montale.

Les pièces de Oppo sont éditées par différentes maisons d’édition en Italie : Ricordi (par exemple *Concerto* pour violoncelle et orchestre, *Cinque pezzi* pour piano et *Praxodia* pour ensemble, *Variazioni su tema di Mozart* pour orchestre), Edipan (par exemple *Sagra*), Spaziomusica (*Trio II*), Curci (*Trio III*) et Rai Trade (*Concerto* pour flûte et orchestre).

¹¹ Forme née en 1700 et caractérisée par l’emploi du chanté et du parlé. On trouve des exemples de *mélologue* dans de nombreuses œuvres du XX^e siècle et d’aujourd’hui où la forme *mélologue*, exclut souvent le chant en considérant seulement la récitation.

III.1.4. Structures isomorphes et cybernétique

L'œuvre de Franco Oppo la plus importante concernant les relations entre texte et musique est *Praxodia* (1976 et 1979) pour deux voix et huit instruments. *Praxodia* a été créé en septembre 1976 au XX^e Festival de Musique Contemporaine de Varsovie. Dans cette œuvre le texte est mis au centre du projet musical. Il représente un matériau préexistant et, à partir de sa structure, Oppo a conçu la musique. L'auteur du texte est le poète, devenu aussi président de l'Angola, Agostino Neto. Il traite de l'oppression du colonialisme portugais sur le peuple angolais. Il est constitué de nombreux poèmes organisés librement par Oppo. Ces poèmes ont des structures simples de tradition populaire. Le texte est rédigé en portugais et comme la musique est composée à partir de schémas dérivés de cette langue, il n'est pas possible de le traduire. *Praxodia* est en même temps une œuvre de passion politique et civile car elle exprime des principes qui vont au-delà des aspects strictement musicaux. À travers la pensée d'Agostino Neto, Oppo fait la critique d'une société globale où le déséquilibre des conditions d'existence des peuples semble implacable. *Praxodia II* (1979) est une extension de la version de concert de 1976. Dans cette *azione scenica* les aspects scéniques sont également structurés et déduits de la forme poétique. L'instrumentation reste inchangée mais la nomenclature est élargie avec la présence de cinq acteurs de mime. Ils interprètent les états d'esprit évoqués par le chant du soprano et de la basse. Oppo prévoit un scénario et une mise en scène dépouillés. Cette version a été préparée pour le *Teatro Sperimentale di Spoleto* et créée en septembre 1979.

L'application rigoureuse des règles, extraites de la structure textuelle, semble emprisonner le son en schémas sans spontanéité. Mais cette attitude n'a pas d'autre but que celui d'organiser l'œuvre selon des schémas logiques communs au texte et à la musique. Oppo recherche des relations (les isomorphismes), entre les structures du langage verbal et celles du langage musical.

« À la base de *Praxodia* il y a un principe respectée rigoureusement : toutes les structures musicales (tant pour les voix que pour les instruments) doivent être déduites directement du texte. Le développement n'est pas basé sur des lois étroitement musicales, mais sur la réexposition des structures textuelles

traduites dans le langage musical au moyen de diverses formes d'isomorphisme »¹².

Il n'est pas inutile d'essayer de comprendre le sens qu'Oppo donne au terme d'isomorphisme. Il est possible de se référer à des notions mathématiques, mais la signification que le mot assume dans ce contexte est probablement plus vaste. Construire des isomorphismes, c'est-à-dire transformer une structure en une autre structure en préservant l'information logique primordiale ; observer des correspondances parmi des éléments différents mais qui sont semblables du point de vue morphologique. La définition de Douglas Hofstadter, dans son livre *Gödel Escher Bach*, nous explique le concept d'isomorphisme en fonction de nombreux points d'observation :

« Le terme "isomorphisme" s'utilise lorsque l'on peut établir des associations entre deux structures complexes de telle sorte qu'à chaque partie d'une structure corresponde une partie de l'autre structure. (Cette *correspondance* devant se situer au niveau des rôles joués par ces parties dans leurs structures respectives). Cette utilisation du mot « isomorphisme » découle d'une notion mathématique plus précise. [...] La perception d'un isomorphisme entre deux structures connues marque un progrès important de connaissances, et j'affirme que ce sont de telles perceptions qui incitent les gens à créer des significations. Enfin, une dernière remarque au sujet de la perception des isomorphismes : étant donné qu'ils se présentent, au sens figuré, sous des formes diverses, de tailles variées, on ne sait pas toujours clairement quand on en a vraiment trouvé un. Le terme « isomorphisme » est donc empreint de toute l'ambiguïté usuelle des mots, ce qui est à la fois un défaut et un avantage » (Hofstadter 1985 : 57).

Trouver et interpréter des isomorphismes est à la base de l'intelligence humaine et de la communication. Chercher des isomorphismes entre le texte et la musique mène

¹² « Alla base di *Praxodia* c'è un assunto rispettato rigorosamente: tutte le strutture musicali (sia per le voci che per gli strumenti) devono essere desunte direttamente dal testo. Lo sviluppo non è basato su leggi strettamente musicali, ma sulla riproposizione delle strutture testuali tradotte nel linguaggio musicale per mezzo di varie forme di isomorfismo » notre traduction (Oppo 1992 : 72-73).

probablement à des résultats inattendus par rapport à la pratique théâtrale, vocale et dramaturgique traditionnelle. Obliger la matière musicale à respecter des règles extra-musicales, a des répercussions surprenantes sur le plan expressif. La vocalité, le discours musical et les mouvements scéniques se trouvent forcés à des attitudes nouvelles qui obligent le compositeur et les interprètes à rechercher des potentialités expressives cachées du matériau musical.

« L'articulation mélodique de *Praxodia* se développe dans des domaines mélodiques serrés. Les voix (soprano et basse) sont comprimées dans le cadre de petits intervalles (dépassant rarement la tierce majeure). Cela oblige à concentrer les possibilités expressives sur des registres homogènes. *Praxodia* peut fournir des exemples de la manière dont une vocalité traditionnelle étroitement encadrée dans des structures extrêmement sélectives peut découvrir de nouvelles zones expressives à explorer et des potentialités vocales cachées »¹³.

Ce passage souligne un principe central de la façon dont Oppo conçoit le travail de composition musicale, à savoir un principe d'économie des ressources primordiales constituant la pièce. Il vise à limiter les matériaux musicaux pour clarifier l'idée, pour approfondir une problématique musicale et pour découvrir ou inventer un nouveau scénario musical caché parmi des structures trop complexes.

Dans les pièces instrumentales de la même période (les décennies 1960 et 1970) l'esthétique liée de manière générique au hasard marque presque toutes ses pièces : *Concerto* (1964) pour violoncelle et orchestre, *Trio* (1968) pour violon, violoncelle, et piano, *Cinque pezzi* (1970) pour piano, *Nodos* (1972-1973) pour orchestre, *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975), *Rondo* (1975) pour deux instruments à archet et *Amply* (1976) pour deux instruments à archet amplifiés. Oppo parvient dans ces pièces à développer un discours musical articulé et structuré à travers la permutation de ses

¹³ L'articolazione melodica di *Praxodia* si sviluppa in ambiti melodici ristretti. Le voci (soprano e basso) sono compresse in piccoli ambiti intervallari (raramente superano la terza maggiore). Ciò costringe a concentrare le possibilità espressive sui registri omogenei. *Praxodia* può fornire esempi di come una vocalità tradizionale costretta entro griglie strutturali estremamente selettive possa scoprire nuove aree espressive da esplorare e potenzialità vocali nascoste » notre traduction (Oppo, 1992 : 74-75).

composants à tous les niveaux, au niveau des micro-unités à la base du langage ou bien à celui de la macro-forme. La permutation donne la certitude d'avoir de la variété et de l'hétérogénéité dans la syntaxe du langage musical. La superposition et la combinaison fortuite des composantes du discours musical peuvent déboucher sur des structures sédimentaires complexes. Elles sont caractérisées par une « polyphonie » fortuite. En même temps, Oppo introduit la redondance comme aspect essentiel de son langage musical. La redondance, ou le principe de répétition en musique, est un outil pour saisir les structures linguistiques syntaxiques de la musique. Toutefois, l'approche aléatoire conduit à un résultat en partie indéterminé à priori de la forme globale.

Nous voudrions maintenant approfondir l'étude d'une des pièces les plus remarquables pour l'évolution de la pensée de Oppo, *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975) conçue selon la théorie de la cybernétique. Avec *Praxodia* (1976 et 1979), elle peut être considérée comme l'œuvre la plus importante des années 1970. Comme nous l'avons déjà signalé précédemment, le titre « *musica per...* », dépouillé d'allusions extra-musicales, indique qu'il s'agit d'une composition conçue de façon rigoureuse. L'œuvre « est axée sur les principes fondamentaux de la théorie de la communication : l'opposition de deux signes (0 et 1) et le calcul de l'entropie (la quantité d'information) »¹⁴. L'application de ces théories dans le cadre musical est certainement problématique et les résultats sont considérablement différents de ceux obtenus par la pratique musicale compositionnelle traditionnelle et habituelle.

La partition de *Musica per chitarra e quartetto d'archi*, n'est pas conçue avec une normale notation sur la portée mais selon des schémas, des didascalies, des tableaux et des signes graphiques non ordinaires qui servent à décrire des processus de développement du matériau musical qui suivent des logiques nouvelles. Ainsi, les fonctions de la partition sont « amplifiées ». Celle-ci est devenue un nouveau « lieu » de recherche, d'expérimentation et de « schématisation » théorique des nouvelles idées musicales. La partition est ici graphique mais elle contient de nombreux symboles nouveaux. *Musica per chitarra e quartetto d'archi* représente donc un exemple de partition « amplifiée » ou bien « auto-analysée » comme l'a souvent appelée Oppo. Comme nous l'avons déjà remarqué auparavant à propos de *Praxodia*, Oppo indique à travers ces termes une partition dont le rôle est « amplifié » par des écrits et des

¹⁴ « Essa si basa su alcuni principi fondamentali della teoria della comunicazione : l'opposizione di due segni (0 e 1) e il calcolo dell'entropia (quantità d'informazione) » notre traduction (Cresti 1999 : 233). Cresti cite Oppo.

schémas d'explication du langage musical employé, de nouveaux symboles, comme d'ailleurs l'ont également fait des compositeurs comme Horatiu Radulescu et Karlheinz Stockhausen dans leurs textes-compositions.

« Les partitions de *Musica per chitarra e quartetto d'archi* et *Praxodia* ont un aspect graphique qui renvoie à la musique aléatoire ; mais en réalité elles décrivent de façon explicite les processus compositionnels qui ont été adoptés [...]. Elles sont comme des auto-analyses »¹⁵.

À travers *Musica per chitarra e quartetto d'archi* Oppo exploite de manière profonde les potentialités du langage musical conçu selon les théories de la transmission de l'information.

À la base de la théorie de l'information et plus généralement du courant de pensée de la cybernétique, se trouve le principe selon lequel tous les « systèmes » logiques fonctionnent de la même manière. On indique par système le fondement du cerveau humain (et animal aussi) ou bien le fondement d'un circuit électronique ou d'un ordinateur¹⁶. Ce qui les réunit, c'est le fait d'avoir des données d'entrée, *input*, et de sortie, *output*. Donc les systèmes d'élaboration reçoivent, élaborent et rendent une information (le *feedback*). À cette époque la neuroscience et l'exploration du fonctionnement du cerveau humain en relation à la musique étaient des sujets très débattus (voir Peretz 2002). Le développement des automates et les études sur l'intelligence artificielle ont augmenté les possibilités de comprendre notre cognition et mémorisation du son.

Pour une définition générale de la théorie de l'information nous faisons référence au manuel d'analyse de Ian Bent dont la définition peut nous aider à comprendre la position théorique de Oppo pendant cette période de sa vie :

¹⁵ « Le partiture di *Musica per chitarra e quartetto d'archi e Praxodia* hanno un aspetto grafico che rimanda alla musica aleatoria ; in realtà descrivono in modo esplicito i procedimenti compositivi adottati [...]. Sono come auto-analizzate » notre traduction (Spanu 2004 : 40). Spanu cite Oppo.

¹⁶ Les études théoriques de référence pour la théorie de l'information et plus en général pour la cybernétique ont été développées pendant les années 1940 par Norbert Wiener dans *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948), mathématicien américain qui fonda la science cybernétique (Wiener 1958), par son élève Claude Shannon et Warren Weaver dans *The Mathematical Theory of Communication* (1949) (Shannon et Weaver 1998).

« La théorie de l'information mesure la capacité des systèmes à recevoir, transformer, stocker et transmettre de l'information. L'information est envisagée comme le choix d'un seul message parmi l'ensemble des messages possibles ; certains messages passent plus fréquemment que d'autres, ce qui établit diverses probabilités quant à l'occurrence d'un message quelconque. La théorie de l'information réduit tout complexe de choix à un réseau binaire de choix possibles. Lorsqu'un choix hautement probable se présente à l'intérieur d'un message, on dit qu'il contient une « information basse » ; et à l'inverse si c'est un choix peu probable qui se présente, il contient une « information haute » [...]. La théorie de l'information s'est rapidement étendue au début des années 1950 à des champs d'application aussi divers que la génétique, la neurophysiologie, la sociologie et la philosophie, et jusqu'à l'esthétique, où elle s'est heurtée à certaines difficultés. En effet, dans le domaine des arts, ce que la théorie de l'information nomme "redondance" (c'est-à-dire confirmation de l'attente, donc non information) est précisément ce qui joue un rôle particulier en créant de la forme et de la structure » (Bent 1998 : 103-104).

La redondance, c'est-à-dire le principe de répétition en musique, a donc un rôle de grande importance dans le cadre de la musique. Notamment, le principe de répétition uni au principe de variation a eu une place très importante dans la pensée de Oppo. Le système de composition musicale occidentale est axé sur les concepts d'opposition distinctive, de heurt et de tension entre des composantes du discours musical par rapport à d'autres¹⁷. Le discours musical est constitué de composantes similaires entre elles et de composantes en opposition. Il est essentiel de trouver un équilibre entre similarité et opposition car l'information est transmise par cet équilibre. Dans *Musica per chitarra e quartetto d'archi* Oppo exploite ces mêmes principes. Ils s'agit (1) de l'opposition de deux signes (0 et 1) et (2) le calcul de la quantité d'information transmise, l'entropie. Ainsi l'information est considérée comme « le choix d'un seul message parmi l'ensemble des messages possibles » (Bent 1998 : 102). La simplification mise en place par Oppo prévoit l'existence uniquement de deux messages musicaux différents et donc le choix se situe entre les deux.

Dans la *Teoria generale del linguaggio musicale* de Oppo, écrite en 1975, la

¹⁷ Quand nous parlons d'opposition distinctive, nous nous référons à la théorie d'analyse musicale développée par Antonio Lai dans le livre *Genèse et révolutions des langages musicaux* (Lai 2002).

redondance joue également un rôle indispensable (Oppo 1986). Selon cette théorie la répétition d'une quelconque composante paramétrique du son est la base pour saisir et mettre en lumière une structure musicale. La redondance sert à communiquer avec insistance que le développement de la composition musicale va dans une direction bien précise. La redondance est très importante dans le domaine musical car le son est constitué de nombreux paramètres musicaux variables et difficiles à saisir. Ainsi il est extrêmement difficile de gérer et de structurer le son. En outre, le discours musical est lié à l'aspect temporel, c'est-à-dire que l'idée musicale se manifeste dans une certaine durée temporelle. L'homme, pour percevoir tous les composants du discours musical et comprendre comment ils sont structurés, a besoin de temps et de redondance du message musical. D'autre part, la répétition en musique doit cohabiter et s'équilibrer avec une autre exigence de la musique : la variété des composants du discours musical. Des définitions et des exemples de la manière d'inventer et d'employer un système structuré, sont fournies par l'ouvrage de Douglas Hofstadter *Gödel Escher Bach* (Hofstadter 1985).

III.1.5. Composition expérimental et oralité

Une partie du travail compositionnel de Franco Oppo repose sur ses recherches sur la musique de tradition orale de la Sardaigne. D'une manière très personnelle, Oppo a parcouru un chemin qui comprend la transcription, l'élaboration et l'intégration des aspects de la musique sarde dans son style de compositeur iconoclaste.

Déjà pendant ses études de jeunesse, Oppo avait utilisé dans ses compositions des matériaux provenant de la musique sarde de tradition orale. C'est le cas de *Fantasia* (1955) pour deux pianos et du *Concerto* (1964) pour violoncelle et orchestre¹⁸. Ce sont des épisodes isolés et précoces d'utilisation de « thèmes sardes ». Mais depuis 1975, les stratégies de la musique sarde de tradition orale sont complètement intégrées dans son langage musical axé notamment sur les techniques compositionnelles d'expérimentation et spécialement sur la cybernétique. L'intégration de ces deux approches de la musique

¹⁸ La *Fantasia* pour deux pianos a été créée dans le concert final des étudiants de la classe de composition du Conservatoire de Cagliari en 1955 quand Oppo avait vingt ans. Cette composition est axée sur un chant en *la* caractéristique de la ville de Bosa, ville du nord-ouest de la Sardaigne. Son père chantait souvent ce genre de chants en s'accompagnant à la guitare. Le *Concerto* pour violoncelle et orchestre de 1964, est une composition bien plus mature axée sur les techniques compositionnelles du hasard. Ici la musique sarde a un rôle plus marginal.

– orale et écrite, traditionnelle et expérimentale – donne au langage musical de Oppo un caractère hybride et dynamique.

La connaissance de la musique de tradition orale de la Sardaigne chez Oppo est un fait qui remonte à son premier contact avec les sons ancré dans un état profond de la conscience du compositeur. Cet intérêt s'est consolidé durant les années de travail lors de deux importantes et vastes recherches qu'il a menées dans les décennies 1980 et 1990. Ces recherches ont été financées par l'*Istituto Regionale Etnografico* de la ville de Nuoro et par l'association *Spaziomusica Ricerca* de Cagliari fondée et présidée par notre compositeur. La première recherche de type ethnomusicologique, réalisée en 1986 et en 1987, est une étude de terrain tandis que la seconde recherche a été exploitée dans les années 1990 et représente l'élaboration théorique des données recueillies depuis 1986 (Oppo 1994 : 161). Cette importante recherche ethnomusicologique porte sur l'observation de la musique instrumentale et vocale de la tradition orale de la Sardaigne. Le compositeur s'est consacré à l'étude du répertoire des *launeddas*, le plus important instrument à vent de la Sardaigne. On estime qu'il a pu avoir des entretiens directs avec plus de cinquante interprètes de *launeddas* actifs en Sardaigne à cette époque. En même temps, il a aussi étudié des aspects du répertoire du chant monodique féminin. Il s'est intéressé notamment aux danses sardes interprétées aux *launeddas* et aux *anninnias*, des berceuses monodiques traditionnelles chantées par les femmes. À la suite de ces recherches, il a rédigé l'essai *Il Sistema dei Concertus nelle Launeddas* (Oppo 1994). Dans ce texte, il nous éclaire sur le fonctionnement technique des *launeddas* et sur le système de gammes et d'harmonies, appelées les *concertus*, qui sont spécifiques des *launeddas*.

Dans les compositions de Oppo centrées sur musique sarde, il faut distinguer des transcriptions « fidèles » et des compositions élaborées librement à partir de matériaux provenant de la musique sarde de tradition orale. Toutefois, dans ses transcriptions, certains aspects ont aussi été développés pour adapter la musique sarde – monodique dans le cas des *anninnias* et polyphonique dans les danses pour *launeddas* – au langage musical et aux moyens techniques de la musique de tradition écrite. À travers ces transcriptions, Oppo se confronte également au problème de la mise en évidence, à travers la notation musicale sur portée, des structures typiques de la musique sarde qui se sont toujours transmises oralement. Parmi ses compositions, nous pouvons classer en tant que transcriptions élaborées les *Tre Berceuses* (1980-1981) pour piano et les danses *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993) pour piano à quatre mains.

Les *Tre berceuses* sont la transcription-élaboration pour piano de trois *anninnias*, c'est-à-dire de trois berceuses sardes de tradition orale. Ces *anninnias* sont de simples chants monodiques qui appartiennent au milieu familial. Les deux danses *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993) sont les transcriptions-élaborations de deux thèmes de danses traditionnelles. La *Gallurese* est une danse typique du territoire de la Gallura, au nord-est de la Sardaigne, tandis que la *Baroniese* est originaire de la zone du centre-nord. Généralement, la *gallurese* est une danse interprétée aux *launeddas* ou, en substitution, à l'accordéon, instrument très répandu en Sardaigne depuis les années 1950, tandis que la *baroniese* est chantée par quatre chanteurs (*canto a tenores*) ou souvent jouée à l'*organetto*. À la différence des *anninnias*, qui sont des chants monodiques, ces danses impliquent des aspects harmoniques. Les *launeddas* sont un instrument à vent constitué de trois tuyaux utilisés en même temps, l'*organetto* est assimilable à un petit accordéon à boutons qui produit également des aspects harmoniques comme les *launeddas* et le *canto a tenores*. En ce qui concerne *gallurese* et *baroniese*, Oppo s'est basé sur des transcriptions du musicologue danois Weis Andreas Fridolin Bentzon (1936-1971). Il a exploité les recherches de Bentzon sur la musique sarde qui datent des années 1950. Les transcriptions de l'ethnomusicologue danois constituent un important travail de redécouverte du répertoire musical oral de la Sardaigne et notamment du répertoire pour *launeddas* (Bentzon 2002).

Il nous semble tout à fait exceptionnel que l'aspect de la danse fasse partie de la musique contemporaine et du langage musical de Oppo grâce à des musique de tradition orale. L'apport de la danse de tradition orale dans ce contexte donne de nouvelles impulsions à son langage musical et notamment lui suggère des stratégies formelles qu'il n'avait pas exploitées auparavant. Les procédures d'élaboration de *Gallurese* et de *Baroniese* sont le miroir l'une de l'autre. Les deux pièces représentent deux processus formels contraires de composition : la densification et la raréfaction. Dans *Gallurese*, Oppo « déconstruit » la matière musicale en partant d'une structure bien définie : le thème original de la danse. Ici, la « matière » sonore se simplifie progressivement jusqu'à être remplacée seulement par des accords, dans des rapports de dominante et tonique. À l'inverse, dans *Baroniese*, le début de la composition est construit à partir de simples éléments isolés, qu'il est initialement très difficile de mettre en relation et où il est aussi difficile de retrouver entre eux une linéarité thématique. Ce sont comme des fragments, des échantillons d'un discours musical caché. C'est seulement à la fin, après un processus de développement lent et progressif, que l'on comprend la structure entière

de l'œuvre et que l'on découvre le discours musical finalement dévoilé. Il semblerait plausible que Oppo ait emprunté cette idée de processus de construction et de déconstruction caractérisant les gestes des danses traditionnelles de la Sardaigne. Les danseurs sardes suivent en effet une logique similaire, accomplissant de petits mouvements progressivement amplifiés jusqu'à la virtuosité, ou vice versa.

Parmi les autres compositions de Oppo, certaines sont des élaborations libres qui évoquent des aspects typiques de la musique sarde ; il emprunte avec une certaine liberté la logique de développement musical qui caractérise les danses pour *launeddas*, celles pour accordéon ou *organetto*, celles chantées par les chanteurs de *canto a tenores* ou bien les *anninnias*. Voici des exemples d'œuvres conçues selon une élaboration libre des aspects de la musique sarde : *Anninnia I* (1978) et *Anninnia II* (1982) pour ensemble, *Attitidu* (1983) pour basson et quatuor à cordes, *Fasi* (1984-1989) pour flûte et piano, *Sagra* (1985) pour hautbois, violon, alto et violoncelle, *Te Deum* (1991) pour deux voix de femmes et ensemble, tirés de l'action scénique *Eleonora d'Arborea* (1986), *Variazioni su temi popolari* (1992) pour *launeddas* et *live electronics*, *Retrògas A* (1998) pour alto seul, les *Tre bagatelle* (2001) pour piano, *Nodas* (2001) pour orchestre et le *Concerto n. 2* (2002) pour piano et orchestre.

Dès 1980, la musique de Oppo est le résultat hybride de plusieurs paradigmes musicaux, à savoir les techniques provenant de la musique sarde de tradition orale et celles de la tradition écrite européenne et en particulier de la cybernétique. Les éléments à travers lesquels Oppo effectue la liaison entre les paradigmes sont le principe de variante (ou micro-variation comme il a l'habitude de l'appeler) et le principe de redondance ou répétition en musique. Par conséquent, nous ne pouvons plus séparer avec précision les différents paradigmes dans son langage musical lors de l'écoute. Sa connaissance des aspects spécifiques de la musique sarde a été possible grâce à ses transcriptions-élaborations pour piano faites à partir de berceuses et de danses sardes et également grâce à ses recherches ethnomusicologiques sur la musique sarde de tradition orale. Dans beaucoup d'autres compositions nous pouvons percevoir des évocations de la musique sarde sans retrouver des thèmes cités ou élaborés. Cela est dû à l'inclusion des aspects exclusivement structuraux des chants traditionnels ou des danses pour *launeddas* dans ses œuvres sans effectivement employer un thème traditionnel sarde mais seulement sa logique de construction formelle, mélodique, métrique, harmonique, de type timbrique et combinatoire. L'un des aspects les plus sensibles que la musique de tradition orale sarde transfère dans le langage musical de Oppo est l'ouverture de la

forme à tous les niveaux d'articulation, du microscopique jusqu'au macroscopique.

Nous pouvons maintenant faire un pas en arrière pour évoquer les propriétés principales des œuvres de Oppo organisées à travers la musique de tradition orale. Une nouvelle période du langage musical commence à partir de *Anninnia I* composée en 1978. Les techniques d'élaboration axées sur le hasard et la théorie de la cybernétique, employées et assimilées depuis les années 1960 et pendant les années 1970 se rapprochent des modèles formels et du système de notation plus conventionnel. *Anninnia I* est une composition pour neuf instruments, fondée sur l'élaboration libre de matériaux provenant de la musique sarde. Notamment, comme le suggère le titre, *Anninnia* est axée sur des *anninnias* traditionnelles de la Sardaigne, à savoir des berceuses. Oppo en emploie quatre différentes. Les deux premières ont été transcrites par l'ethnomusicologue sarde Pietro Sassu (1939-2001) tandis que les deux autres sont des transcriptions faites par Oppo lui-même durant ses recherches ethnomusicologiques. Les structures des berceuses sont employées et développées librement. *Anninnia* est une pièce pour un ensemble mixte : flûte, clarinette, guitare, percussion, piano, violon, alto et violoncelle. La pièce est caractérisée par l'emploi d'un monocorde électrique. Cet instrument, de fabrication artisanale, adopte le même principe de fonctionnement que la guitare électrique. Le monocorde électrique n'est plus présent dans la seconde rédaction de l'œuvre, *Anninnia II* (1982), pour huit instruments, révision de la première version. Cette composition exploite la technique de développement musical de la micro-variation à partir d'un modèle formel. D'ailleurs, Oppo lui-même nous éclaire sur les aspects structurels des *anninnias* qu'il a observés et développés dans *Anninnia I et II* :

« Les *anninnias* (berceuses populaires sardes) sont des formes musicales monodiques très simples, strophiques et construites sur une « gamme » de trois ou quatre notes. En les analysant, on découvre qu'elles sont axées sur des archétypes stylistiques rythmiques et mélodiques développés à travers des micro-variations extrêmement cohérentes et de structures irréprochables. *Anninnia II* a été conçue dans la même logique : peu de notes, de courts fragments thématiques, des processus combinatoires rigoureux, des relations élémentaires au niveau du contrepoint et des micro-variations »¹⁹.

¹⁹ « Le *anninnias* (ninnananne popolari della Sardegna) sono forme musicali monodiche molto semplici, strofiche, costruite su una scala di tre o quattro note. Analizzandole si scopre che sono basate su brevi

Dans ce passage Oppo met l'accent sur l'importance du principe de la micro-variation dans la logique du développement de la musique sarde de tradition orale. Cela suppose l'existence d'un modèle qui est un thème, une cellule, une unité ou une structure originale. Ce modèle est reproduit et exploité à travers de petites variations dans différents domaines : la mélodie (à travers la combinaison des hauteurs), l'harmonie, le contrepoint, la métrique et le rythme. Ce principe de développement formel – les micro-variations ou variantes à partir d'un modèle – représente l'un des aspects spécifiques de la musique sarde de tradition orale empruntés par Oppo et ensuite inclus dans sa technique compositionnelle. *Anninnia* est une œuvre dans laquelle Oppo aboutit à une matière musicale polyphonique et complexe, à partir des caractéristiques structurelles simples de la monodie des *anninnias* sardes. L'un des aspects les plus remarquables est la localisation des hauteurs de la monodie dans tout l'espace acoustique. C'est-à-dire que Oppo procède à la distribution des hauteurs de la monodie, d'abord enfermées dans un seul registre puis dans des registres divers. Il a en conséquence abouti à une texture musicale complexe en développant un aspect monodique dont la caractéristique primordiale est la linéarité (exemple 3).

La « mise en espace » de la monodie est une stratégie compositionnelle caractérisant son travail. Elle s'oppose à des systèmes plus académiques et répandus dans la musique contemporaine comme le principe de « polarisation ». La polarisation est l'utilisation dans une œuvre musicale d'une « hauteur » sur une seule fréquence sans jamais la déplacer ailleurs dans l'espace sonore. Si la fréquence appelée *do* est exploitée dans la position *do*³, selon le principe de polarisation elle ne peut jamais être utilisée dans la position *do*⁴, *do*¹ ou *do*⁶. Ce principe restrictif est dérivé d'une logique sérielle mais il est devenu un principe académique et malheureusement très peu dynamique. Au contraire, la pratique de Oppo prévoit d'exploiter tout le potentiel d'une cellule mélodique en la déplaçant dans l'espace sonore. *Anninnia* est une pièce essentiellement construite sur l'aspect du timbre et la pièce est une réponse originale au paradigme spectral. Oppo exploite le paradigme spectral mais à travers des parcours musicaux très personnels.

stilemi ritmico-melodici, sottoposti a processi di microvariazione estremamente coerenti e strutturalmente ineccepibili. Anninnia II è stata scritta seguendo la stessa logica: poche note, brevi frammenti tematici, procedimenti combinatori rigorosi, rapporti contrappuntistici elementari, microvariazioni» notre traduction (annotation inédite de Oppo).

L'utilisation de la tradition amène également à la récupération de certains aspects rituels. Le titre de l'œuvre, *Attitudu* (1983), évoque une forme poétique de la tradition orale sarde caractéristique du territoire du centre-nord de la Sardaigne : le Logudoro. Les *Attitidos* sont des lamentations funèbres psalmodiées. Elles sont toujours interprétées par les femmes après la mort d'un membre de la famille pendant la veillée mortuaire et la période de deuil. On peut remarquer que, dans le cas de *Attitudu*, Oppo ne se réfère pas directement à la musique sarde mais emprunte des éléments de la pratique du poème sarde de tradition orale, de la forme d'improvisation poétique spontanée et des rituels liés au deuil et à l'exorcisation de la mort dans la culture de tradition orale. Le compositeur a cherché à organiser la forme musicale en ne s'appuyant pas sur des sources strictement musicales mais sur la forme d'une lamentation funèbre. Cette attitude met en évidence une approche anthropologique et non pas uniquement une froide observation des aspects de la structure musicale. De plus, l'utilisation des formes de la poésie de tradition orale sarde amène Oppo à explorer et à exploiter des stratégies d'ouverture formelle. La syntaxe de ce type de poème est axée sur un jeu combinatoire ouvert où les mots peuvent se mélanger avec des règles spécifiques à l'improvisation poétique. L'oralité transfère donc dans le langage musical de Oppo des propriétés formelles nouvelles qui enrichissent sa pratique compositionnelle.

Dans *Fasi* (1984-1989) pour flûte et piano, la périodicité et la redondance des éléments du discours musical constituent le principe formel générateur de l'œuvre. « Il arrive ainsi que des fragments émergent rappelant des modèles expressifs et formels typiques de la musique traditionnelle de la Sardaigne [...] »²⁰. Dans *Fasi*, Oppo évoque des « thèmes » ou des cellules mélodiques issues de danses pour *launeddas* mais « il ne s'agit pas de citations de thèmes populaires, mais de matériaux sonores et de procédures structurelles qui, malgré la complexité du langage, accompagnent l'auditeur vers une perception instinctive et rituelle de l'œuvre »²¹. *Fasi II* (2009) pour trois instruments, est une transcription de *Fasi* où le compositeur a ajouté le vibraphone. *Sagra* (1985) est une composition caractérisée par une instrumentation non usuelle : hautbois, deux violons et alto. La *Sagra* est une fête paysanne. La pièce entière se développe autour d'un petit nombre de hauteurs et on peut y remarquer très explicitement comment Oppo a cherché

²⁰ « Accade così che, qua e là, emergano frammenti che riecheggiano modelli espressivi e formali tipici della musica tradizionale della Sardegna » notre traduction (annotation inédite de Oppo).

²¹ « Non si tratta di citazioni di temi popolari, ma di materiali sonori e di procedimenti strutturali che, nonostante la complessità del linguaggio, accompagnano l'ascoltatore verso una percezione istintiva e rituale dell'opera » notre traduction (annotation inédite de Oppo).

à développer librement des aspects observés lors de la transcription des *Tre Berceuses* (1980-1981) pour piano. Il a axé cette œuvre sur trois ou quatre hauteurs, en prenant comme modèle les structures des *anninnias*, ensuite il a cherché à exploiter leurs potentialités expressives en les localisant dans différents registres. *Variazioni su temi popolari* (1992) pour *launeddas* et *live electronics* est le résultat d'une expérimentation produite à l'occasion des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt de 1992. Il s'agit d'une élaboration électronique de « thèmes » de tradition sarde interprétés aux *launeddas* par l'un des plus grands musiciens, Luigi Lai. Une autre pièce, *Retrògas A* (1998) pour alto seul – composition plus récente – emprunte, elle aussi, des processus de développement à la syntaxe de la poésie de tradition orale de la Sardaigne. La *retròga* est un processus de développement poétique axé sur la répétition des mots d'un vers mais toujours dans un ordre différent. Cependant, si l'on change l'ordre des mots, la syntaxe du langage doit toujours rester correcte et le vers doit avoir un sens. Le processus permet d'obtenir la redondance de la sonorité des mots (la redondance et la combinaison des phonèmes) ainsi que de nombreuses combinaisons des mots du vers à travers une syntaxe diversifiée. *Retrògas B* (1998) pour violon et *Retrògas C* (1999) pour violoncelle, sont des transcriptions à partir de *Retrògas A*. Oppo applique les processus de la *retròga* aux structures de sa musique. Encore une fois, comme dans *Praxodia* (1976 et 1979), il cherche à trouver des isomorphismes entre les structures linguistiques et musicales. Nous avons déjà évoqué cette attitude en parlant de *Attittidu*. Dans *Retrògras* et *Attittidu* ressortent une approche anthropologique et la volonté du compositeur de faire émerger aussi, lors de l'écoute, des aspects liés à la fonction rituelle des textes poétiques. À notre sens, Oppo ne veut pas du tout faire de la musique descriptive ou symbolique. Au contraire, avec ces titres, il indique explicitement la source sur laquelle il a fondé ses compositions et en même temps il évoque des rituels, en faisant ressortir leur caractère et en rappelant leur fonction dans la culture de l'île. Nous sommes persuadés que les titres des œuvres ont pour fonction de suggérer au public un monde paysan et une société agricole et pastorale archaïque qui a presque disparu. En revanche, la musique est développée de façon rigoureuse en considérant strictement les aspects musicaux et poétiques formels.

Dans les travaux de Oppo, on découvre également des traces de la culture sarde qui ne sont pas liées à la musique ou à la poésie. Le texte de l'action scénique *Eleonora d'Arborea* (1986) par exemple, est emprunté à la pièce de théâtre *Eleonora d'Arborea* (1964) de l'écrivain Giuseppe Dessì (1909-1977). Ce texte raconte la vie d'Eleonora

d'Arborea (1340-1404), personnage historique très important et dernière reine de Sardaigne. Elle est connue pour avoir protégé le territoire sarde des envahisseurs étrangers et surtout pour avoir promulgué la *Carta de Logu*, un texte normatif à vocation constitutionnelle, qui est supposé faire partie des plus anciens d'Europe. En 1986, la pièce de théâtre de Dessì a eu une version musicale à travers l'œuvre de Oppo, le seul opéra du compositeur. Il s'est probablement intéressé au texte de Dessì en raison du fait que la pièce exprime aussi des idées politiques implicites. L'histoire de cette reine si vertueuse et révolutionnaire est utilisée, peut-être, comme une allégorie pour revendiquer l'importance de la culture sarde dans l'évolution de la culture de la Méditerranée.

III.1.6. Matériaux musicaux préexistants

Franco Oppo s'est aussi intéressé à des matériaux musicaux préexistants provenant d'autres musiques de tradition orale. Dans son catalogue, on retrouve des compositions axées sur la musique polonaise de tradition orale. Ceci est dû au fait que Oppo a vécu pendant des années en Pologne depuis 1963. On peut retrouver des aspects de la musique polonaise dans *Quaranta melodie popolari polacche* (1989-1993) pour flûte et piano, *Tre Melodie popolari polacche* (1990-1993) pour flûte, violoncelle et piano et *Polski walc* (1996) pour flûte, clarinette, piano et quatuor à cordes. *Polski walc* est basé sur un thème polonais emprunté au répertoire des mélodies populaires de tradition orale transcrites par l'ethnologue Oskar Kolberg.

D'autres compositions de Oppo sont axées sur des matériaux préexistants provenant de la musique classique. C'est le cas de *Per Tonos* (1985) pour flûte, clavecin et quatuor à cordes, *Variazioni su tema di Mozart* (1991) pour orchestre, *Uno Spettro si aggirava per l'Europa* (1999) pour vingt-cinq instruments à cordes et *live electronics* non obligatoire et *Toccata sopra "Freu dich sehr, o meine seele"* (2000) pour orgue. Nous avons été poussés à traiter ces compositions car ici Oppo a une approche du langage tonal assimilable à son approche de la musique sarde de tradition orale. Il cherche à fusionner les aspects du langage musical tonal avec la logique du langage musical de son temps. *Per Tonos* est un canon perpétuel sur le thème *regium* de l'*Offrande Musicale* de Johann Sebastian Bach. Tandis que, *Toccata sopra "Freu dich*

sehr, o meine seele” est une œuvre écrite à l’occasion du *Laboratorio di musica contemporanea al servizio della liturgia di Milano*, sous la direction de Don Luigi Garbini. Il s’agit de la dernière pièce (*Congedo*) d’une messe écrite par plusieurs compositeurs italiens et espagnols. *Toccata sopra “Freu dich sehr, o meine seele”* est axée sur un choral de Bach, après “*Freu dich sehr, o meine seele*”. Il fait référence à la tradition allemande du prélude choral. *Freu dich sehr, o meine seele* (2000), pour piano et pédalier, est la transcription de *Toccata sopra “Freu dich sehr, o meine seele”*. Oppo y emploie un instrument de fabrication artisanale. Un piano avec un pédalier.

Variazioni su tema di Mozart est une pièce commandée par l’*Orchestra Regionale della Toscana* à l’occasion du bicentenaire de la mort de Mozart. Oppo emploie le thème de l’*Allegro* de la *Sérénade* K. 375 en *mi* bémol de Mozart pour huit instruments à vent. L’effectif orchestral de la composition est tout à fait classique : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbale et cordes. Il y a trente et un instruments à cordes (18 violons, 5 altos, 5 violoncelles et 3 contrebasses), Oppo vise à créer une masse de sons. Cet aspect est typique de l’écriture orchestrale des cordes dans son langage musical. La forme est celle du thème avec six variations, forme peu employée dans la musique du XX^e siècle. Oppo emprunte ce modèle de l’époque classique et notamment de la période romantique mais seulement en tant que structure générale. Dans *Concerto n. 2* (2002) pour piano et orchestre, il utilise encore une fois la forme des variations dans le troisième mouvement du concert. L’œuvre « est construite à partir de divers thèmes populaires tirés du répertoire traditionnel de la Sardaigne [...]. Le thème des variations est une “chanson de rue” du territoire du Campidano »²². Dans *Variazioni su tema di Mozart*, le thème original contraste, à partir de son exposition, avec le langage musical actuel et l’élaboration aboutit rapidement à un condensé orchestral, unitaire et abstrait. La méthodologie du traitement du thème est particulier. Si dans le cas des *anninnias* les caractéristiques de la monodie sarde ont été au centre de son attention, dans ce contexte Oppo considère le thème de Mozart comme un élément sonore unitaire et « achevé ». Il ne le conçoit pas exclusivement comme une mélodie mais comme un « objet » acoustique « complexe » composé de nombreux paramètres mais pourtant unitaire. Par conséquent, dans l’exposition de *Variazioni su tema di Mozart*, le thème original est confié aux instruments à vent de l’orchestre (exemple 5). Ils sont employés dans

²² « La composizione costruita su temi popolari tratti dal repertorio tradizionale della Sardegna [...]. Il Tema delle variazioni è una “canzone di strada” campidanese » notre traduction (annotation inédite de Oppo).

l'exposition du thème et sont exactement ceux de l'octuor de Mozart (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors). En même temps, les instruments à cordes jouent un *cluster* superposé au thème original (exemples 6 et 7). Il est construit avec toutes les hauteurs du thème de Mozart, à savoir tous les sons de la gamme de *mi* bémol et également avec toutes les hauteurs étrangères à cette gamme qui se retrouvent dans le thème original. « Le *cluster* a été considéré comme une structure harmonique globale, spécifique et exclusive de ce thème (un condensé de ses propriétés structurelles), ainsi il a fortement caractérisé l'œuvre entière »²³. Cette superposition entre le thème de Mozart et le *cluster* chromatique nous plonge immédiatement dans un monde irréel, utopique et contradictoire. Le *cluster* est comme l'antagoniste du thème. Pendant les variations, le compositeur exploite les caractéristiques du thème de Mozart en faisant ressortir à chaque fois des aspects spécifiques du thème. Dans *Variazioni su tema di Mozart*, on a toujours l'impression de percevoir quelques traits du thème original, même si la matière orchestrale est une masse de timbres très complexe et abstraite. Ainsi le thème original est, à partir de son exposition, plongé dans un contexte musical de notre temps. La superposition du thème original et du *cluster* a donc aussi une valeur symbolique. Deux systèmes linguistiques, deux paradigmes musicaux séparés par des siècles se fondent ensemble (exemple 8).

Un travail orchestral de grandes dimensions, *Uno Spettro si aggirava per l'Europa* (1999) pour vingt-cinq instruments à cordes, est une composition très intéressante où Oppo emprunte encore une fois des matériaux de Mozart. La composition a été réalisée au *Teatro alla Scala* à l'occasion des activités liées au colloque *Metafonie. Cinquant'anni di musica elettroacustica* dirigé par les musicologues Francesco Galante et Luigi Pestalozza. La pièce est fondée sur une simple « image » sonore : une masse de sons orchestraux en transformation perpétuelle. Cette idée de développement formel était d'usage notamment pendant les décennies 1970 et 1980 mais dans cette composition, Oppo exploite de façon actuelle et originale le principe de masse sonore et d'amalgame de timbres. La pièce commence par une grande superposition de fragments de gammes chromatiques, jouées par tous les instruments à cordes. Cette matière sonore représente la condition humaine au XX^e siècle : une multitude d'individus, qui sont bien « dessinés » par la gamme jouée par chaque instrument, mais dont nous ne pouvons pas distinguer les « visages » lorsqu'ils sont une

²³ « Il *cluster* è stato considerato come una struttura armonica globale, propria ed esclusiva di questo tema (un concentrato delle sue proprietà strutturali), ed ha fortemente caratterizzato l'intera composizione » notre traduction (annotation inédite de Oppo).

multitude car, c'est comme si chaque « visage » et chaque profil, était à peine esquissé. Chaque gamme se superpose et se mélange aux autres en devenant indistinguable dans la masse sonore. Oppo cherche à mettre en évidence les contradictions de la société de notre temps. D'un côté se trouve l'individu (une gamme) et de l'autre la collectivité (l'amalgame des gammes), c'est-à-dire le principal « acteur » du XX^e siècle. Le problème insoluble est qu'un individu peut prédominer sur tous les autres, d'ailleurs la collectivité peut annuler l'importance de la condition humaine de chacun. Oppo, au fur et à mesure, cherche à transformer par un principe de raréfaction cette matière musicale chromatique en une matière diatonique. Une fois arrivé au diatonisme, au lieu d'employer de simples gammes diatoniques, il a emprunté des gammes issues de l'ouverture du *Don Giovanni* de Mozart. Après cette intégration entre deux paradigmes, classique et moderne, l'élaboration de la pièce reprend son cours (exemple 9).

Oppo est le premier compositeur italien à aborder l'étude de la musique orale sarde à travers une approche de type scientifique et systématique. Tout d'abord, il a connu la musique de tradition sarde de manière instinctive durant sa jeunesse, puis il a accompli des recherches de terrain et des études très approfondies sur les formes de la musique sarde. Dans un second temps, il a employé ces sources pour rédiger des essais et pour composer des œuvres axées sur des matériaux et sur les stratégies compositionnelles de la musique sarde. D'ailleurs Oppo utilise également d'autres matériaux préexistants provenant de divers domaines de la tradition. Son style compositionnel est clairement reconnaissable parmi ceux des autres compositeurs de son temps. Au cours de notre recherche, nous avons découvert que le principe de variation et notamment la micro-variation est l'un des principes les plus importants du langage musical de Oppo. Ce principe compositionnel est exploité dans plusieurs de ses œuvres selon des manières et des stratégies différentes toujours originales. Les formes de la musique sarde sont généralement caractérisées par des principes constructifs de micro-variation et ces procédés d'élaboration permettent l'ouverture temporelle de l'œuvre et aboutissent à un discours musical à la fois riche et varié. Quelques caractéristiques de la musique sarde se sont imposées dans l'esthétique de Oppo. D'ailleurs, même la forme du cycle de variations est exploitée par Oppo de manière originale lors de la composition d'œuvres axées sur des thèmes provenant soit de la tradition musicale européenne écrite savante, comme *Variazioni su tema di Mozart* (1991) pour orchestre, soit de la musique de tradition orale sarde, comme dans

Concerto n. 2 (2002) pour piano et orchestre. L'intérêt de Oppo pour la variation n'est à considérer ni comme une attitude conservatrice, ni comme une volonté de faire prévaloir un schéma architectural préétabli afin d'emprisonner l'élaboration de la musique. Nous sommes persuadés que Oppo vise à exploiter la technique de la micro-variation et le schéma architectural des variations car cela peut lui assurer une conduite formelle cyclique de la micro-forme et de la macro-forme. En même temps, la cyclicité aboutit à l'ouverture temporelle de l'œuvre. Oppo exploite de façon personnelle la forme ouverte, ce qui représente l'un des principes de construction formelle parmi les plus utilisés par les compositeurs d'avant-garde depuis l'après-guerre et considéré comme innovant et en rupture avec la tradition. Pour ce faire, Oppo s'appuie sur des architectures formelles typiques de la musique de tradition orale de la Sardaigne, c'est-à-dire des pratiques musicales millénaires. Au contraire, les musiciens des années 1950 ont théorisé l'œuvre ouverte en faisant référence notamment à des sources littéraires. C'est le cas de Pierre Boulez qui fait appel à l'organisation de la syntaxe dans les poèmes de Stéphane Mallarmé pour organiser ses œuvres selon des principes d'ouverture temporelle. Oppo exploite la forme ouverte et le principe de variante à travers une stratégie différente par rapport à d'autres compositeurs de son temps. Notre propos a été de rapprocher le lecteur du langage musical de Oppo à travers les divers commentaires, les suggestions et les citations que nous avons insérés dans notre texte. Nous avons toujours envisagé notre étude comme une introduction à la pensée compositionnelle et au langage musical de ce compositeur iconoclaste, notamment une introduction à son style compositionnel lors de l'utilisation du principe de variation issu de la musique de tradition orale.

Exemple 2, Franco Oppo, *Praxodia*, tableau 15.

15

	X ^I	a ^I dispari	a ^I pari	X ^{II}	a ^{II} 1 ^o di seq	a ^{II} dispari	a ^{II} pari																																																																																																
fl.																																																																																																							
cr.																																																																																																							
s.																																																																																																							
b.(v.)	<table border="0"> <tr> <td>A.</td> <td>não direi nada não sei nada</td> <td>X 1 X 2</td> <td>X X 2</td> <td>X^I</td> <td>X^{II}</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>mesmo que me espanquem</td> <td></td> <td>3 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>B.</td> <td>não direi nada</td> <td>X 1 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>mesmo que me ofereçam riquezas</td> <td></td> <td>3 X 6</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>C.</td> <td>não direi nada</td> <td>X 1 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>mesmo que a palmatória me esborrache os dedos</td> <td></td> <td>2 X 3 X X 2 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>D.</td> <td>não direi nada</td> <td>X 1 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>mesmo que me ofereçam a liberdade</td> <td></td> <td>3 X 8</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>E.</td> <td>não direi nada</td> <td>X 1 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>mesmo que me apertem a mão</td> <td></td> <td>3 X 3 X</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>F.</td> <td>não direi nada</td> <td>X 1 X 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>mesmo que me ameacem de morte</td> <td></td> <td>3 X X 4</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>							A.	não direi nada não sei nada	X 1 X 2	X X 2	X ^I	X ^{II}				mesmo que me espanquem		3 X 2					B.	não direi nada	X 1 X 2							mesmo que me ofereçam riquezas		3 X 6					C.	não direi nada	X 1 X 2							mesmo que a palmatória me esborrache os dedos		2 X 3 X X 2 X 2					D.	não direi nada	X 1 X 2							mesmo que me ofereçam a liberdade		3 X 8					E.	não direi nada	X 1 X 2							mesmo que me apertem a mão		3 X 3 X					F.	não direi nada	X 1 X 2							mesmo que me ameacem de morte		3 X X 4				
A.	não direi nada não sei nada	X 1 X 2	X X 2	X ^I	X ^{II}																																																																																																		
	mesmo que me espanquem		3 X 2																																																																																																				
B.	não direi nada	X 1 X 2																																																																																																					
	mesmo que me ofereçam riquezas		3 X 6																																																																																																				
C.	não direi nada	X 1 X 2																																																																																																					
	mesmo que a palmatória me esborrache os dedos		2 X 3 X X 2 X 2																																																																																																				
D.	não direi nada	X 1 X 2																																																																																																					
	mesmo que me ofereçam a liberdade		3 X 8																																																																																																				
E.	não direi nada	X 1 X 2																																																																																																					
	mesmo que me apertem a mão		3 X 3 X																																																																																																				
F.	não direi nada	X 1 X 2																																																																																																					
	mesmo que me ameacem de morte		3 X X 4																																																																																																				
	<p>1^o</p> <p>cht. pf. tp. vc.</p> <p>I 3 J = 66</p> <table border="0"> <tr> <td>(A)</td> <td>(B)</td> <td>(C)</td> <td>(D)</td> <td>(E)</td> <td>(F)</td> <td>p</td> <td>cresc.</td> <td>f</td> </tr> <tr> <td>b.</td> <td>cl.</td> <td>ch.</td> <td>cr.</td> <td>s.</td> <td>p.</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>							(A)	(B)	(C)	(D)	(E)	(F)	p	cresc.	f	b.	cl.	ch.	cr.	s.	p.																																																																																	
(A)	(B)	(C)	(D)	(E)	(F)	p	cresc.	f																																																																																															
b.	cl.	ch.	cr.	s.	p.																																																																																																		
ch. I																																																																																																							
pf.																																																																																																							
tp.																																																																																																							
ps. tam. gc.																																																																																																							
vc.																																																																																																							
cb.																																																																																																							

Exemple 4, Franco Oppo, *Musica per undici strumenti ad arco*, p.1.

Franco Oppo

MUSICA
PER
UNDICI
STRUMENTI
AD
ARCO

(1992)

$\text{♩} = 100/108$

4

violini

viola

violoncelli

contrabb.o

sequenza degli accenti

Exemple 5, Franco Oppo, *Variazioni su tema di Mozart*, p. 1, instruments à vent, mesures 1-11.

TEMA - Allegro (♩ = 128)

1

fl.

ob.

cl. sib

fg.

cr. mib

trb. sib

tp.

24

Exemple 6, Franco Oppo, *Variazioni su tema di Mozart*, p. 1, instruments à cordes, mesures 1-4.

A : si bémol,
dominante de la
tonalité de mi bémol

B : *cluster*
construit avec tous
les sons du thème
de Mozart sur le
son fondamental
de mi bémol

Exemple 7.

A

B

Cluster

Tutti
(les cordes)

Contrebasses

Violoncelles

Altos

Violons

Exemple 9, Franco Oppo, *Uno spetto si aggirava per l'Europa*, p. 1.

Uno spetto si aggirava per l'Europa
per 25 archi e banda magnetica ad libitum

Franco Oppo
1999-2000

The image displays a complex musical score for 25 string instruments and a magnetic tape part. The score is organized into two main sections: a string section (measures 1-14) and a magnetic tape section (measures 15-18). Each instrument part is numbered 1 through 25. The notation includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *dim.*, and *mf*, along with performance instructions like *rubato* and *ritard.*. The score is written in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The magnetic tape part is indicated by a 'MAGNETIC TAPE' label and shows a series of notes and rests.

III.2. Analyse des œuvres de Franco Oppo

III.2.1. Transcription ou élaboration ? Analyse de la *Berceuse* n. 1

Franco Oppo propose une approche insolite de la musique de tradition orale. Il emploie des méthodologies typiques de la recherche ethnographique et inusuelles quant aux moyens d'étude conventionnels du compositeur de musique de tradition écrite occidentale, en conservant en même temps ses compétences et son attitude de compositeur ainsi que ses propos de création. Ce qu'il recherche dans la musique sarde, ce sont les règles qui sont à la base du système. Cette approche se fonde sur un principe primordial : considérer la musique de tradition orale comme un langage musical ancestral structuré, constitué d'un ensemble de pratiques, de règles et de modèles expressifs qui se sont stratifiés et cristallisés au fil du temps. Ces règles millénaires sont considérées par Oppo comme un système logique « fort ».

L'identité culturelle du compositeur est un élément indispensable pour saisir ses stratégies musicales. Une telle pratique musicale a été réellement et authentiquement assimilée pendant sa jeunesse. Il écoutait des chants et des vers improvisés lors des moments de rencontres collectives en Sardaigne et dans la vie familiale. La condition sociale sarde, en retard en ce qui concerne le développement urbain, a permis à de nombreux aspects de la culture de l'île de rester intacts pendant des siècles. La culture paysanne, agricole et pastorale s'est conservée presque intégralement jusqu'à nos jours. En Sardaigne, on trouve encore aujourd'hui des rituels d'origine archaïque qui parfois ont survécu dans leur état originel. C'est le cas du culte dionysiaque ou des rituels plus anciens de vénération de l'eau, des divinités archaïques symbolisant la fécondité ainsi que l'aspect féminin et masculin. Ainsi, nous pouvons imaginer comment dans les années 1950 Oppo a pu observer un monde musical et culturel encore intact et non affecté par un certain type de modernité.

Très fréquemment, pendant la genèse de ses pièces Oppo a fait référence à la tradition. Il a parfois utilisé la musique ancienne ou classique de tradition savante, d'autres fois la musique sarde de tradition orale ou encore d'autres musiques européennes de tradition orale. Dans tous les cas, il suit la même démarche, c'est-à-dire qu'il développe le matériau musical d'origine de façon rigoureuse en partant d'une matière et d'une condition préexistante. Chez lui la pensée du compositeur se manifeste

particulièrement dans l'élaboration de l'idée musicale. Nous essaierons d'expliquer cet aspect de manière plus articulée. Cette approche vise à montrer l'autonomie de l'idée musicale par rapport à la pensée de l'homme et même du compositeur en tant qu'intellectuel. La pensée musicale du compositeur peut reposer sur l'idée musicale primordiale ou se manifester plus profondément dans l'élaboration de cette idée. Dans le deuxième cas, l'élaboration de l'idée est plus importante et significative que l'idée elle-même. L'élaboration peut donc être le centre d'une pensée musicale plus profonde.

Oppo refuse totalement de concevoir la musique comme une façon de transmettre des émotions, des sentiments ou des principes préétablis. L'œuvre ne doit pas transmettre que les émotions de l'artiste. La communication de l'idée musicale doit passer à travers des structures musicales « neutres », c'est-à-dire qu'elles ne sont affectées par aucun sujet de narration. À notre avis, selon Oppo, la perception, l'élaboration des émotions et l'évocation des aspects imaginaires extra-musicaux, doivent être vécues intérieurement par l'individu. Les émotions, suscitées par la musique doivent surgir, chez l'auditeur, des structures du langage musical et de leur élaboration. Son approche de la musique est caractérisée par une sorte de « pudeur » pendant l'extériorisation et la formulation des idées musicales, par la recherche d'un « espace d'écart » qui permet une vision objective de ce qui est étudié ou écouté. Il s'agit d'une démarche à caractère scientifique rigoureuse. Oppo cherche à créer une distance entre les aspects liés au « monde acoustique » et la vie de l'homme. Il considère probablement cette séparation nécessaire pour observer la musique de façon consciente. L'éloignement entre l'univers du son, ou plutôt le langage musical, et sa fonction, c'est-à-dire son incidence sur la vie de l'homme, ainsi que ses utilisations, est fondamental dans son approche.

Cependant, nous pouvons considérer la grande connaissance et l'attention de Oppo concernant les aspects ethnographiques qui ressortent, à notre sens, lors de l'écoute de compositions comme *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993) ou d'autres pièces récentes comme *Taxim* (2003) pour ensemble. Oppo a rédigé ces partitions de façon très rigoureuse et magistrale, comme s'il s'agissait d'une musique « pure ». Toutefois, nous pouvons constater qu'il a respecté la fonction originelle de la musique, à savoir la fonction de la danse dans *Gallurese* et *Baroniese*. Durant la genèse compositionnelle de ces deux danses, Oppo a cherché à faire correspondre à la logique qui caractérise les gestes traditionnels des danseurs sardes, une logique similaire édifiant la matière musicale. La même attention pour la fonction rituelle de la forme musicale

est réservée à la forme poétique sarde de tradition orale dont Oppo emprunte des aspects. *Attittidu* (1983) et *Retrògras A* (1998) sont deux pièces dont les titres évoquent l'utilisation de formes poétiques de la tradition orale sarde : les *attittidus* sont des lamentations funèbres tandis que les *retrogras* sont des procédures de construction poétiques axées sur la permutation des mots du vers poétique. Ces schémas formels sont à la base de l'organisation de sa musique. Ces deux titres évoquent aussi des rituels d'un monde archaïque. La musique se fonde sur des aspects totalement émancipés par rapport à ces images symboliques et est édifiée exclusivement à partir des stratégies des formes poétiques. Nous pouvons affirmer que les aspects de la culture sarde se manifestent comme des émanations des structures musicales proprement dites utilisées par Oppo.

Il est difficile d'affirmer qu'une œuvre de Oppo a été réellement affectée par la musique ou par d'autres aspects de la culture orale de la Sardaigne car dans son style plus récent les aspects typiques de cette musique de tradition orale sont standardisés, transformés, assimilés et intégrés à son langage musical, comme s'il s'agissait d'une présence génétique de la musique sarde dans son style. Afin de mieux saisir l'approche de Oppo dans la composition d'œuvres libres à partir de matériaux provenant de la musique orale de la Sardaigne, nous pouvons examiner ses annotations concernant la pièce *Fasi*, écrite entre 1984 et 1989, pour flûte et piano :

« À partir de la plus simple application musicale du concept de répétition (une note répétée), à travers des répliques de courts fragments rythmiques et mélodiques exposés par les deux instruments en phase, la composition évolue vers des modèles itératifs plus complexes et autonomes des deux instruments : les fragments mélodiques subissent de petites transformations, ils se déphasent et se recomposent. La périodicité s'affirme comme le principe formel générateur de toute la composition. Il arrive ainsi que des fragments émergent çà et là rappelant des modèles expressifs et formels typiques de la musique traditionnelle de la Sardaigne. Il ne s'agit pas de citations de thèmes populaires, mais de matériaux sonores et de procédures structurelles qui, malgré la complexité du langage, accompagnent l'auditeur vers une perception instinctive et rituelle de l'œuvre »¹.

¹ « Partendo dalla più semplice applicazione musicale del concetto di ripetizione (una nota ribattuta), attraverso la replica di brevi frammenti ritmico-melodici esposti dai due strumenti *in fase*, il brano si evolve verso modelli iterativi più complessi, autonomi nei due strumenti: i frammenti melodici subiscono

Dans ce passage nous pouvons fort bien comprendre qu'il ne s'agit pas, comme l'explique Oppo lui-même, de citations libres de thèmes musicaux ou d'opérations de collage de musiques diverses, mais plutôt de l'exploitation bien plus profonde de modèles formels et de modalités expressives de la musique de tradition orale sarde. Chez Oppo les matériaux préexistants sont intégrés à son style musical à un niveau « génétique » des œuvres et ils pénètrent en profondeur dans sa pensée compositionnelle. Les modèles qu'il utilise proviennent de tous les domaines de l'oralité sarde : de la mélodie ou monodie vocale, du timbre et de la sphère harmonique, du domaine du rythme et notamment de la métrique, il opère ainsi sur des schémas formels ouverts typiques des traditions orales musicales de la Méditerranée ainsi que sur la syntaxe poétique sarde.

Nous citerons maintenant des exemples musicaux afin de mieux comprendre cette problématique. Pour ce faire, nous analyserons un morceau pour piano apparemment très élémentaire et clair du point de vue formel, mais en même temps représentatif de son travail sur la musique orale de la Sardaigne. Pour notre analyse musicale nous avons choisi une pièce courte pour piano dans le but de faciliter l'explication et d'observer les structures musicales sans être obligé de considérer une musique trop complexe pour grand ensemble. Cette analyse a fait l'objet de notre attention depuis le Master 2 et touche à sa fin après de nombreuses modifications, améliorations et compléments. La pièce dont il est question est la première des *Tre Berceuses*, écrites entre 1980 et 1981, trois courtes compositions pour piano seul. Ce sont les transcriptions et en même temps des élaborations raffinées de trois *anninnias*, à savoir trois berceuses populaires sardes de tradition orale. Oppo utilise des aspects de la vocalité de la Sardaigne qu'il élabore d'une manière instrumentale. Dans la tradition sarde, les *anninnias* sont des chants monodiques interprétés traditionnellement par les femmes et transmis oralement de manière spontanée. Les *anninnias* sont caractérisées par des formes simples, courtes, cycliques et répétitives. Ce sont également des formes musicales ouvertes axées sur le principe de la variation et la logique des variantes. Une

piccole trasformazioni, si *sfasano* e si ricompongono, e la periodicità si afferma come principio formale generatore dell'intera composizione. Accade così che, qua e là, emergano frammenti che riecheggiano modelli espressivi e formali tipici della musica tradizionale della Sardegna. Non si tratta di citazioni di temi popolari, ma di materiali sonori e di procedimenti strutturali che, nonostante la complessità del linguaggio, accompagnano l'ascoltatore verso una percezione istintiva e rituale dell'opera » notre traduction (annotation inédite de Franco Oppo).

monodie d'*anninnia* est réitérée plusieurs fois avec de petites variantes métriques et monodiques, ainsi que des variantes du timbre de la vocalité. Les *anninnias* sont des chants qui appartiennent au répertoire utilisé en milieu intime et familial : traditionnellement les femmes chantent ces monodies pour leurs enfants. Il existe en Sardaigne une grande variété de berceuses de tradition orale, différentes et spécifiques selon les zones géographiques de l'île.

Dans le but de découvrir la stratégie de Oppo nous observerons tout d'abord un texte dans lequel il parle de son approche compositionnelle. Dans une annotation à propos de *Tre Berceuses*, il relève certains aspects de son approche de la transcription et de l'élaboration des monodies vocales sardes :

« Des esquisses musicales, faites pendant la composition d'*Anninnia II*, m'ont amené à découvrir un matériau musical adapté pour une écriture pour piano. À partir de ces esquisses, j'ai composé les *Tre Berceuses*. Il s'agit de transcriptions de berceuses populaires (*anninnias*) de la Sardaigne, réalisées à travers un langage musical et une technique compositionnelle actuelle. Les trois ou quatre notes sur lesquelles les mélodies originelles sont axées, ont été projetées chacune dans des octaves différentes, tout en conservant inaltérée la séquence mélodique originelle. Les structures harmoniques sont de simples résonances pianistiques des notes de la mélodie, tandis que les mélismes, typiques de la technique vocale populaire, ont été élaborés chromatiquement. À part cela... les transcriptions sont fidèles »².

Dans ce passage concis, Oppo évoque ses principes compositionnels primordiaux. Essayons de saisir les plus importants. (1) Il affirme que les *Tre Berceuses* sont des transcriptions, mais en même temps il nous fournit des informations très spécifiques sur la façon dont il a opéré une élaboration en employant une logique

² «Alcuni appunti per la composizione di *Anninnia II* hanno assunto subito una forma pianistica. Da essi, in seguito, sono state estrapolate le pagine che costituiscono le *Tre Berceuses*. Si tratta di trascrizioni di ninna-nanne popolari (*anninnias*) della Sardegna, realizzate con linguaggio e tecnica compositiva attuali. Le tre o quattro note sulle quali si snodano le melodie originali sono state proiettate ciascuna in una diversa ottava conservando, però, inalterata la sequenza melodica. Le strutture armoniche sono semplici risonanze pianistiche delle note della melodia mentre i melismi, tipici delle tecnica vocale popolare, sono stati elaborati cromaticamente. A parte ciò... le trascrizioni sono fedeli » notre traduction (annotation inédite de Oppo).

compositionnelle savante. (2) Le matériau des pièces se limite à trois ou quatre hauteurs centrales. L'utilisation de gammes limitées à quelques hauteurs, c'est un aspect typique de nombreux chants de tradition orale en Europe mais cela fait également partie de la pratique compositionnelle savante, notamment dans des styles comme le minimalisme américain. D'ailleurs, l'économie des matériaux musicaux est un principe fondamental de la technique compositionnelle occidentale écrite. Par exemple, dans le style compositionnel (vocal ou instrumental) d'Igor Stravinsky, le mouvement mélodique est souvent très réduit et l'expressivité repose sur d'autres paramètres comme le timbre ou la métrique. (3) Oppo affirme également que les hauteurs de la monodie sarde sont projetées à différentes octaves du registre du piano en préservant la conduite de la ligne originelle. Il opère une « mise en espace » de la monodie dans une perspective différente par rapport à d'autres stratégies typiques du XX^e siècle comme par exemple la technique de la « polarisation ». Cet aspect nous permet d'imaginer que la transcription faite par Oppo est orientée vers une véritable élaboration du matériau musical originel. (4) Dans cette transcription-élaboration pour piano, il aboutit même à des aspects harmoniques qui ne sont pas présents dans la vocalité et qui résultent de la superposition des hauteurs de la monodie de tradition orale. À savoir, les sons sont prolongés et se stratifient dans le temps. Ce détail est très important car il nous révèle aussi un principe compositionnel général du compositeur : l'harmonie peut être le résultat de la linéarité. Si les hauteurs sont superposées, elles génèrent, de façon spontanée, des agrégats verticaux qui assument peut-être une fonction harmonique primitive ou mieux aléatoire et dérivée de la condition acoustique linéaire. Nous pouvons retrouver cet aspect aussi dans le langage musical traditionnel ; citons un exemple, chez Claude Debussy, où les sons de l'accord sont généralement les sons principaux des figures mélodiques (De la Motte 1988 : 332). (5) Oppo nous révèle aussi que la vocalité dans les *anninnias* de Sardaigne est enrichie par des ornements mélismatiques. De petits mouvements oscillatoires autour des hauteurs principales sont typiques du chant transmis oralement. Oppo a rationalisé ces ornements dans le cadre du tempérament égal en les simplifiant en intervalles chromatiques. L'aspect ornemental dans la vocalité de tradition orale sarde, la variabilité des oscillations autour d'une fréquence centrale, les diverses émissions vocales, les *glissando*, sont tous des aspects très dynamiques dans ce type de berceuses et influencent de manière importante le timbre dans les berceuses originales de Oppo. Une réduction pour piano peut donc affaiblir ce potentiel du timbre déjà présent dans la vocalité de tradition orale. Cependant, nous retrouvons l'élaboration du

paramètre du timbre dans d'autres pièces comme *Anninnia* (1978 et 1982) pour ensemble.

Dans notre analyse musicale, nous chercherons à mettre en évidence la nature du travail de Oppo et les principes qu'il a empruntés à la musique sarde et nous étudierons également comment il a exploité les propriétés structurelles du chant d'origine pendant l'élaboration pour piano. Consacrons-nous maintenant à l'analyse des aspects de la première berceuse. La berceuse n. 1, *Cadenzato ma sereno*, est une très courte pièce qui ne dépasse pas les dix-sept mesures. Dans la transcription de Oppo, la monodie sarde est répétée trois fois. La pièce est ainsi subdivisée explicitement par le compositeur en trois parties séparées par des doubles barres. La première partie (I) est la présentation de la monodie originelle sarde. La seconde et la troisième partie (II et III) portent sur des élaborations, ou des variantes microscopiques, de la première partie. Il faut considérer que, déjà dans l'exposition de la monodie originelle, un niveau d'élaboration primordial est présent.

Ce morceau est une forme très simple. Le compositeur, à partir d'un matériau musical limité, opère un processus de développement condensé qui s'épuise rapidement en quelques phases. Le principe fondateur de cette courte pièce est la micro-variation de la structure formelle empruntée à l'*anninnia* de tradition orale sarde. Le but principal de notre analyse musicale est de comprendre les limites et les correspondances entre le matériau musical préexistant, à savoir la monodie sarde de tradition orale, et la procédure d'élaboration mise en place par Oppo. Notre propos est également de mettre en lumière les aspects basiques de la monodie sarde originelle, qui sont pris comme modèles par le compositeur. Ainsi, nous allons pouvoir comprendre le processus d'invention qui génère le développement de ce morceau. Au cours de l'analyse nous ferons appel aux notions de *modèle* et de *dérivation* élaborées par Antonio Lai dans sa théorie et méthodologie d'analyse musicale (Lai 2002). Nous chercherons tout d'abord à étudier des aspects microscopiques du langage musical de Oppo, puis nous décèlerons des aspects de la forme globale du morceau. À travers des exemples d'exploitation de la technique compositionnelle par variantes, nous essaierons de saisir les nuances les plus minuscules du langage musical de la berceuse n. 1 situées au niveau microscopique. D'ailleurs, notre méthode de travail ainsi que le choix d'analyser une forme aussi simple nous a permis d'apercevoir la totalité des éléments de cette composition et d'aboutir de manière exhaustive à sa compréhension. En effet, notre démarche a aussi une vocation pédagogique. À ce propos nous chercherons à accompagner le lecteur pendant la

découverte des aspects primordiaux du langage musical de Oppo.

D'abord, considérons que la transcription pour piano d'un chant monodique dont la caractéristique principale est la linéarité, oblige le compositeur à adapter ce matériau à l'écriture instrumentale et notamment pianistique. Ce qui implique en conséquence une élaboration de la dimension verticale, soit harmonique, soit polyphonique. En revanche, nous observerons une importante dissipation d'information au niveau du timbre pour ce qui concerne les modalités d'émission vocale. L'exemple 1 nous dévoile l'*anninnia* sarde sur laquelle Oppo a axé la berceuse n. 1. La transcription a été réalisée par Oppo lui-même, à partir d'un enregistrement d'une *anninnia* faisant partie du répertoire traditionnel du village de Seui, un village près de Nuoro, situé au centre de la Sardaigne dans une région montagneuse. L'enregistrement a été effectué en 1967 par l'ethnomusicologue sarde Pietro Sassu (1939-2001). Dans ce cas Oppo n'a pas exploité les enregistrements que lui-même avait effectués durant ses recherches.

Nous pouvons constater que les quatre mesures de l'exemple 1 sont des projections différentes de la même structure. Elles se distinguent exclusivement par de petites variantes, toutefois leur morphologie essentielle reste la même. Nous ne pouvons pas connaître toutes les petites variantes possibles du chant de l'*anninnia* de Seui car il s'inscrit dans la tradition orale. Chaque interprète peut affirmer ses variantes et dynamiser d'une manière individuelle la tradition ancestrale. Il est impossible de déterminer exactement les caractéristiques et l'ordre dans lequel ces variantes sont généralement chantées. Probablement ces courts fragments monodiques ont la même fonction hiérarchique et ils sont interchangeable entre eux. La chanteuse, dans la tradition orale, effectue ainsi ses choix selon ses propres schémas d'improvisation. D'ailleurs, elle peut enrichir le chant monodique diatonique (exemple 1) avec de petits mélismes de quart de ton, des *glissando*, et avec des variations rythmiques minimales ou des interpolations entre un rythme et l'autre. Les possibilités de variantes sont nombreuses. Le texte chanté de l'*anninnia*, avec toutes ses caractéristiques structurelles syntaxiques et d'accentuation métrique ou rythmique, est souvent à l'origine de ces petits changements de la musique. Oppo (et nous aussi avec lui) se réfère à la transcription d'une seule version de l'*anninnia* faite à partir d'un enregistrement unique. Il a pris les quatre mesures de l'exemple 1 comme modèle. Rappelons que le principe formel dans cette pratique sarde est l'ouverture formelle et l'interpolation des variantes.

Dans le chant de tradition sarde les quatre mesures que nous avons reprises dans l'exemple 1, sont répétées plusieurs fois par la chanteuse. Le nombre de répétitions est

libre car il s'agit d'une improvisation. Le texte peut varier légèrement à chaque répétition. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une berceuse, donc le texte et la musique doivent varier lentement dans le temps et avoir ainsi un caractère hypnotique, anesthésiant et somnifère. La monodie de l'exemple 1 est construite sur trois hauteurs (*si* bémol, *do* et *ré*). Tout le mouvement monodique se déroule ainsi à l'intérieur d'un registre très limité de la voix féminine, à savoir celui d'une tierce majeure (du *si* bémol au *ré*). Le *do* représente le point médian entre les deux extrêmes de ce fragment diatonique minimal (exemple 2 et 3a). L'exemple 4 est extrait de la berceuse n. 1 et nous montre la transcription pour piano, faite par Oppo, du premier fragment de la monodie sarde. Afin de comprendre la façon dont il a réalisé la transcription, on peut comparer l'exemple 4 avec la première mesure de l'exemple 1 et saisir que la transcription de Oppo est soumise à une petite élaboration. Nous pouvons observer que le premier degré de développement est le déplacement, sur trois différentes octaves du piano, des hauteurs de la monodie du chant sarde condensées à l'origine dans un registre très étroit. À chaque son est assigné un registre spécifique. Les trois hauteurs de la monodie originelle de l'*anninnia* de Seui (*si* bémol, *do* et *ré*), sont assignées à trois octaves du piano (*si*² bémol, *do*⁴ et *ré*⁵). Le premier niveau d'élaboration est donc caractérisé par le remplacement du degré conjoint de seconde majeure de la monodie originelle par l'intervalle de neuvième majeure.

Grâce au moyen de la pédale du piano (III, à droite), Oppo vise à mettre en évidence le mouvement ascendant de neuvième majeure *do-ré* et celui descendant *do-si* bémol (exemple 4). La structure essentielle de la ligne monodique peut être décrite comme un ornement, un mouvement périodique ou un *gruppetto* autour du *do*. Toutes les hauteurs à l'intérieur de chaque mesure se superposent en recourant à la pédale tenue. Oppo suit toujours cette logique d'utilisation de la pédale jusqu'à la fin de la pièce.

L'exemple 5, nous dévoile entièrement la partie I de la composition, c'est-à-dire la présentation du modèle de la monodie de l'*anninnia* de Seui. Il respecte fidèlement l'ordre hiérarchique et la morphologie originelle des quatre fragments variés déjà étudiés dans l'exemple 1. Nous pouvons concevoir ces fragments comme quatre versions dérivées d'un seul modèle. Il faut remarquer que, selon la théorie et la méthodologie d'analyse musicale élaborée par Lai, le *modèle* ne se trouve jamais dans la partition (Lai 2002 : 28). Le modèle est plutôt à rechercher dans les structures formelles typiques et généralisées de la monodie d'*anninnia* sarde. Pour cette raison, l'exemple 4,

à notre sens, doit être considéré comme la première *dérivation* du modèle. On peut également imaginer le *modèle* comme un ensemble de caractéristiques structurelles et de règles de gestion qui ne sont pas représentées sur la portée musicale. La dérivation peut être conçue comme une projection dans la réalité du modèle imaginé.

La structure de la première partie de la composition est ainsi constituée de quatre *dérivations* (indiqué par la lettre D) et peut être symbolisée par le schéma formel suivant :

Tableau 1, structure de la *Berceuse* n. 1 de Franco Oppo, premier fragment.

<p style="text-align: center;">Partie I D1, D2, D3, D4</p>

Dans l'exemple 5, nous pouvons également observer que la durée du *si* bémol a été structurée à travers des mesures de dimensions temporelles diverses (mesures 2, 4 et 7 de l'exemple 5). La durée aléatoire du *si* bémol, indiquée par le point d'orgue dans la transcription de la monodie originelle dans l'exemple 1, se traduit dans l'élaboration de Oppo en mesures de 2, 3 et 4 temps (voir l'exemple 5).

Nous pouvons maintenant étudier la structure de chaque dérivation de la partie I, en commençant par les aspects morphologiques concernant la dimension monodique. L'exemple 5 sera analysé pour déceler les petits changements que Oppo a apportés à la monodie originelle. Nous avons mis en lumière ces aspects dans les exemples 6a, 6b, 6c et 6d. Pour des raisons pratiques, nous avons reporté la transcription pianistique de Oppo dans le registre de l'*anninnia* originelle (*si*⁴ bémol - *ré*⁵). Le modèle qui génère toutes les dérivations est un fragment monodique dont on peut distinguer deux parties par leur fonction : le premier morceau est caractérisé par deux hauteurs alternées plusieurs fois (*do* et *ré*). Le second par trois notes en sens descendant (*ré*, *do* et *si* bémol). L'alternance des hauteurs *do* et *ré* est un aspect variable développé à travers une logique combinatoire et de *micro-variation*. Dans la transcription pour piano, il est toujours joué par la main droite qui accomplit un saut de neuvième. En revanche, le

second morceau constitue un élément rigide et invariable caractérisant toutes les dérivations dans la composition. Chaque dérivation doit se terminer obligatoirement par cette succession descendante. Cette cellule musicale a pour fonction de clôturer chaque énoncé musical. Ainsi les deux fragments monodiques ont, pour l'un, une fonction syntaxique de structure variable et développante, et pour l'autre, la fonction de point de repère invariable et de terminaison cyclique. Afin de clarifier la morphologie de la monodie dans les dérivations D1, D2, D3 et D4, nous pouvons examiner les exemples 6a, 6b, 6c et 6d. Dans l'exemple 6a, la liaison *a* indique la partie variable de la monodie, la liaison *b* indique le fragment monodique descendant invariable qui caractérise la fin de toutes les dérivations et la liaison *c* souligne l'oscillation entre le *do* et le *ré* et l'autonomie du *si* bémol en relation à la totalité du fragment monodique. On peut analyser toutes les variantes des liaisons du type *a* (ou bien du type *c*) dans les quatre exemples. Toutes ces cellules musicales se différencient exclusivement par des variantes microscopiques.

Les trois hauteurs de *l'anninnia* de Seui se caractérisent par des fonctions compositionnelles très explicites et identifiables : (1) le *ré* est la hauteur la plus aiguë et la seule à être répétée plusieurs fois consécutivement. (2) Le *do* a le rôle d'interrompre la série des *ré* répétés mais il n'est jamais répété. Il a également la fonction de point médian entre le *si* bémol et le *ré*. (3) Le *si* bémol est la hauteur la plus grave du fragment. Il est toujours étiré et employé exclusivement à la fin de chaque dérivation. Le fait qu'il soit tenu implique qu'il y a toujours une distance entre une dérivation et la suivante. Dans l'exemple 5, on peut constater que les deux premières dérivations (D1 et D2) sont caractérisées par l'emploi d'un fragment de gamme à tons entiers c'est-à-dire par le fragment de gamme *si* bémol, *do* et *ré*. La troisième dérivation (D3) est identique à la première (D1), en ce qui concerne le rythme et la combinaison des hauteurs, mais dans la transcription pour piano de Oppo, nous trouvons une nouveauté dans le premier temps de la mesure : le *do* dièse. Par ailleurs, le premier son de la mesure débute par une levée. Une nuance importante car cette variation caractérisera toutes les dérivations successives. Il s'agit d'un aspect qu'on retrouve également dans le chant originel et qu'on peut mettre en relation avec les accents du texte de *l'anninnia* de Seui. La quatrième dérivation (D4) est la plus courte et contractée. Elle est presque réduite à la seule partie invariable de la structure de la monodie, excepté le *do* dièse du début de la mesure. La caractéristique la plus importante de cette dérivation est la répétition de deux *do* naturels consécutifs (le troisième et le quatrième temps de la mesure 6). Le *do* répété est une

vraie nouveauté dans cette énoncé musical.

Nous pouvons étudier de manière plus approfondie l'apparition du *do* dièse dans la troisième dérivation (exemple 5, D3, mesure 5) car, à notre avis, cette altération a une fonction structurelle. C'est une hauteur étrangère au fragment de gamme diatonique qui caractérise l'*anninnia*. On peut expliquer ce son altéré comme un ornement, probablement de quart de ton, présent dans le chant originel. Oppo a transformé le mélisme de quart de ton en un intervalle chromatique, *do* dièse - *ré*, en l'adaptant à l'écriture tempérée pour piano. Autrement dit, le *do* dièse peut être interprété plus simplement comme le produit de l'invention et conçu par Oppo comme une micro-variante du thème de l'*anninnia*.

Nous pouvons faire un pas en arrière pour examiner dans les exemples 3a, 3b et 3c, l'évolution du fragment diatonique de trois sons, caractérisant l'*anninnia* de Seui, vers un fragment de gamme chromatique. Le *do* altéré avec le dièse provoque en outre une forte attraction vers le ton de *ré*. Sa fonction peut être assimilable à celle d'une sensible faisant partie d'un accord de dominante d'emprunt dans le but de s'éloigner un instant du ton de *si* bémol qui constitue l'axe du morceau. Dans la transcription de Oppo, le ton de *si* bémol est renforcé lors de la dérivation D4 où le *si* bémol est doublé à l'octave grave. L'exemple 7 nous montre cette nuance. Cela est le seul cas de doublage d'un son dans la pièce et il se présente de manière identique à la fin de la berceuse dans la dérivation D4^b. Ces passages sont isolés et reconnaissables aux moyens expressifs adoptés exclusivement ici : le *si*¹ bémol grave est accentué et très court. Il est clairement perceptible par rapport au *si*² bémol tenu qui est, en conséquence, ultérieurement souligné. En effet, le son court met en évidence le son tenu. Dans la dérivation D2^a on retrouve, au sixième temps, le *do* bémol et le *do* naturel ayant la même fonction syntaxique que le *si* bémol doublé de la dérivation D4. Il est possible d'observer le même aspect dans les dérivations D3^a et D4^a. Pour examiner ces dérivations, il est possible de se référer à l'exemple 15, concernant la berceuse en entier. Ceci indique que Oppo donne une fonction importante à la redondance des éléments sonores qui construisent le discours musical. Il est possible de retrouver ces composantes plusieurs fois dans l'œuvre et de reconnaître leurs fonctions même si légèrement modifiées.

Désormais, nous pouvons finalement nous consacrer à l'étude des aspects concernant l'élaboration de la composition. Les deux autres parties constituant le morceau, la partie II et la partie III, s'appuient sur la structure de la partie I. Elles représentent deux phases de développement. La monodie de l'*anninnia*, exposée dans la

partie I, est réitérée deux fois sans que l'ordre et la morphologie essentielle des dérivations changent. Oppo vise à localiser la monodie sur toute l'étendue du piano dans trois phases d'élaboration. Dans chaque réitération de la monodie, Oppo exploite un registre plus aigu d'une octave par rapport à la partie I. Enfin il dispose les degrés de la monodie sur six octaves. Cet aspect révèle une structuration très rigide et systématique de la forme. Dans l'exemple 8a, 8b et 8c nous avons ordonné les sons de chaque mesure selon la dimension verticale. Ainsi nous pouvons observer dans chaque dérivation de l'œuvre la disposition des hauteurs de la monodie sur toute l'étendue du piano, l'exploitation des registres et la présence des hauteurs complémentaires au fragment de gamme diatonique de trois sons de l'*anninnia* de Seui.

L'exploitation de l'intensité du son est un aspect qui crée une hiérarchisation dans l'organisation des composantes de la forme : chacune des trois parties de la pièce est caractérisée par une intensité plus faible que la précédente. La partie I est en *mf*, la partie II est en *p*, tandis que la partie III est en *ppp* et aussi sur *una corda*.

L'élaboration de la berceuse n. 1 est ainsi caractérisée par des principes très précis : (1) la dynamique en diminution, (2) l'utilisation des registres de plus en plus aigus et (3) la clôture du fragment de la gamme diatonique par trois sons avec des hauteurs complémentaires.

Le schéma formel suivant, nous permet de saisir et de symboliser la structure de la berceuse n. 1 et de comprendre la hiérarchie des dérivations. Dans l'exemple 15, nous pouvons ainsi étudier la partition intégrale et retrouver le même chiffrage :

Tableau 2, structure complète de *Berceuse* n. 1 de Franco Oppo.

Partie I	Partie II	Partie III
exposition de la monodie :	élaboration <i>a</i> :	élaboration <i>b</i> :
D1, D2, D3, D4	D1 ^a , D2 ^a , D3 ^a , D4 ^a	D1 ^b , D2 ^b , D3 ^b , D4 ^b
(<i>mf</i> , octaves 0-3)	(<i>p</i> , octaves 1-4)	(<i>ppp</i> , octaves 0-5)

La partie formelle II se caractérise par l'apparition du *do* bémol à la main gauche

(exemple 9, D1^a). On peut constater que les seules différences avec la dérivation D1 (exemple 4) sont : (1) le premier temps en levée, (2) la présence du *do* bémol à la main gauche et (3) l'intervalle de neuvième à la main droite déplacé à l'octave supérieure.

La simultanéité du *do* bémol et du *do* naturel est un aspect à souligner. Dans l'exemple 10 il est possible d'observer que dans toute la partie formelle II cette relation verticale est respectée. Les rectangles que nous avons dessinés dans l'exemple révèlent ces épisodes synchrones. Dans la dérivation D3^a, la synchronie est rompue pour exploiter une potentialité polyphonique (exemple 10, rectangles 4 et 5). Dans toute la partie formelle II, le *do* bémol et le *si* bémol plus grave, sont à concevoir comme des sons « pédales ». Ils forment une « harmonie » axée sur l'intervalle de neuvième mineure. Cette base harmonique reste sous-jacente aux hauteurs de la monodie jouée à la main droite : *do* naturel, *do* dièse et *ré*. Il faut également remarquer que la dérivation D4^a (exemple 10, mesures 11 et 12) aboutit au *do* bémol tenu. Cet aspect indique un petit éloignement du centre tonal de *si* bémol qui caractérise la composition.

Un autre exemple d'exploitation de la logique de variante est présent dans la dérivation D4^a. Dans les exemples 11a et 11b, cette différence a été mise en lumière : le *do* dièse en levée de la dérivation D4 a disparu et il est substitué par un *ré* dans la dérivation D4^a. Ici, le *ré* et le *do* sont répétés deux fois. Cette procédure de micro-variante est effectuée dans la dérivation D4^b. Elle se pose sur les dérivations D4 et D4^a. Les hauteurs répétées ont définitivement disparu pour laisser la place à un passage chromatique descendant (exemple 11c).

La partie formelle III se caractérise par la superposition de toutes les hauteurs du fragment de gamme chromatique comprises entre l'intervalle *si* bémol - *ré* par le biais de la pédale du piano. Le fragment qu'on retrouve à la main gauche dans la dérivation D1^b est une nouveauté (exemple 12, D1^b). Il caractérise cette partie d'élaboration. Il est composé des sons *ré*, *do* bémol et *si* bémol. Nous sommes persuadé que son rôle est de créer une relation polyphonique et une complémentarité harmonique avec les hauteurs jouées à la main droite (*do*, *do* dièse et *ré*) : la seule note commune entre les deux groupes de hauteurs est le *ré*.

Un autre exemple d'emploi de la technique compositionnelle par variantes microscopiques se trouve dans la dérivation D3^b (exemple 13). À travers les exemples 14a et 14b les fragments décelables à la main droite dans les dérivations D1^b et D3^b ont été isolés. Dans la dérivation D3^b la monodie est exposée de façon rétrograde par rapport à la dérivation D1^b. Comme nous pouvons le voir dans les exemples 14a et 14b,

les crochets excluent le dernier son, le *do*, qui reste le son final des deux dérivations. Cette variante est une nouveauté qui n'a jamais trouvé de place dans les dérivations morphologiquement correspondantes dans la partie formelle I et dans la partie formelle II (D1-D3 et D1^a-D3^a). Probablement Oppo a aperçu cette possibilité de variation tout à fait logique et l'a exploitée.

Dans ces courtes pièces la vocalité sarde influence la musique instrumentale d'une manière importante. À travers cette analyse musicale, nous avons essayé d'étudier des détails infinitésimaux du langage musical de Oppo. Cette démarche a été nécessaire afin de comprendre comment le compositeur a opéré un travail de manipulation des matériaux préexistants et quels sont les structures de la musique sarde qu'il a utilisées. L'analyse de la première berceuse de Oppo nous a donné un aperçu de son approche de la musique orale de la Sardaigne et un exemple de la technique compositionnelle par variantes microscopiques. Chez Oppo la transcription et l'élaboration peuvent être des phases de travail fusionnées et unifiées. Pour nous, il est très difficile de comprendre si dans ses transcriptions de musique sarde des inventions stylistiques émergent ou s'il s'agit plus simplement d'une récupération de matériaux musicaux du passé qui revoient la lumière.

Exemple 1, transcription de la *anninnia* de Seui.



Exemple 2.



Exemple 3.

A, gamme diatonique.



B, gamme mixte.



C, gamme chromatique.



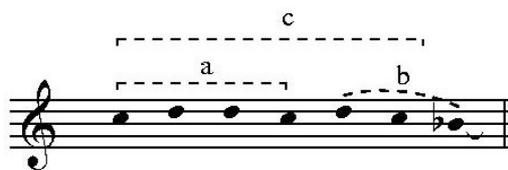
Exemple 4, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*, mesures 1 et 2.

Musical score for Example 4, measures 1 and 2. The score is in G major and 7/4 time. The tempo is marked "cadenzato ma sereno" with a quarter note equal to 138. The dynamic is *mf*. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 1 and 2. The bass staff has a bass line with a slur over measures 1 and 2. The time signature changes from 7/4 to 4/4 in measure 2. There are three "9 Maj." markings under the bass staff, indicating the key signature.

Exemple 5, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*, partie I, mesures 1-7.

Musical score for Example 5, measures 1-7. The score is in G major and 7/4 time. The tempo is marked "cadenzato ma sereno" with a quarter note equal to 138. The dynamic is *mf*. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 1-7. The bass staff has a bass line with a slur over measures 1-7. The time signature changes from 7/4 to 4/4 in measure 2, and back to 7/4 in measure 3. There are four "D" markings (D1, D2, D3, D4) above the treble staff, indicating the key signature. A large bracket on the right side of the score is labeled "I".

Exemple 6a : dérivation 1, morphologie de la monodie.



Exemple 6b : dérivation 2, morphologie de la monodie.



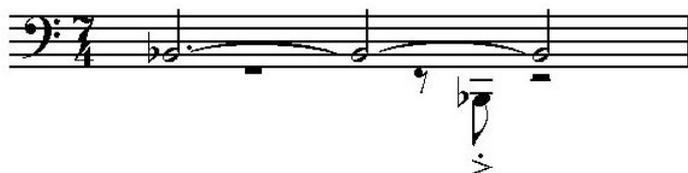
Exemple 6c : dérivation 3, morphologie de la monodie.



Exemple 6d : dérivation 4, morphologie de la monodie.



Exemple 7.



Exemple 8a, partie I.

D1 D2 D3 D4

Musical notation for Exemple 8a, partie I. It consists of four measures. The first measure (D1) has a treble clef with a whole note D4 and a bass clef with a whole note B2. The second measure (D2) has a treble clef with a whole note D4 and a bass clef with a whole note B2. The third measure (D3) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. The fourth measure (D4) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. A double bar line is at the end of the fourth measure.

Exemple 8b, partie II.

D1a D2a D3a D4a

Musical notation for Exemple 8b, partie II. It consists of four measures. The first measure (D1a) has a treble clef with a whole note D4 and a bass clef with a whole note B2. The second measure (D2a) has a treble clef with a whole note D4 and a bass clef with a whole note B2. The third measure (D3a) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. The fourth measure (D4a) has a treble clef with a whole note D4 and a bass clef with a whole note B2. A double bar line is at the end of the fourth measure.

Exemple 8c, partie III.

D1b D2b D3b D4b

Musical notation for Exemple 8c, partie III. It consists of four measures. The first measure (D1b) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. The second measure (D2b) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. The third measure (D3b) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. The fourth measure (D4b) has a treble clef with a whole note D#4 and a bass clef with a whole note B2. A double bar line is at the end of the fourth measure.

Exemple 9, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*, mesure 8.

Musical score for Example 9, measure 8. The score is in 8/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 8-10, marked with a fermata and labeled 'D1a'. The left hand (bass clef) contains a bass line with a slur over measures 8-10. The key signature is one flat (B-flat).

Exemple 10, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*, partie II, mesures 8-12.

Musical score for Example 10, part II, measures 8-12. The score is in 8/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 8-12, marked with a fermata and labeled 'D1a' (measures 8-10) and 'D2a' (measures 11-12). The left hand (bass clef) contains a bass line with a slur over measures 8-12. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with a Roman numeral 'II' on the right side. The tempo is marked '7/4' and the key signature is 'Centre tonal de do bémol'.

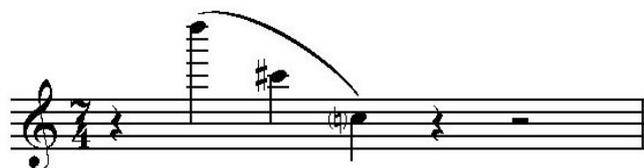
Exemple 11a.



Exemple 11b.



Exemple 11c.



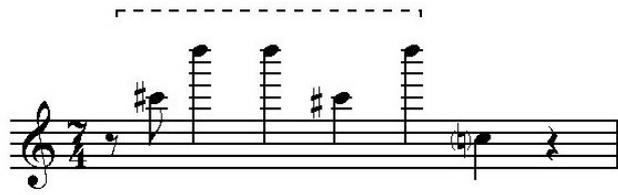
Exemple 12, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*, mesure 13.

Musical score for Example 12, measure 13. The score is for piano and includes a 7/4 time signature, *ppp* dynamic, and *una corda* instruction. The right hand features a complex chordal texture with a slur over the first five notes and a fermata over the last two. The left hand has a single note with a fermata. A $D1b$ chord symbol is positioned above the right hand.

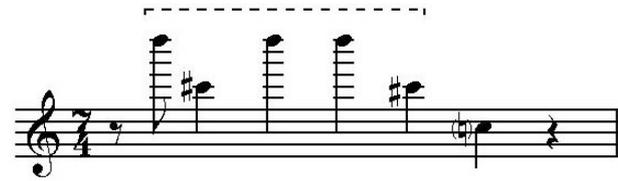
Exemple 13, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*, partie III, mesures 13-17.

Musical score for Example 13, measures 13-17, labeled as 'partie III'. The score is for piano and includes a 7/4 time signature, *ppp* dynamic, and *una corda* instruction. The right hand features a complex chordal texture with a slur over the first five notes and a fermata over the last two. The left hand has a single note with a fermata. A $D1b$ chord symbol is positioned above the right hand. The score is marked with a large bracket on the right side labeled 'III'. The time signature changes to 3/4 at the end of the passage.

Exemple 14a.



Exemple 14b.



Exemple 15, Franco Oppo, *Tre Berceuses*, *Berceuse n. 1*.

D1 *cadenzato ma sereno* = 138 D2

I

II

III

17. 6. 80

III.2.2. Oralité musicale sarde : la stratégie des *nodas*

Oppo fonde son travail compositionnel récent sur l'intégration de l'oralité dans les stratégies compositionnelles du XX^e siècle. L'hybridation entre des pratiques musicales diverses est un sujet central de notre étude. Nous sommes persuadé que le métissage entre des structures musicales provenant de différentes cultures peut faire évoluer le langage musical, le rendre plus ouvert et amplifier ses moyens de transmission. En outre, l'hybridation culturelle fait également émerger les aspects spécifiques de l'identité du compositeur. Nous aborderons maintenant l'étude de quelques stratégies d'élaboration de la musique orale pratiquée en Sardaigne. À propos de notre recherche dans la sphère de l'oralité, nous voudrions approfondir des aspects du style pratiqué par les musiciens sardes joueurs de *launeddas*. L'instrument, formé de trois tuyaux en bambou, est l'aérophone le plus important de la Sardaigne. Dans la plupart des formes musicales de l'oralité sarde, notamment des formes musicales instrumentales de danse, on utilise un système d'élaboration musicale dit système des *nodas*. « *Noda* » (singulier de « *nodas* ») signifie note en langue sarde. La stratégie des *nodas* permet de générer une série potentiellement infinie de courts fragments musicaux à partir d'un ou plusieurs fragments originaux. La *noda* originale est une sorte de modèle que le joueur modifie à travers des micro-variations (où variantes) génératrices. La ressemblance et les associations morphologiques entre la *noda* principale et les *nodas* dérivées garantissent l'unité de la musique et la cohérence structurelle et esthétique. Cette stratégie produit des relations à distance importantes et une attitude dialectique.

La vraie spécificité de cette technique porte sur la variation de chaque *noda* à partir de la précédente. D'une certaine manière les *nodas* dérivées ne sont pas directement en relation avec la *noda* modèle comme selon le principe de la forme classique-romantique du thème et variations où chaque variation est en rapport direct avec le thème. Le nombre des *nodas* dérivées, théoriquement infini, fait de cette stratégie de composition et aussi d'improvisation un processus cyclique ouvert.

Ce système est utilisé en particulier dans les formes musicales instrumentales de danse sardes. Notamment, il constitue le système d'élaboration du style des interprètes de *launeddas*. Mais des principes similaires de variation génératrice sont utilisés également dans les chants monodiques ou poli-vocaux par exemple les *anninnias*

(berceuses) dont on a parlé auparavant, le *canto a tenores* (forme poli-vocale à quatre voix d'hommes typique du centre de la Sardaigne) et même dans le chant à *Cuncordu* (réalisé par quatre voix d'hommes comme dans le village de Castelsardo au Nord de la Sardaigne).

Au cours des deux derniers siècles les interprètes de *launeddas* ont adopté une technique d'improvisation très élaborée dite *a iscala*, en langue sarde. Selon cette stratégie, l'interprète doit suivre des principes esthétiques très rigides pour obtenir une musique dans laquelle les *nodas* se trouvent dans une succession logique rigoureuse et directionnelle axée sur un système de variation microscopique et graduelle. À savoir, les *nodas* dérivées ne sont pas ordonnées de manière aléatoire mais elles sont mises en séquence et en relation selon une méthode très élaborée. Ce fait témoigne de la maîtrise et de la sensibilité particulière de ces musiciens qui font preuve d'une vraie technique compositionnelle non écrite.

Selon le musicologue danois Andreas Fridolin Weis Bentzon, avant 1700 les *launeddas* utilisent des systèmes musicaux qu'il est difficile de reconstruire aujourd'hui. À partir de 1750 la technique des *nodas* était déjà visible mais à l'époque les interprètes n'avaient pas une stratégie aussi développée. Ils mélangeaient les *nodas* dérivées sans une logique préétablie. La stratégie était encore dans une phase élémentaire et rudimentaire axée sur une ouverture formelle totale. Pendant au XIX^e et au XX^e siècles la stratégie des *nodas* a connu un processus d'évolution et de cristallisation, une ouverture plus contrôlée, directionnelle et cohérente de la forme (Bentzon 2002 : 42).

Si l'on parle de l'oralité par rapport à la musique savante, de nombreuses questions se posent. (1) De quelle manière une stratégie développée dans la Méditerranée avec des caractéristiques aussi spécifiques comme la stratégie de *nodas* peut influencer le langage musical d'un compositeur ? (2) Quelles innovations artistiques apporte-t-elle dans le style du compositeur ? (3) Quels nouveaux sens musicaux sont générés par cette musique hybride ? (4) Dans une perspective sémiotique, le fusionnement de plusieurs systèmes compositionnels différents (ici oral/écrit) peut-il générer une nouvelle stratégie compositionnelle ?

Notre approche de la musique de Oppo se fonde sur un principe : les éléments composant son langage musical sont redondants et ré-exposés de façon périodique. C'est-à-dire que l'on peut mettre en relation un élément du discours musical avec d'autres dans la même composition car ils ont tous une ressemblance morphologique

essentielle. À travers une observation plus ample du langage musical du même compositeur, nous pouvons également retrouver des correspondances parmi des aspects appartenant à plusieurs de ses œuvres. Nous avons également fait référence à la théorie et à la méthodologie d'analyse musicale élaborée par Oppo en 1975, intitulée *Teoria generale del linguaggio musicale* (Oppo 1983). Cette théorie est fondée sur l'hypothèse que « la musique est un langage constitué de 1, 2, 3, ... n niveaux d'articulation »³. Ce principe est emprunté à la linguistique et à la sémiotique (à travers le principe d'opposition de deux signes différents pour créer la communication). La répétition (variée) des éléments essentiels de l'idée musicale exposée est le principe à la base de la *Teoria generale del linguaggio musicale* de Oppo. Selon Oppo, la répétition donne les moyens pour discerner des protocoles de communication et déchiffrer une syntaxe musicale. Ainsi elle permet la subdivision temporelle de l'œuvre à des niveaux d'articulation formelle. La redondance des éléments du discours musical, exploités à travers de petites transformations, permet aux auditeurs « de saisir » et « d'enregistrer » les principes que le compositeur a fixés pendant l'édification de la structure musicale. Si la répétition ou la répétition qui apporte de petites variantes manquent, la segmentation temporelle de la musique n'est pas possible. Dans ce cas, nous percevons l'œuvre comme un unique fragment sans articulation temporelle. Aujourd'hui, Oppo rédige un texte qui développe ultérieurement sa *Teoria generale del linguaggio musicale*.

La répétition avec des variations ou des variantes microscopiques se trouve à la base de notre perception du son. Michel Imberty parle de forme de réverbération et d'écho comme les premières formes de répétition variée observable dans la nature (Imberty 2002a et 2002b). La répétition variée a été étudiée en psychanalyse par Imberty ; Daniel Stern a étudié la répétition de sons vocaux entre l'enfant et sa mère, répétitions appelées « figures d'écho » (*ibid.* 2002a : 339-342 et 2002b : 481). À notre sens, la récursivité des éléments du discours musical donne de nombreux points de repère lors de l'analyse des aspects qui gèrent l'organisation de l'œuvre, notamment dans le style compositionnel de notre temps. Si un élément du discours musical (ou un paramètre du son) est redondant, nous pouvons lui associer une fonction spécifique et distinctive dans l'œuvre. À cause de l'absence d'autre fonction structurante dans le style compositionnel actuel, la récursivité peut être l'unique moyen d'aborder une approche fonctionnaliste des éléments composant la texture de l'œuvre. Ainsi, la recherche des

³ « la musica sia un linguaggio costituito da 1, 2, 3, ... n livelli d'articolazione » notre traduction (Oppo 1983 : 115).

récurivités et des ressemblances morphologiques, peut représenter la seule démarche analytique que nous pouvons adopter afin de localiser les éléments structuraux sur lesquels la composition est édifiée. Grâce à la redondance, il est possible de reconnaître les correspondances et les ressemblances parmi les modèles primordiaux de l'œuvre et leurs dérivations (c'est-à-dire leurs transformations) tout d'abord dans l'œuvre, ensuite dans le style du compositeur, dans le style de l'époque et dans le langage musical global (Lai 2002).

À travers les approches empruntées à Lai (théorie de la dérivabilité) et à Oppo, nous étudierons des aspects de *Gallurese* (1989) pour piano à quatre mains. Le but primordial de cette étude est de découvrir les modèles sur lesquels *Gallurese* repose et de discerner ses dérivations exploitées par Oppo à travers la technique des variantes.

La danse traditionnelle *gallurese* est typique du territoire du Nord-Est de l'île de la Sardaigne, région appelée Gallura. Normalement, elle est interprétée aux *launeddas*. Oppo s'est basé sur les transcriptions du musicologue danois Weis Andreas Fridolin Bentzon (1936-1971). Ses recherches sur la musique de tradition orale sarde, conduites pendant les années 1950, constituent un important travail de redécouverte et de transcription du répertoire musical oral de la Sardaigne et notamment du répertoire pour *launeddas* (Bentzon 2002). Dans l'exemple 1, nous pouvons examiner le thème original de la danse *gallurese* pour *launeddas* transcrit par Bentzon.

L'aspect typique de cette danse est la répétition perpétuelle d'un petit fragment mélodique. Toutes les trois réitérations du fragment thématique, il y a une petite élaboration. Le fragment se transforme lentement et progressivement. Normalement, l'interprète de *launeddas* joue le fragment thématique trois fois : la première et la deuxième fois sans variantes, tandis que la troisième, le fragment porte une petite transformation. Dans l'exemple 2, nous pouvons observer que la section formelle *a* est répétée deux fois à travers le refrain. Alors qu'on trouve une petite variante dans la troisième répétition du fragment, la section *a'*, de l'exemple 3. Nous pouvons mieux comprendre cette démarche syntaxique à travers le schéma formel symbolisé par la figure 1. Le fragment appelé *a'* est donc à considérer comme la micro-variation du modèle formel représenté par la section formelle *a*. Dans la musique orale sarde, ces variantes sont le résultat des procédés d'improvisation mis en place par l'interprète de *launeddas*, tandis que, dans la musique de Oppo, on observe une élaboration axée sur les techniques de la musique occidentale de tradition écrite.

L'exemple 2, nous montre un fragment du thème original de la danse *gallurese*.

À travers le refrain, le morceau est joué deux fois sans changement. Dans cet exemple, la section formelle *a* a été décomposée en trois sous-sections plus petites (*x*, *x* et *y*). Cette subdivision nous permet d'étudier les composantes du discours musical qui sont répétées sans changement dans la section formelle *a'* et celles qui, au contraire, sont variées. Le fragment *x'* (dans l'exemple 3), est un ornement mélodique et rythmique, une variante. Il a une fonction syntaxique très importante car il fournit la base structurelle de la section formelle suivante : à savoir, *a'* *a'* *a'*. Nous pouvons comparer un morceau de thème original de *gallurese* (exemple 2) et la transcription-élaboration de Oppo (exemple 4). Dans la transcription-élaboration de Oppo, un des principes d'élaboration mis en place par le compositeur est la substitution du degré conjoint, caractérisant la mélodie jouée par les *launeddas*, par l'intervalle de neuvième ou par celui de dixième au lieu de la tierce. En revanche, d'autres paramètres comme la métrique, l'harmonie et la base rythmique, restent inchangés par rapport au thème original. Oppo cherche à exploiter la dimension polyphonique du thème sarde en distribuant les hauteurs de la mélodie originale sur différentes octaves du piano. Ainsi, il obtient de nombreuses lignes mélodiques (c'est-à-dire des voix différentes) et il peut élaborer une conduite contrapuntique. Oppo essaie d'exploiter l'harmonie de façon très respectueuse par rapport au thème sarde original. Tout d'abord, il utilise exclusivement les sons du thème original. Grâce à la distribution des hauteurs de la mélodie sur toute l'étendue du piano, il obtient un tissu harmonique suffisamment riche. Ce n'est qu'après qu'il entreprend une élaboration des hauteurs du thème sarde en intégrant d'autres sons étrangers au thème. Il cherche notamment à élaborer chromatiquement le thème diatonique.

Dans *Gallurese* de Oppo, l'harmonie a une fonction structurante très forte sur le plan formel de l'œuvre. La composition est constituée d'une première partie fondée sur un axe tonal fondamental (le *do*). Ainsi, dans cette section, les relations entre tonique et dominante sont évidentes. La partie centrale est constituée d'un développement chromatique du thème sarde, tandis que la partie finale aboutit à un schéma mélodique et harmonique diatonique et à la tonalité initiale.

L'œuvre de Oppo se développe à travers de petites sections formelles, chacune de trois mesures comme dans la technique des *nodas*. Dans la figure 2, on peut observer un schéma formel de ce processus de développement. L'exemple 5 montre la structure musicale élaborée par Oppo et symbolisée par la figure 2. Dans l'exemple 5, la première mesure représente le modèle (*a*), la deuxième mesure est la réitération inchangée du

modèle (a), tandis que la troisième mesure est la micro-variation ou variante du modèle (a'). La dernière mesure de chaque section formelle (a' , dans le schéma formel $a a a'$), à travers une micro-variation donne le point de départ à une nouvelle partie formelle, elle aussi constituée de trois mesures ayant la même morphologie ($a' a' a^2$). Comme nous pouvons le constater à travers l'observation de l'exemple 5, la transcription de Oppo conserve la même structure empruntée au processus original spécifique de la musique sarde de tradition orale.

Il faut souligner que la forme de danse sarde est une forme de tradition orale dont les aspects les plus importants sont l'ouverture temporelle et l'ouverture des phases d'élaboration (c'est-à-dire l'improvisation). L'interprète de *launeddas* peut reproduire le schéma formel a, a, a' un nombre de fois indéterminé. Il peut choisir librement le type de variantes à exploiter entre plusieurs possibilités prévues par le répertoire pour *launeddas*. Oppo a emprunté pleinement ces stratégies d'élaboration propres à la musique sarde.

Initialement, nous avons supposé que le fragment appelé a' est une dérivation du modèle primordial a . Actuellement, nous pouvons également faire une autre hypothèse en considérant comme modèle primordial de l'œuvre, le fragment original a, a, a' en entier. Dans ce cas, nous considérons comme modèle primordial de l'œuvre un archétype de procédure d'élaboration. Autrement dit, le schéma a, a, a' est une technique d'élaboration qu'on reproduit dans toute la composition. Les autres sections formelles, $a', a', a^2-a^2, a^2, a^3$, etc., sont les dérivations de la procédure d'élaboration initiale axée sur le principe des variantes des *nodas*. Nous pouvons considérer ces deux hypothèses comme deux possibilités d'interpréter la notion de dérivabilité. L'une est axée sur l'observation de la texture de la musique au niveau de la syntaxe microscopique, l'autre considère une procédure et une démarche d'élaboration plus ample.

La notation musicale adoptée par Oppo dans *Gallurese* et *Baroniese* (1993), pour piano à quatre mains, est axée sur un système graphique en utilisant deux systèmes de deux portées chacun, toutefois cette notation a une particularité : la même « figure » musicale est écrite et partagée (entre le premier et le second interprète) comme si elle était jouée par un seul instrument. Nous retrouvons donc des structures (figures) qui passent d'une double portée à l'autre sans interruption graphique, comme interprétées par un seul musicien. À ce propos, nous pouvons observer l'exemple 4, notamment le premier fragment x . Ici, les hauteurs du quatorzet sont regroupées dans la même figure

mais partagées entre les deux interprètes. Nous pouvons étudier de manière plus ample cet aspect graphique. L'exemple 5 montre un passage plus vaste de *Gallurese*. À travers cette notation, Oppo vise à expliciter la dimension réelle des structures syntaxiques de *Gallurese* et leur distribution sur toute l'étendue du clavier.

Nous ne pouvons pas étudier *Gallurese* sans mentionner des aspects de la forme de *Baroniese* car les procédures d'élaboration de *Gallurese* et de *Baroniese* sont le miroir l'une de l'autre. Les deux œuvres représentent deux processus « opposés » de composition : l'édification progressive et la simplification graduelle. Dans *Gallurese*, Oppo « déconstruit » la matière musicale en partant d'une structure bien définie : le thème original de danse (nous pouvons encore une fois nous rapporter à l'exemple 5). Ici, la « matière » sonore se simplifie progressivement jusqu'à être remplacée seulement par des accords, dans des rapports de dominante et tonique (exemple 6). À l'inverse, dans *Baroniese* le début de la composition est construit à partir de simples éléments isolés, très difficiles à mettre en relation. D'abord, dans ce passage il est impossible de retrouver la linéarité thématique. Les éléments de la texture musicale sont comme des fragments, des échantillons d'un discours musical caché (nous pouvons l'observer dans l'exemple 7). C'est seulement à la fin, après un processus de développement lent et progressif, que l'on comprend la structure entière de l'œuvre et que l'on découvre le discours musical dévoilé (exemple 8). Il semblerait plausible que Oppo ait emprunté cette idée à la danse sarde. Les danses traditionnelles de la Sardaigne débutent souvent par des gestes très simples des danseurs qui deviennent au fur et à mesure plus articulés. Ils accomplissent de petits mouvements progressivement amplifiés jusqu'à la virtuosité, ou vice versa. Dans *Gallurese* et *Baroniese* Oppo suit une logique similaire. À notre sens, cette approche de Oppo de la musique sarde a comme but de respecter dans les transcriptions-élaborations la fonction originale des thèmes sardes pour *launeddas* : la fonction de danse.

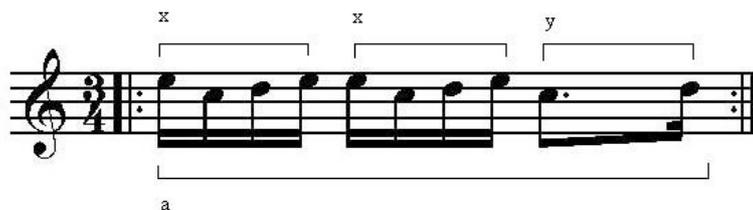
Gallurese et *Baroniese* sont des pièces très particulières où Oppo opère une expérimentation formelle et une hybridation entre la musique sarde de tradition orale et la musique savante de notre temps. Il est très difficile d'établir si les deux pièces en question sont des véritables transcriptions ou s'il s'agit plutôt d'une récupération et d'une élaboration de matériaux provenant de la pratique musicale orale de la Méditerranée. À travers ces travaux Oppo propose la redécouverte et une nouvelle utilisation de quelques stratégies de la Méditerranée – particulièrement la stratégie des *nodas* – qui autrement seraient oubliées. Ces musiques de Oppo nous donne également, par « émanation », une

idée formelle de la danse traditionnelle millénaire des sardes et un sens d'ouverture formelle et combinatoire des parties du discours musical.

Exemple 1, Weis A. F. Bentzon, transcription du thème original de la danse *gallurese*.



Exemple 2.



Exemple 3.

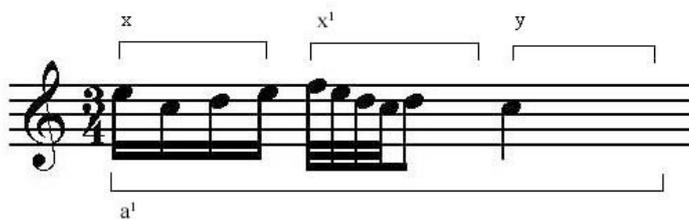
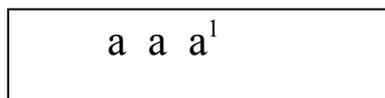


Figure 1.



Exemple 4, Franco Oppo, *Gallurese* (1989), p. 1, mesures 1.

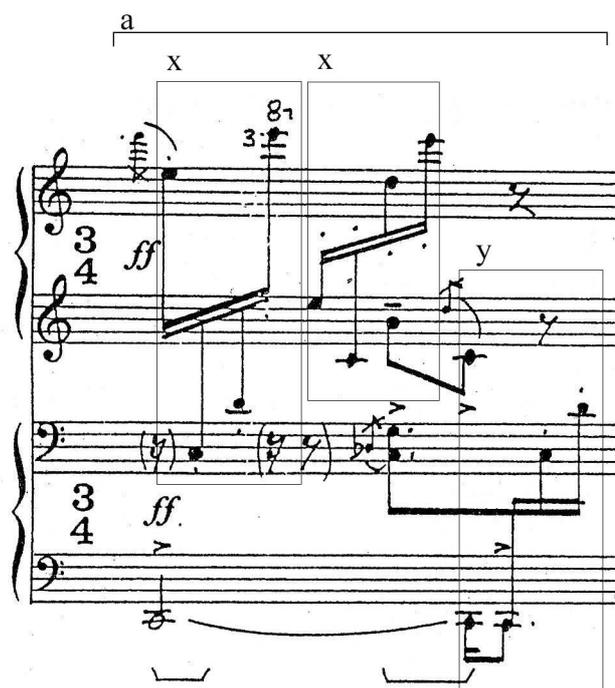


Figure 2.

A (a a a¹) A¹ (a¹ a¹ a²) A² (a² a² a³) etc.

Exemple 5, Franco Oppo, *Gallurese* (1989), p.1.

The musical score is presented on two pages of manuscript paper. The left page contains the first system of music, and the right page contains the second system. The score is written for a 12-string guitar, with six staves per system. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets and sixteenth-note patterns. The score is marked with dynamic indications like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also performance instructions such as *8* (likely referring to the 8th fret) and *3* (likely referring to the 3rd fret). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some bracketed sections. The overall style is contemporary and technically demanding.

Exemple 6, Franco Oppo, *Gallurese* (1989), p. 4.

Musical score for Exemple 6, Franco Oppo, *Gallurese* (1989), p. 4. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system is marked with a dynamic of *pp* and includes a *dim.* instruction. The second system is marked with a dynamic of *pppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

5.10.89

Exemple 7, Franco Oppo, *Baroniese* (1993), p. 1.

Musical score for Exemple 7, Franco Oppo, *Baroniese* (1993), p. 1. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The tempo is marked *Allegramente* ($\text{♩} = 112/120$). The score includes a *pp* dynamic marking and a *Pedale tonale sino alla fine* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Exemple 8, Franco Oppo, *Baroniese* (1993), p. 5.

Musical score for Exemple 8, Franco Oppo, *Baroniese* (1993), p. 5. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The score includes a *sf* dynamic marking and a *gua* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

III.2.3. Ouverture culturelle et perspective formelle

Les principes primordiaux du langage musical de Franco Oppo reposent sur deux approches théoriques qui semblent complémentaires : la première développe un langage musical expérimental et innovant, l'autre, toujours fortement iconoclaste, vise la récupération et l'élaboration de matériaux musicaux à partir de pratiques déjà existantes. Tout d'abord, dès 1960, Oppo s'appuie sur le hasard, la cybernétique, les théories de l'information et l'approche sémiotique. Ensuite, à partir de la fin des années 1970, il s'est consacré à l'étude ethnomusicologique de la musique sarde. Oppo est le premier compositeur à aborder l'étude de la musique orale sarde à travers une approche à caractère scientifique grâce à laquelle il découvre des principes différents de ceux de la musique écrite. Les aspects de l'oralité et de son langage compositionnel fusionnés ensemble constituent des innovations artistiques qui se manifestent d'abord dans des compositions individuelles puis sont intégrées dans son style compositionnel global. Oppo cherche un rapport d'équilibre entre l'innovation et la tradition, considérant probablement comme essentiel chacun de ces aspects. À notre sens, c'est justement l'usage des structures empruntées à la musique orale sarde qui confère son unité à son langage musical.

Le principe central dans le langage musical de Oppo est la technique particulière de *variantes génératrices* empruntée à l'oralité sarde, notamment au système de composition par *nodas*. Ce principe compositionnel est exploité dans plusieurs de ses œuvres de différentes manières et selon des stratégies toujours nouvelles. Ces procédés d'élaboration de la musique orale exploités par Oppo permettent l'ouverture temporelle de l'œuvre et la permutation des composants de la forme, ce qui représente l'un des principes de construction formelle parmi les plus utilisés par les compositeurs d'avant-garde de l'après-guerre, considéré comme en rupture avec la tradition (par exemple chez Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen dans des œuvres des années 1950). Mais pour aboutir à l'ouverture du processus compositionnel, Oppo s'appuie sur des architectures formelles typiques de l'oralité en usage depuis plusieurs millénaires.

Un certain nombre de pièces de Oppo sont des œuvres à la limite entre transcription et élaboration ; c'est le cas de *Gallurese* (1989) et *Baroniese* (1993) que nous avons étudiés précédemment. Les transcriptions de Oppo présentent déjà une certaine degré d'élaboration (chromatisation du chant diatonique, distribution des hauteurs de la monodie dans l'espace fréquentiel, superposition des hauteurs). D'autres

œuvres de Oppo sont axées sur l'élaboration libre de la musique de tradition orale. Nous pouvons citer *Alcune verità indimostrabili* (2004) et *Taxim* (2003). Cette dernière évoque même l'intérêt pour les structures de la musique arabe et turque, notamment par la stratégie du *taqsim* utilisée dans la musique pour luth arabe et flûte *ney*. Oppo a déclaré faire référence notamment à la forme poétique du *taqsim* plutôt qu'à la musique. Dans les *Concerto n. 2* (2002) pour piano, œuvre plus récente, la stratégie d'élaboration est plus traditionnelle et des expositions et des élaborations thématiques émergent. L'utilisation des formes classiques, comme par exemple l'architecture thème-variations et également l'articulation de la forme en plusieurs mouvements différents, témoignent de l'usage de certains principes du passé. Dans le cas de Oppo, l'utilisation de l'oralité détermine la spécificité et l'originalité de son style en donnant unité et cohérence à sa musique. L'utilisation de l'oralité fait également émerger son identité en tant que compositeur de culture méditerranéenne.

La présence des aspects de l'oralité fait émerger des nouveaux éléments musicaux à tous les niveaux formels : on observe des rapports harmoniques inédits, de nouvelles élaborations d'aspects linéaires (mélodiques et contrapuntiques), en conséquence, une texture diverse se génère. La production d'un nouveau timbre en raison de cette texture différente. Dans cette nouvelle approche les schémas formels de la tradition orale sont déterminants car ils produisent une organisation de l'œuvre tout à fait inédite grâce au processus d'ouverture de la forme. En conséquence, l'utilisation des formes musicales de l'oralité sarde chez Oppo a des répercussions sur de nombreux aspects de sa musique : (1) récupération des modèles formels en dehors de la « tonalité » ; (2) redécouverte de certains systèmes de variation et d'improvisation ; (3) utilisation des processus d'ouverture formelle de l'œuvre musicale propres à la musique orale sarde ; (4) redécouverte de quelques systèmes d'organisation formelle axés sur la rhétorique et l'aspect narratif (par exemple les *nodas* et aussi les aspects de la syntaxe poétique en *Attittidu* (1983) et *Rétrogàs A et B* du 1998) ; (5) un nouveau rôle formateur de la métrique et du rythme ; (6) l'introduction d'aspects mythiques, spirituels et mystiques oubliés ou mis à l'écart par la tradition savante. Chez Oppo, plusieurs titres de ses travaux évoquent des rituels sardes. C'est le cas de *Attittidu* (1983) (lamentation funèbre), *Sagra* (1985) (fête paysanne) ou *Anninnia* (1978 et 1982) (berceuses). Ces aspects sont souvent marginalisés dans la musique savante du XX^e siècle. Les formes de l'oralité sarde introduisent dans le style contemporain même des aspects narratifs inhabituels dans la musique sérielle, stochastique et spectrale. En plus, une nouvelle

utilisation du rythme et notamment de la métrique, selon les archétypes de la musique de tradition orale, fait son apparition.

On peut citer un exemple en s'appuyant sur le langage verbal. En Inde, la langue officielle est le hindi, mais en même temps on utilise des centaines de langues régionales et aussi l'anglais. En regardant la télévision, on constate souvent pendant une émission qu'il y a des gens qui mélangent le hindi et l'anglais dans une même phrase. Souvent, si l'un des interlocuteurs s'adresse à l'autre en hindi celui peut répondre en anglais et *vice versa*. En effet, les indiens pratiquent le multilinguisme. Ce phénomène est très présent même dans la vie quotidienne mais le fait qu'il persiste dans des émissions télévisées ou publiquement, où normalement l'attitude est plus « formelle », montre que cet aspect est considéré comme normal en Inde. Le mélange entre hindi, langues régionales et anglais, génère un flux verbal impur, un idiome mixte, un système métisse, compris et accepté par tous. La stratégie de Oppo et également de Horatiu Radulescu, vise à mélanger des langages musicaux divers. Comme dans le cas de la langue en Inde, les systèmes musicaux mixtes engendrent des caractéristiques particulières et la mixité et l'hétérogénéité multiplient leurs potentiels expressifs et leur capacité communicative. Le fait d'être impurs manifeste leur vitalité. Ils deviennent des faits du présent, des produits de la réalité, des phénomènes instantanés et instables pas encore théorisés. En Italie aussi beaucoup de gens pratiquent le plurilinguisme à cause de la persistance des langues régionales avec la langue italienne, en particulier en Sardaigne les personnes pratiquent deux langues en parlant la langue sarde et la langue italienne.

L'approche de la musique orale chez Oppo semble viser comme une sorte de « démocratisation » des cultures musicales. La musique savante européenne a toujours cherché à se confiner dans son univers culturel. Les formes de tradition orale comme d'ailleurs les musiques extra-européennes ont été considérées par la plupart des compositeurs comme moins élaborées, moins structurées, moins « signifiantes » et moins « expressives » ; et cela aussi à cause des difficultés d'accès à ces musiques jusqu'au XX^e siècle. Dans cette optique « obscurantiste », l'oralité a été porteuse d'une logique et d'une pensée plus modeste que la musique savante. Par contre, aujourd'hui l'oralité semble encore avoir une place importante dans notre vie, notre réalité culturelle et musicale.

« L'effort de compréhension/interprétation de la variété des musiques et des significations musicales du monde constitue le niveau de base de l'actualité de la recherche ethnomusicologique de notre temps. Un effort qui peut donner d'importantes contributions sur le plan multiculturel, dans une idée de multiculturalisme vécu comme propension à relativiser notre propre culture en reconnaissant la complexité [des cultures] des autres, et en cherchant des conditions de dialogue dans le but de dépasser l'ethnocentrisme pour s'ouvrir à un type de connaissance approfondie de l'autre »⁴.

Dans ce passage, l'ethnomusicologue Ignazio Macchiarella évoque la problématique de la compréhension des diverses significations musicales propres aux différentes ethnies dans le monde. Ce fait met en lumière que la sémiotique musicale et l'ethnomusicologie visent souvent les mêmes objectifs. À savoir, saisir les sens des différentes musiques et comprendre les individus. Macchiarella affirme que la compréhension des cultures musicales différentes peut nous aider à comprendre et accepter les autres. Dans cette optique « ethno-sémiotique » musicale, le travail des compositeurs comme Franco Oppo et Horatiu Radulescu semble apporter une effective innovation méthodologique. Leur travail se charge d'une composante humaniste visant à considérer les cultures comme des systèmes en dialogue plutôt qu'à les encadrer dans une hiérarchie pyramidale avec une culture dominante et d'autres subordonnées et complémentaires. Ils utilisent une approche complètement novatrice par rapport aux compositeurs qui, dans l'histoire récente, ont approché l'oralité (par exemple Béla Bartok ou Igor Stravinsky), en mettant la musique de tradition orale et la musique savante sur le même plan. Cependant, l'expérience de Bartok et de Stravinsky avec l'oralité représente une réponse, une alternative à la crise du langage musical romantique par rapport au dodécaphonisme de Arnold Schönberg et à la musique sérielle. Dans le cas de Oppo et de Radulescu, leur usage de l'oralité est une réponse à la crise de la musique expérimentale des années 1980.

Il faut en outre mettre en évidence le fait que Oppo comme Radulescu cherchent à s'affranchir d'une élaboration des musiques de tradition orale de type thématique et

⁴ « Lo sforzo di comprensione/interpretazione della varietà delle musiche e dei significati musicali del mondo costituisce il livello base dell'attualità della ricerca etnomusicologica odierna. Uno sforzo che può offrire importanti contributi per la convivenza multiculturale, prospettando un'idea di multiculturalismo come una propensione a relativizzare la propria cultura riconoscendo la complessità degli altri, a cercare le condizioni di un dialogo paritetico che si sforzi di superare l'etnocentrismo per disporsi ad una conoscenza approfondita dell'altro » notre traduction (Macchiarella 2009).

motivique. Ils évitent les citations pures et explicites sans élaboration, pour s'approprier en revanche des structures et des stratégies les plus importantes de la musique sarde et de la musique roumaine. Dans le cas de Radulescu, il invente aussi des musiques sur les modèles des mélodies roumaines, ainsi sa musique se compose même d'une musique orale imaginaire. Dans les travaux de Oppo, on observe souvent des structures ressemblant aux structures de la musique de tradition sarde mais ce sont des élaborations imaginées à partir des archétypes structuraux sardes (c'est le cas de la pièce *Nodas* de 2001 pour orchestre). Dans ce sens la musique orale n'est pas considérée comme un phénomène archaïque épuisé que l'on ramène à la vie à travers une citation ou une évocation thématique mais, au contraire, l'oralité se manifeste vivante, régénérée et actualisée par l'invention et l'élaboration du compositeur. Selon cette approche, l'oralité est un phénomène « en temps réel ».

Comment l'introduction des stratégies de l'oralité peut-elle changer le système des « sens musicaux » de la musique savante ? Autrement dit, de quelle manière percevons-nous l'œuvre musicale une fois qu'elle a intégré dans sa pratique certains aspects importants de l'oralité ? Nous sommes persuadé qu'un langage musical de synthèse produit des innovations artistiques et une ouverture sensorielle et culturelle considérable. Notre hypothèse sémiotique est qu'un nouveau langage musical naît à partir de plusieurs langages musicaux différents. À travers notre analyse musicale il est possible de saisir le syncrétisme entre les aspects de l'oralité sarde et les aspects du langage musical de Oppo particulièrement influencé par la cybernétique. Grâce à l'introduction de l'oralité dans ce style postmoderne, l'œuvre peut être perçue comme moins abstraite. Dans ce contexte il est possible d'observer un meilleur équilibre entre des paradigmes musicaux historiques plus abstraits (comme le sérialisme intégral, le spectralisme et la cybernétique) et des aspects narratifs liés à la musique de transmission orale.

Conclusion

La transmission du savoir compositionnel peut être gérée d'une manière plus systématique à travers la recherche musicale universitaire et l'analyse approfondie des œuvres et des paradigmes musicaux. Depuis des décennies, la psychoacoustique, la psychanalyse, l'étude neurologique du cerveau musical contribuent à des nouvelles découvertes qui nous aident à saisir les modalités de perception de la musique. L'esthétique musicale 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 pseudoscientifique. 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.

La création musicale de notre temps ne peut pas faire abstraction d'une approche hybride et doit considérer les divers domaines de connaissance musicale de notre époque : l'oralité (expression de notre esprit communautaire millénaire et de notre inconscient instinctif), l'expérimentation musicale (comme culture scientifique du son mais également comme pratique mystique du son), la tradition savante (comme source de savoir cristallisé) et les possibilités de cognition du son (approche sensorielle et humaniste). L'époque que nous traversons est caractérisée par la synthèse de plusieurs paradigmes musicaux. Cette fusion doit être gérée avec attention par le compositeur professionnel mais elle doit être également un moment fécond pour l'imagination qui peut faire converger en une unique stratégie plusieurs savoirs compositionnels.

Dans cette étude universitaire nous avons essayé d'utiliser nos expérimentations dans le domaine de la composition musicale afin d'analyser les parcours de la création. Ce « voyage » se fonde sur les analyses approfondies des pièces de Horatiu Radulescu et de Franco Oppo et sur l'évaluation des paradigmes historiques tels que le spectralisme et la cybernétique. Notre travail de composition repose également sur les conseils et les échanges directs avec Salvatore Sciarrino et précédemment avec Franco Oppo, José Manuel Lopez-Lopez et André Bon, compositeurs que nous souhaitons chaleureusement remercier (occasionnellement nous avons échangé avec Augusti Charles et Stefano Gervasoni). Notre recherche fait référence aux textes théoriques et esthétiques de Ivanka Stoianova, Hugues Dufourt, Michel Imberty, Carl Dahlhaus, Eero Tarasti, Enrico Fubini, Oliver Sacks, Arnold Schönberg, Maurice Ravel, Karlheinz Stockhausen,

György Ligeti, Luciano Berio, Franco Oppo, Horatiu Radulescu, Salvatore Sciarrino, Gérard Grisey, Bernard Lortat-Jacob, Weis Andreas Fridolin Bentzon, Aldo Brizzi et Antonio Lai. Avec certains d'entre eux (Stoianova, Lai, Tarasti, Oppo et Sciarrino) nous avons eu des échanges directs. Nous avons ainsi pu approfondir certaines thématiques de recherche et multiplier nos possibilités de compréhension de ce sujet d'étude.

L'analyse approfondie de notre *Sonata* (2013) a mis en lumière l'esquisse d'un style synthétique, expression des recherches compositionnelles les plus avancées des dernières décennies. Comme nous l'avons observé dans la première partie de notre étude, nous avons essayé de réagir aux impulsions données par l'analyse des sonates pour piano de Radulescu et par les pièces pianistiques de Oppo. La notion de *dérivabilité* de Lai (Lai 2002) a stimulé notre réflexion à de nombreuses reprises. De même, les textes de Michel Imberty (Imberty 2002a et 2002b) nous poussent à approfondir dans l'avenir la recherche sur les figures archaïques naturelles d'écho car ce sont des systèmes de répétition-variation sur lesquels la communication humaine se fonde. Dans *Sonata*, nous avons élaboré notre stratégie personnelle de composition axée sur des relations entre une multitude de variantes organisées en catégories morphologiquement unitaires : car chaque catégorie repose sur une unité-modèle spécifique. Ce procédé de création par variantes nous a permis de gérer le temps musical 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). Dans ce « lieu » spatio-temporel, la mémoire de l'auditeur est appelée à reconstruire une linéarité temporelle (ou mieux plusieurs linéarités temporelles), dégradée(s) par notre stratégie des répétitions variées éparpillées dans l'œuvre. Autrement dit, plusieurs processus logiques de variantes avancent selon une stratégie d'alternance ou de superposition. Notre démarche compositionnelle a quelque chose de similaire à la figure rhétorique classique de la digression.

Dans notre évolution, nous avons également considéré comme essentiels les enseignements provenant de Sciarrino. En particulier dans *Reminiscenza dall'uovo* (2015), pour flûte basse, alto et violoncelle, nous essayons de lui rendre hommage en cherchant d'étudier son style et sa stratégie de composition caractérisée par une sorte de monodie multiphonique spatialisée dans l'espace acoustique de l'ensemble instrumental et vocal. Nous nous référons en particulier à son monumental *Carnaval* (2011-2014), 12

pièces pour cinq voix, piano seul et ensemble de dix musiciens sur des textes de la Nouvelle Guinée et de l'ancienne Chine. Pour être plus précis, disons que Sciarrino élabore une stratégie formelle qui procède par événements sonores en relation séquentielle. Cela constitue chez lui une véritable invention formelle car cette stratégie explore et compose le son d'une manière différente par rapport à l'époque historique précédente caractérisée par une esthétique du son global composé par de nombreuses unités mélangées ensemble. Dans notre pièce *Reminiscenza dall'uovo* nous empruntons ces principes en les hybridant avec d'autres principes de gestion de la forme spécifiques de notre stratégie : (1) la fragmentation de l'œuvre en moments ayant des relations entre eux, (2) les appels à distance temporelle à l'intérieur de la pièce, (3) la technique d'élaboration axée sur la répétition variée et micro-variée d'une unité sonore comme unique modèle initial et enfin (4) l'exploitation de matériaux divers provenant de l'oralité, de la tradition savante et de l'expérimentation unis par une même approche ethno-expérimentale, mystique et sensorielle du son.

L'étude des langages musicaux de Oppo et de Radulescu nous a permis d'évaluer comment durant les décennies 1990 et 2000 les paradigmes d'expérimentation – le spectralisme et la cybernétique – ont évolué grâce à l'introduction de certaines techniques provenant de la tradition cristallisée. Le processus de transformation spectrale a été une stratégie courante chez les compositeurs dans les années 1970 et 1980, même chez ceux qui ne font pas partie du courant spectral français. Ce paradigme musical repose sur l'idéal de mutation du son de l'intérieur en s'appuyant sur la manipulation du spectre à travers de nombreuses approches. La manipulation des spectres se mélange d'ailleurs à beaucoup d'autres stratégies comme la cybernétique. En particulier, avec la théorie de l'information et avec l'étude de l'intelligence artificielle. L'approche sensorielle du son, la composition du temps musical psychologique, et pas seulement chronologique, sont des préoccupations des musiciens de cette époque. Nous pouvons citer des compositions de Oppo axées sur la manipulation du timbre qui nous semblent synthétiser les idéaux globaux du spectralisme et de la cybernétique : *Aninnia* (1978), *Musica per chitarra e quartetto d'archi* (1975), *Musica per otto strumenti a fiato* (1984), *Musica per undici strumenti ad arco* (1992) et *Trio II* (1993) pour alto, violoncelle et contrebasse. Pour cette raison, nous pensons que décrire l'esthétique de cette époque comme « spectrale » est réducteur car elle est beaucoup plus complexe. Le cas de Radulescu est à part car il s'agit d'un compositeur qui a composé,

dès sa première approche de la musique jusqu'au dernier jour de sa vie, en suivant une logique spectrale. Il pensait tous les sons, même ceux que chantent les oiseaux, comme des composantes d'un spectre sonore. Il est probable que l'observation de la musique de tradition orale de Oppo et de Radulescu a induit leur intérêt pour la manipulation des spectres sonores. Comme nous le savons, les musiques sardes, roumaines et byzantines, ainsi que d'autres musiques de tradition orale (la musique hindoue par exemple) sont axées sur des fonctions spectrales plus au moins complexes. Il est possible d'affirmer que souvent le paramètre du timbre est primordial dans les formes musicales de tradition orale.

Nous refusons le classement marginal de Radulescu théorisé par Dufourt (Dufourt 2014 : 460). L'utilisation d'une étiquette « musique spectrale » ne peut pas réduire l'importance des recherches compositionnelles et des découvertes formelles de tel ou tel compositeur, surtout si l'étiquette « musique spectrale » est utilisée par les médias de notre époque pour promouvoir un groupe de compositeurs¹.

À notre sens, parler de musique spectrale évoque une stratégie de manipulation du spectre. Pour être plus précis, la métaphore la plus répandue caractérisant la musique d'expérimentation depuis l'après-guerre est la métaphore lumineuse. La variation de la lumière est associée à celle de la couleur du son : le timbre. Ainsi, la stratégie de la variation spectrale a affecté nombre de compositeurs à différents moments de l'histoire (citons entre autres Stockhausen : *Stimmung* (1968), *Licht* (1977-2003) et *Klang* (2003-2007)). Gérard Grisey évoque les stratégies spectrales qu'il a lui-même utilisées (tout comme Salvatore Sciarrino, Tristan Murail, Jens-Peter Ostendorf, Mesías Maiguashca et Hugues Dufourt) comme des stratégies permettant un changement de perspectives dans le domaine de la musique contemporaine (*ibid.* : 457). L'affirmation de Grisey, qui ne cite pas exclusivement les compositeurs de l'*Ensemble Itinéraire*, nous fait entrevoir l'ouverture du paradigme conçu comme un partage communautaire de connaissances et d'idéaux esthétiques. Si la recherche sur la manipulation du spectre a concerné de nombreux compositeurs, en revanche, les langages musicaux axés exclusivement sur la recherche spectrale comme chez Radulescu, Grisey, Murail, Dufourt, Jean-Claude Risset et d'autres sont des raretés.

¹ Nous nous référons par exemple à un concert produit par Radio France intitulé *Musique spectrale*, créations de Tristan Murail *Le Désenchantement du monde* concerto symphonique pour piano et d'Hugues Dufourt *Le Passage du Styx d'après Patinir* pour orchestre (vendredi 6 mars 2015, Maison de Radio France - Auditorium).

Notre étude a essayé de mettre en évidence comment les compositeurs ont répondu à la crise du langage musical dans les années 1990. Chez Radulescu, la stratégie de fusionnement entre découvertes spectrales et tradition, peut être considérée comme une nouvelle approche du paradigme spectral. Pendant cette phase récente, Radulescu a mis en relation le processus de manipulation du spectre avec des stratégies plus traditionnelles provenant de l'oralité. Nous faisons référence à des techniques de transformation de la métrique et du rythme (notamment l'usage d'archétypes métrorhythmiques et mélodiques en *ostinato*) et également des stratégies de développement de la mélodie et des techniques de variations ou encore des procédés de gestion cyclique et combinatoire de la micro et macro-forme. Comme nous avons pu le constater lors de l'analyse, la démarche de Radulescu a produit une forme musicale plus narrative, qui en même temps intègre toutes les idées développées dans la période d'expérimentation spectrale. Le flux de son continu et amorphe typique du style spectral radical est remplacé par la discontinuité du discours musical, la fragmentation de la syntaxe du son, l'utilisation de thèmes d'origine populaire roumaine et byzantine, le renoncement à l'unité de la matière sonore et la recherche de contrastes entre deux ou plusieurs éléments musicaux de l'œuvre.

Nous retrouvons la même stratégie chez Oppo : il intègre des principes provenant de la théorie de l'information visant à contrôler l'entropie en musique, à des processus axés sur la micro-variation des unités de sens caractéristiques spécialement des musiques sardes. Nous croyons que la technique de composition par variante inventée par Oppo est très spécifique. Elle aboutit à une ouverture du processus de composition inédite dans la musique contemporaine. Chez Oppo l'oralité se manifeste sous forme de « rêve » à l'intérieur de l'élaboration de ses pièces. Généralement dans sa musique nous apercevons des fragments diatoniques de matrice traditionnelle orale. Rarement il s'agit de citations fidèles. Ces fragments sont plutôt des modèles issus de la tradition orale sarde et peuvent apparaître soudainement au milieu d'un morceau de type chromatique et soudainement disparaître. Le chromatisme et le diatonisme sont ainsi associés à deux matériaux divers : l'oralité millénaire et la musique amorphe de notre temps.

Nous considérons notre analyse du langage musical de Radulescu et de Oppo comme une étude non exhaustive, comme le début d'une ample recherche sur leurs travaux respectifs qui sont si spécifiques mais également faisant partie d'un processus de synthèse des paradigmes musicaux du XX^e siècle confluant vers une esthétique nouvelle

et composite du son. La nouvelle esthétique du futur ne pourra qu'être axée sur l'ouverture culturelle car notre société hétérogène l'impose. Notre but était de commencer un travail d'étude sur certains systèmes de création parmi les plus iconoclastes. Le fusionnement entre nouvelles découvertes artistiques et récupération des stratégies traditionnelles représente pour nous un modèle fécond.

La stratégie compositionnelle par variations et variantes observée dans notre étude est une pratique de gestion du phénomène sonore que nous retrouvons au fil des époques. Car la transformation par variation progressive est un aspect primordial de la communication langagière humaine avant d'être un moyen d'organiser le son. Les techniques de variation aboutissent à un équilibre entre les éléments de l'œuvre exposés initialement et leurs « ré-expositions » variées. Ceci assure une progression homogène de l'élaboration et une dialectique entre les aspects du discours musical déjà assimilés par l'auditeur en tant qu'unités génératrices et les aspects nouveaux dérivés des archétypes. Il existe une ressemblance entre une unité et sa (ou ses) variation(s) ou variantes. Si la répétition est en équilibre avec la variation, elle devient le moteur de notre énonciation musicale. Cette démarche de l'élaboration musicale est caractérisée par un enjeu d'unités linguistiques micro-variées qui, grâce à la redondance, se chargent de sens.

On peut supposer que l'architecture cristallisée du cycle de variations a connu un processus d'évolution allant dans le sens contraire de la cristallisation en s'ouvrant au XX^e siècle vers d'autres paradigmes musicaux après la tonalité et à d'autres techniques comme par exemple la variation du timbre.

La mutation d'une unité primordiale à travers une multitude de formes est également un archétype de la culture traditionnelle. Pensons aux infinies épiphanies des divinités dans les religions en Inde ou en Afrique, mais également en Europe dans des pratiques rituelles comme le culte de Dionysos. Cette divinité peut se manifester à travers une myriade de figures humaines ou animales, réelles ou symboliques. Dans la narration de transmission orale et également dans la rhétorique classique, les mythes ancestraux peuvent assumer de nombreuses variantes selon les époques et dans différentes régions ou chez différents auteurs classiques.

L'un des aspects qui nous a intéressé le plus pendant notre étude est la nouvelle organisation des variations à notre époque, selon une logique génétique. Les variations, comme architecture, font traditionnellement référence au thème. À savoir, chaque

variation utilise le thème comme archétype architectural sonore, tandis que, dans la musique du XX^e siècle nous pouvons remarquer que dans les styles utilisant les principes de variation ou le cycle de variations, le modèle n'est pas toujours le thème mais la dernière variation exposée. Chaque variation ou variante dépend, est axée ou est issue de la variation ou variante précédente. Cette occurrence – très présente dans la musique de tradition orale sarde et dans la musique de Oppo – augmente considérablement les possibilités de composition et la liberté d'élaboration. Autrement dit, c'est une stratégie d'ouverture du processus compositionnel. Grâce à cela nous pouvons édifier de nouvelles parties d'une pièce instant après instant, comme dans la *Momentform*. Cette tendance est également évidente dans le langage spectral. Chaque variante musicale possède des caractéristiques génétiques nouvelles à transmettre à une variante successive. Il s'agit plutôt d'un principe compositionnel lié à l'idée de matière sonore en phase de mutation et de processus compositionnel directionnel, ayant des similitudes avec le monde biologique et organique. L'homme possède des caractères génétiques similaires à toutes les formes de vie sur la planète. Cette relation génétique et la caractéristique de tous les organismes d'évoluer par micro-mutations et par micro-réactions à l'environnement peuvent être inconsciemment transmis à travers la stratégie musicale. L'état de la matière musicale en cours de déroulement est dépendant de la matière musicale qui précède immédiatement. Chaque phase musicale constitue la base architecturale pour fonder et élaborer la phase suivante. Le processus d'élaboration compositionnelle continu et homogène fait appel à l'idée de croissance d'un organisme vivant, de mutation de la matière organique et rappelle à la fois le parcours de la transformation des minéraux dans la nature et l'activité des astres (Stockhausen utilise la métaphore de la variation de lumière). La continuité dans le temps des phases de transformation de la matière acoustique a été l'un des principes fondateurs de la stratégie compositionnelle après la tonalité.

Une logique génétique et naturaliste caractérise la stratégie de création musicale. L'homme de notre temps vise, comme les hommes à toutes les époques du passé, à reproduire le fonctionnement et les stratégies de la nature et des organismes en utilisant les arts, et spécialement l'art musical, comme une forme de prière ou de manifestation spirituelle fondée sur la séduction auditive.

Bibliographie

ANNIBALDI Claudio, 1990 : « Prefazione all'edizione italiana », in Ian Bent, *Analisi musicale*, Torino, EDT, p. X, XII, XX.

ARGAN Giulio Carlo, 2002 : *L'Arte moderna*, Milano, Sansoni, première édition 1970.

BARTOK Béla, 2006 : *Ecrits*, sous la direction de Philippe Albèra et Peter Szendy, Genève, éditions Contrechamps.

BENT Ian, 1998 : *L'analyse musicale, histoire et méthodes*, Nice, Éditions main d'œuvre, Coll. « Musique mémoire » ; éd. orig., *Musical Analysis*, London, Macmillan Press, 1980.

BENTZON Weis Andreas Fridolin, 2002 : *Launeddas*, a cura di Dante Olianias, Cagliari, Iscandula, éd. orig., *The launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969.

BERIO Luciano, 1981 : *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, GLF Editori Laterza.

BRIZZI Aldo, 1990 : *Le Sorgenti inudibili del suono. La Musica spettrale di Horatiu Radulescu*, Tesi di Laurea (Mémoire de Master), Università di Bologna.

CASELLA Alfredo et MORTARI Virgilio, 1987 : *La Tecnica dell'Orchestra Contemporanea*, Milano, Ricordi, seconde édition revue, [1950].

CISTERNINO Nicola 2008 : « Da una Conversazione con Horatiu Radulescu (25 Giugno 1998) », in *I Suoni, le Onde ... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, n°21, deuxième semestre 2008, Roma, p. 8-9.

CRESTI Renzo, 1999 : « Oppo Franco », in *Enciclopedia Italiana dei Compositori Contemporanei* a cura di Renzo Cresti (dir.), Napoli, Pagano, p. 231-234.

DAHLHAUS Carl, 1997 : « Qu'est-ce qu'une variation développante », in *Schoenberg*, essais de Carl Dahlhaus édités par Philippe Albèra et Vincent Barras, Genève, Éditions Contrechamps, p. 269-275.

DE LA MOTTE Diether, 1988 : *Manuale di armonia*, Scandicci (Firenze), La nuova Italia Editrice ; éd orig., *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1976.

DE LA MOTTE Diether, 2007 : *Manuale di armonia*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, coll. Adagio, Roma ; éd orig., *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1976.

DELIÈGE Irène, 2002 : « La percezione della musica (eredità remote, evoluzione delle teorie e approcci sperimentali) », in *Enciclopedia della musica - Il Suono e la mente - Volume IX*, Milano, Einaudi, (Ed. Einaudi per Il Sole 24 ORE, 2006), p. 305-334.

DESTARAC Sandra, 2003 : liner notes for the CD (pochette de CD) *Horatiu Radulescu: Trois Sonates d'Après Lao Tzu Opus 82, 86 et 92 (1991-1999)*, Ortwin Stürmer piano, Menton, CPO CD, in www.horatiuradulescu.com.

DUFOURT Hugues, 2007 : *Mathesis et subjectivité. Des Conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, Essai sur les principes de la musique 1, Paris, éditions MF, coll. Répercussions.

DUFOURT Hugues, 2014 : *La Musique spectrale. Une Révolution épistémologique*, Le Vallier-Sampzon, Editions Delatour France, coll. Musique et Philosophie.

ELIADE Mircea, 1969 : *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Paris, éditions Gallimard, coll. Folio/ Essais.

ELIADE Mircea, 1976 : *Histoire de croyances et des idées religieuses I*, Paris, Edition Payot.

ELIASSON Olafur, 2015 : *Eliasson, Contact*, catalogue d'exposition, Paris, Flammarion

– Fondation Louis Vuitton.

ESSL Karlheinz, 2007 : « Algorithmic Composition », in *Electronic Music*, edited by Nick Collins and Julio d'Ecruvan, Cambridge, Cambridge University Press, p. 107-125.

FENEYROU Laurent (édité par), 2013 : *Silences de l'oracle, autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, éd. CDMC-Paris Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

FUBINI Enrico, 2007 : *Il Pensiero musicale de Novecento*, Pisa, Edizioni ETS.

GIGLIO Consuelo, 2011 : *Franco Oppo, nuova musica dalla Sardegna*, Palermo, L'Epos Società Editrice.

GILMORE Bob, 1998 : liner notes for CD of *The Quest* (pochette de CD) : *Concerto for Piano and Large Orchestra Opus 90 by Horatiu Radulescu*, in www.horatiuradulescu.com.

GILMORE Bob, 2003 : «Wild Ocean», an interview with Horatiu Radulescu, in www.horatiuradulescu.com, first published in *Contemporary Music Review* 22 n°1-2, pp. 105-122, in www.horatiuradulescu.com.

GILMORE Bob, 2006 : «Horatiu Radulescu discute avec Bob Gilmore», liner notes for the CD (pochette de CD) *Intimate Rituals : Works for Viola*, Vincent Royer viola, Gérard Caussé viola, Petra Junken and Horatiu Radulescu sound icons, production Sub Rosa, MFA Musique Française d'Aujourd'hui.

GRISEY Gérard, 1974 : *Périodes*, Milano, BMG-Ricordi (partition).

GRISEY Gérard, 1991 : « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », in *Écrites, ou l'invention de la musique spectrale*, éd. MF, dir. Guy Lelong, coll. répercussions, Paris, 2008.

GRISEY Gérard, 2008 : *Écrites, ou l'invention de la musique spectrale*, édition établie

par Guy Lelong, Paris, éditions MF, coll. Répercussions.

HOFSTADTER Douglas, 1985 : *Gödel, Escher, Bach : les brins d'une girlande éternelle*, Paris, InterEditions ; éd. orig., *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Book Inc., 1979.

IMBERTY Michel, 2002a : « La musica e l'inconscio », in *Enciclopedia della musica - Il Suono e la mente - Volume IX*, Milano, Einaudi, (Ed. Einaudi per Il Sole 24 ORE, 2006), p. 335-360.

IMBERTY Michel, 2002b : « La musica e il bambino », in *Enciclopedia della musica - Il Suono e la mente - Volume IX*, Milano, Einaudi, (Ed. Einaudi per Il Sole 24 ORE, 2006), p. 477-495.

KAZARIAN Choghakate (curateur), 2014 : *Lucio Fontana : rétrospective*, catalogue d'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris, Edition Paris Musées.

LAI Antonio, 2000 : « Genèse, évolution et crise des langages musicaux. Pour une théorie relativiste et une méthodologie d'analyse a partir de la structure des révolutions scientifique de Thomas Kuhn », thèse de doctorat, Université Paris VIII.

LAI Antonio, 2002 : *Genèse et révolution des langages musicaux*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Sémiotique et Philosophie de la Musique ».

LAI Antonio 2005a : « Il linguaggio di Horatiu Radulescu e il movimento spettrale », in *Musica/Realtà*, Juillet 2005 n°77, Lucca, LIM, pp. 155-173.

LAI Antonio, 2005b : « Le langage spectral de Horatiu Radulescu », in *L'Education Musicale*, Novembre/Décembre 2005 n°527-528, pp. 50-56.

LAO-TZU, 1995 : *Il Libro del Tao, Tao-Teh-Ching*, cura e traduzione di Girolamo Mancuso – Edizione Integrale, Roma, Newton Compton Editori.

LEMMY Doïna, 2012 : *Brancusi, au-delà de toutes les frontières*, Lyon, Fage Editions.

LEYDI Roberto, 2008 : *L'Altra musica. Etnomusicologia*, Lucca, Casa Ricordi et LIM Editrice, coll. Le Sfere.

LIGETI György, 2013 : *L'Atelier du compositeur. Écrits autobiographiques. Commentaires sur ses œuvres*, édités par Philippe Albèra, Catherine Fourcassié et Pierre Michel, Genève, Editions Contrechamps.

LORTAT-JACOB Bernard, 1994 : *Musiques en fête, Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Nanterre, Hommes et Musiques coll. de la Société Française d'Ethnomusicologie.

MACCHIARELLA Ignazio, 2009a : *Cantare a cuncordu, Uno studio a più voci*, Udine, éd. Nota, coll. Geos CD Book 634 Sardegna.

MACCHIARELLA Ignazio, 2009b : « *Attualità della ricerca etnomusicologia* », in site internet *musica e musiche*, <http://musicaemusiche.org>.

MATTIETTI Gianluigi, 2004 : « *Oppo Franco* », in Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG, Allgemeine Enzyklopädie der Musik Begründet von Friedrich Blume*, Metzler – Stuttgart – Weimar, Bärenreiter Kassel, Personenteil 12, p. 1382-1383.

MATTIETTI Gianluigi, 2005 : « *Voci liriche e sperimentazione* », in *Gli Archivi della memoria*, a cura di Romano Cannas, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana – Rai Sardegna, Coll. « *Musica* », pochette de cd.

MILIA Alessandro, 2008-2009 : *Introduction au langage musical de Franco Oppo*, Mémoire de Master, Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis.

MILIA Alessandro, 2009-2010 : *Transcription et élaboration dans le langage musical de Franco Oppo*, Mémoire de Master, Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis.

MILIA Alessandro, 2011 : « *Franco Oppo, appunti sulla figura e sullo stile* » in *Musica/Realtà*, mars 2011 n°94, Lucca, LIM, p. 61-92.

MILIA Alessandro, 2013 : « Spectralism and Traditional Oral Music in the Style of Horatiu Radulescu », Edinburgh, in *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics In memory of Raymond Monelle University of Edinburgh, 26-28 October 2012, UK*, Published by IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, p. 258-265.

MILIA Alessandro, 2014a : *Sonata per pianoforte (2013)*, Camino al Tagliamento (Udine), Edizioni *ArsPublica* (Partition).

MILIA Alessandro, 2014b : *TransForma I – Giorzi'eFrores* pour mandoline seule (2011), Saint-Romuald (Québec, Canada), Edition Les Productions d'OZ (Partition).

MORELLI Giovanni, 2007 : « La charge des quodlibet », in *À Bruno Maderna*, textes édités sous la direction de Geneviève Mathon – Laurent Feneyrou – Giordano Ferrari, Volume 1, Paris, Basalte éditeur, p. 405-436.

OPPO Franco, 1979a : « A proposito delle partiture di Praxodia e della Musica per chitarra e quartetto d'archi », in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michele Mollia, Cosenza, Lerici Editore, p. 237-240.

OPPO Franco, 1979b : « Il Rondeau per due strumenti ad arco », in *Autobiografia della Musica Contemporanea*, a cura di Michele Mollia , Cosenza, Lerici Editore, p. 241-242.

OPPO Franco, 1979c : « Elementi di semiotica musicale – Grammatica generativa e analisi musicale », in *Per un approccio alla semiotica della musica*, a cura di Antronio Trudu, Cagliari, CUEC, p. 119-129.

OPPO Franco, 1983 : « Per una teoria generale sul linguaggi musicale », in *Musical Grammars and Computer Analysis*, atti del convegno (Modena 4-6 ottobre 1982), Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 115-130.

OPPO Franco, 1992 : « La vocalità tra tradizione e sperimentazione », in *La Musica vocale: Aspetti compositivi nella letteratura antica e contemporanea*, atti de convegno

di studi (Nuoro 15-16-17 maggio 1992), Nuoro, Ricercare Musica, p. 69-78.

OPPO Franco, 1994 : « Il sistema dei cunzertus nelle launeddas », in *Sonos. Strumenti della musica popolare sarda*, a cura di Gian Nicola Spanu, Nuoro, ISRE-Illisso, Coll. « Collana di etnografia e cultura materiale », p. 156-161.

OPPO Franco, 1998a : « Concetti fluidi », in *Musiche per Luigi Pestalozza*, a cura di Michi – Cima – Luigi Pestalozza, Milano, Suvini Zerboni – Ricordi, p. 120.

OPPO Franco 1998b : « Uno spetto si aggirava per l'Europa per archi, nastro e/o elettronica dal vivo, 2000 », in *Metafonie. Cinquanta anni di musica elettroacustica*, a cura di Francesco Galante e Luigi Pestalozza, *Quaderni di Musica/Realtà*, n. 42, Lucca, LIM (Libreria musicale italiana) – Teatro alla Scala, pp. 87, 88.

OPPO Franco, 1999 : « Innovazione e tradizione nel linguaggio musicale di Arnold Schönberg », in *Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Cagliari*, n. 1, Roma, Carocci, p. 185-191.

OPPO Franco, 2001a : « Musica e parola », in *Anterem*, V serie – n. 63, Verona, décembre 2001, p. 74-76.

OPPO Franco, 2001b : « Verdi come Beethoven », in *40 Per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Lucca, Le Sfere, Casa Ricordi – BMG Ricordi, p. 205-211.

ORENSTEIN Arbie (a cura di), 1995 : *Maurice Ravel scritti e interviste*, Torino, EDT Edizioni di Torino ; édition originale : *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, New York, Columbia University Press, 1990.

PERETZ Isabelle, 2002 : « La musica e il cervello », in *Enciclopedia della musica - Il Suono e la mente - Volume IX*, Milano, Einaudi, (Ed. Einaudi per Il Sole 24 ORE, 2006), p. 241-270.

PISTON Walter, 1987 : *Harmony*, New York — London, W. W. Norton & Company (Revised and Expanded by Mark Devoto).

RADULESCU Horatiu, 1975 : *Sound Plasma : Music of the Future Sign*, Munich, Edition Modern.

RADULESCU Horatiu, 2003 : « Brain and Sound Resonance: The World of Self-Generative Functions as a Basis of the Spectral Language of Music », in *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 999 ISBN 1-57331-452-8, December 2003, pages 322-363.

RADULESCU Horatiu, 1991 : *Being and Non-Being Create Each Other* deuxième *Piano Sonata* opus 82, Vevey, Lucero Print (partition).

RADULESCU Horatiu, 1993 : *Like a Well ... Older Than God* quatrième *Piano Sonata* opus 92, Vevey, Lucero Print (partition).

RADULESCU Horatiu, 1999 : *You Will Endure Forever* troisième *Piano Sonata* opus 86 (1992-1999), Vevey, Lucero Print (partition).

RADULESCU Horatiu, 2003 : *Settle Your Dust, This Is the Primal Identity* cinquième *Piano Sonata* opus 106, Vevey, Lucero Print (partition).

RADULESCU Horatiu, 2007 : *Return to the Source of Light* sixième *Piano Sonata* opus 110, Vevey, Lucero Print (partition).

RIGNINI Pietro, 1994 : *L'Acustica per il musicista. Fondamenri fisici della musica*, Ricordi, Milano, première édition 1970.

RIHM Wolfgang, 2013 : *Fixer la liberté ? Ecrites sur la musique*, édités par Pierre Michel, Genève, Editions Contrechamps.

RISSET Jean-Claude, 2002 : « Il timbro », in *Enciclopedia della musica - Il Suono e la mente - Volume IX*, Milano, Einaudi, (Ed. Einaudi per Il Sole 24 ORE, 2006), p. 89-115.

ROTILI Lara, 2004a : « Franco Oppo. Catalogo dell'opera musicale », tesi di laurea, Università di Bologna.

ROTILI Lara, 2004b : « Catalogo delle opere e degli scritti », in *Franco Oppo. Musiche per pianoforte solo e con strumenti*, a cura di Mario Carraio, Stefano Melis e Gian Nicola Spanu, Cagliari, Fondazione Banco di Sardegna – Comune di Nuoro – Assessorato alle politiche educative – CERM Ensemble, pochette de cd, p. 66-74.

SACKS Oliver, 2008 : *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, Milano, Adelphi Edizioni.

SCHANNON Claude et WEAVER Warren, 1998 : *The Mathematical Theory of Communication*, Chicago, Urbana The University of Illinois Press.

SCHÖNBERG Arnold, 1983 : *Traité d'harmonie*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, Coll. « Musiques et musiciens » ; éd. orig., *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien, 1922.

SCHÖNBERG Arnold, 1987 : *Fondements de la composition musicale*, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, coll. Musiques & Musiciens, trad. Dennis Collins ; éd. orig. *Fundamentals of Musical Composition*, Estate of Gertrude Schönberg, 1967.

SCIARRINO Salvatore, 2013 : « La couleur du son » (org. *Il colore del suono*, 1991), in *Silences de l'oracle, Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, éd. CDMC-Paris Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, p. 41-46.

SCIARRINO Salvatore, 2001 : *Carte da suono (1981-2001)*, Roma-Palermo, CIDIM Comitato Nazionale Italiano Musica et Edizioni Novecento.

SPANU Gian Nicola, 2004 : « Conversazione con Franco Oppo », in *Franco Oppo, Musiche per pianoforte solo e con strumenti* a cura di Mario Carraro, Stefano Melis e Gian Nicola Spanu, Cagliari, Fondazione Banco di Sardegna – Comune di Nuoro –

- Assessorato alle politiche educative – CERM Ensemble, pochette de cd, p. 4-64.
- SPANU Gian Nicola, 2005 : «Conversation con Franco Oppo», in *Musica/Realtà*, n. 76, marzo 2005.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, 2014 : *Sulla musica*, sous la direction de Robin Maconie – introduction de Massimiliano Viel, Milano, Postmedia Books.
- STOIANOVA Ivanka, 1996 : *Manuel d'analyse musicale. Les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, Coll. « Musique ouverte ».
- STOIANOVA Ivanka, 2000 : *Manuel d'analyse musicale. Variations, sonate, formes cycliques*, Paris, Minerve, Coll. « Musique ouverte ».
- STOIANOVA Ivanka, 2004a : « Les années 50 : « ouverture et indétermination », in *Entre Détermination et Aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Esthétiques », p. 23-40.
- STOIANOVA Ivanka, 2004b : « Musiques Répétitives », in *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX^{es} Siècle*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Esthétiques », p. 59.
- STOIANOVA Ivanka, 2014 : *Karlheinz Stockhausen. Je suis les sons...*, Paris, Beauchesne, Coll. « L'Education Musicale».
- TARASTI Eero, 2006 : *La musique et les signes, Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique.
- TARASTI Eero, 2008 : « Semiotics of resistance », in *Global Signs, Proceeding of the 2003-2006 Summer Congresses of the International Semiotics Institute*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIX, p. 3-35.
- TOIVIAINEN Petri, 2007 : « The psychology of electronic music », in *Electronic Music*, edited by Nick Collins and Julio d'Ecrivan, Cambridge, Cambridge University

Press, p. 218-231.

TURCHI Dolores, 1990 : *Maschere, miti e feste della Sardegna*, Roma, Newton Compton Editori.

TURCHI Dolores, 2001 : *Lo sciamanesimo in Sardegna*, Roma, Newton Compton Editori.

TRUDU Antonio, 1980a : « Fra alea e stocastica : la *Musica per chitarra e quartetto d'archi* di Franco Oppo. Un esempio di impiego della teoria dell'informazione nella composizione musicale », in *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, vol. IV, Cagliari, p. 67-100.

TRUDU Antonio, 1980b : « Procedure estrattive, segmentazione e analisi musicale », in *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, quaderno 10, Cagliari , p. 201-206.

TRUDU Antonio, 1988 : « Oppo Franco », Alberto Basso (dir.), *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, Le biografie, vol. V, p. 453.

TRUDU Antonio, 1992 : *La "Scuola" di Darmstadt* , Milano, Ricordi-Unicopli.

VILLA ROJO Jesus, 2003 : *Notación y grafía musical en le siglo XXº*, Madrid, Iberaudor.

VON DER WEID Jean-Noël, 2002 : *La musica del XX secolo*, Lucca, Ricordi-LIM, coll. Le Sfere.

WIENER Norbert, 1958 : *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris, Hermann, Coll. « Actualités scientifiques et industrielles ».

Annexe I

**Partition de *Sonate* (2013)
pour piano
de Alessandro Milia**

SONATA

14' 2013

Alessandro Milia

A Moderato $\text{♩} = c. 70$
Cristalli e specchi

Musical score for measures 1-4. The score is in 5/8 time. The first system consists of three staves: a vocal line, a piano line, and a bass line. The vocal line starts with a fermata on a whole note, followed by two measures of quarter notes. The piano line features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic range from *fff* to *pp*. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes. Dynamics include *f* and *fff*. Performance instructions include "Percussivo con molta energia" and "15^{ma}".

Musical score for measures 5-8. The score continues with three staves. Measure 5 begins with a fermata and a dynamic of *f*. The piano line continues with eighth notes. The bass line has a more active accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, *fff*, and *mp*. Performance instructions include "Marcato" and "15^{ma}".

Musical score for measures 9-12. The score continues with three staves. Measure 9 begins with a fermata and a dynamic of *f*. The piano line continues with eighth notes. The bass line has a more active accompaniment. Dynamics include *f*, *fff*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include "15^{ma}".

13

15^{ma} *f*

8^{va} *mf p*

fff *mp fff mp* *fff* *mp*

Marcato

17

loco *f*

15^{ma} *mp* *f*

p *f* *mf* *p*

21

(15^{ma}) (eco) *pp*

loco *fff*

Marcato

loco *fff*

mf *p* *mf* *p*

25 8

mf

p *mf* *p* *mp* *mf* *p* *mf*

fff

Marcato

fff *fff* *mp* *fff* *mp* *fff* *mp*

29 8

15ma (eco)

ff *p* *mf*

ff

Marcato

fff *fff* *mp* *fff* *mp* *fff* *mp* *ff* *mp* *f* *p*

33 8

attacca subito cambio improvviso

mf *p* *f* *p* *mf* *ff* *mp* *f*

B Più Rapido ♩ = c. 100
Pastorale

loco

36

loco

fff

mis. 36-37: accenti molto violenti, percussivi e esagerati.

6

non ribattere

ppp senza accenti e senza pedale

39

f

p

fff

8^{va}

A1 Tempo I
Cristalli e specchi

40

f

loco

16

26

loco

16

26

loco

p

16

26

loco

p

16

26

f

pedale lungo

43

26/16 4/16 18/16

26/16 4/16 18/16

26/16 4/16 18/16

26/16 4/16 18/16

f *p* *pp*

15^{ma} *ff* 1" c.

45

18/16 28/16

18/16 28/16

18/16 28/16

18/16 28/16

f *loco* *p* *f* *p* *pp*

47

28/16 4/16 16/16

28/16 4/16 16/16

28/16 4/16 16/16

28/16 4/16 16/16

f *loco* *mp* *p* *f* *pp*

15^{ma} 2" c.

fine pedale lungo

49

15^{ma}-----

16 16 8 16 18 16 9 16

fff
(un altro piano sonoro)

mf *f*

f *ff* *mf* *p*

52

15^{ma}-----

15^{ma}-----

9 16 14 16 11 16 12 16

fff 2 3 4 *fff* 2 2 3 4

f

ff *mf* *p*

55

15^{ma}-----

12 16 16 16 11 16 9 16

mf *fff* 2 2 3 4 5 *mp*

loco

mf *mp*

58 15^{ma}-----

9/16 12/16 14/16 12/16

ff 2 3 4 *loco* *fff* *ff* 2 3 4 5 *loco* *fff* *p* *p*

61 15^{ma}-----

12/16 20/16 11/16 17/16

ff 2 3 4 5 6 *loco* *fff* *p* *pp* *pp*

64 15^{ma}-----

17/16 7/16 31/16 4/8

ff 2 3 5 7 *loco* *fff* *pppp* *ff* 3 4 6 8 10 *ppp* *ppp*

ppp

B1 Più Rapido ♩ = c. 100
Pastorale

67 *loco*

ff *pp* *p*

69 *f* *mp* senza accenti e senza pedale

6 non ribattere

71 *ff* *p*

72

8va

p

ff

74

8va

p

fff

A2 **Tempo I** *Metalli*

appare improvvisamente
molto percussivo e articolato

75

0.5''

fff improvviso

p *fff*

fff

77

77

10 7 15

4 16 16

mf *p* *mf* *p* *f*

loco *loco* *mp* *loco*

appare improvvisamente

79

15 15 9

16 16 8

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

fff *improvviso* *p* *fff*

fff

81

9 13 19 15

8 8 8 4

mf *p* *mp* *f* *ff*

come accelerando *come accelerando*

84

15 7 15

4 16 16

f *mp* *fff*

come accelerando

5:1

86

15/16

1 2 3 4 5

ff improvviso

15/16

f

15/16

f

88

7/16

13/8

7/16

15/16

ff

come accelerando

mf

f

p *mp*

p *ff*

7/16

15/16

7/16

15/16

7/16

15/16

mp *mf*

mp

91

15/16

11/8

15/16

11/8

15/16

f

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

15/16

11/8

ff improvviso

B2 Più Rapido

Pastorale

93

5:1

f *p* *mf*

mf *mf*

PEDALE TONALE SI2 e MI3

senza pedale di risonanza
1 corda

96

6:1

mf

3 corde

1/2

mf

senza pedale di risonanza
1 corda

100

6:1

mf

3 corde

1/2

102

5:1

5:1

senza pedale di risonanza
1 corda

104

mf

p

3 corde
1/2

106

8va

loco

f

mf

f

p 8vb

1 corda
senza pedale di risonanza

108

8^{va} 15^{ma}

VIA IL PEDALE TONALE SI2 e MI3

loco

loco

loco

3 corde

p 8^{va}

(A3) ♩ = c. 180 Vuoto

(sempre all'ottava)

110

5/16

2 3

f

3 corde

pedale lungo

113

5/16

2 3

7 16

7 16

7 16

116 $\frac{7}{16}$ 8

3 4 3 4 3 4

mf

$\frac{7}{16}$

mf

119 $\frac{7}{16}$ 8

3 4 5:1

mf

$\frac{7}{16}$

122 $\frac{7}{16}$ 8

3 4 4 6 4 6

p *loco*

$\frac{10}{16}$ $\frac{10}{16}$ $\frac{10}{16}$

p

$\frac{7}{16}$

125 $\frac{7}{16}$ 8

5 8 5 8

pp

$\frac{13}{16}$ $\frac{13}{16}$ $\frac{13}{16}$

$\frac{7}{16}$

128

24/16

24/16

24/16

8 16 8 16

ppp *pppp*

ppp fine pedale lungo

B3 Lento ♩ = 54 *Ancestrale*

131

mp 1 corda sempre senza pedale di risonanza

cresc. poco a poco

PEDALE TONALE
SI2-DO#3-MI3-SOL#3-DO#4

133

mf

134

mf

135

cresc. poco a poco

5:1

10/8

10/8

136

f

10/8

10/8

137

mf

pp

mf

7/8

7/8

139

pppp svanire

VIA IL PEDALE TONALE
S12-DO#3-MI3-SOL#3-DO#4

13/8

13/8

AB CODA ♩ = c. 90

140

f 3 corde pedale lungo *p*

144

f *p* 8va

146 *loco*

146 14 16 12 16 14 16

146 14 16 12 16 14 16

146 14 16 12 16 14 16

146 14 16 12 16 14 16

148

148 14 16 12 16 16 16 16

148 14 16 12 16 16 16 16

148 14 16 12 16 16 16 16

148 14 16 12 16 16 16 16

non lasciare vibrare oltre !

fine pedale lungo

Montrouge 7 febbraio 2013

Annexe II

**Partition de *Reminiscenza dall'uovo* (2015)
pour flûte basse, alto et violoncelle
de Alessandro Milia**

Reminiscenza dall'uovo

Lentamente ♩ = 120 c.

Flauto basso: soffio ord. / soffio boccola coperta

Viola: sordina pesante in metallo

Violoncello: sordina ordinaria

Measures 1-4. Flute: *pp* to *mp*. Viola: *fff* glissando. Cello: *f* glissando.

5

Measures 5-8. Flute: *f* glissando. Viola: *pp* (eco) glissando. Cello: *f* glissando.

9

Flauto basso: soffio ord. / poco staccato

Viola: ord.

Violoncello: (16) IV c

Measures 9-12. Flute: *pp* to *f*. Viola: *p* to *ff*. Cello: *p* to *f*.

* Gliss. rapidissimo. Come quando si strappa una tela con violenza.
 Arco rapidissimo con molta energia (dal tallone alla punta).
 L'arco si muove sincronicamente alla mano sinistra che glissa.
 La mano sinistra esercita una pressione media sulla corda.

13

soffio
boccola coperta
mp N

9/16 2/16 3/16 12/16

pp *mp*

pont. III c

vib. stretto

pp

pont. I c

ff

IV c

8^{va} (8)

mf

mp

loco

*

17

12/16 1/16 6/16 2/16 6/16

pizz. secco

p

arm. 16 pizz. molto pont.

IV c

fff

ppp

mf

21

pizz. secco

6/16 1/16 3/16 9/16

pp

mf

f

fff

IV c arco pont.

8^{va} (8)

loco

ff

* Squarciare l'aria. Realizzare come precedentemente ma la mano sinistra esercita pochissima pressione sulla corda, sfiora la corda come per produrre gli armonici naturali.

poco staccato

mf p f mp p f

arco molto pont. I c II c

p f

arco ord. IV c

p f

pp

soffio ord. suono ord. soffio ord.

mf > p mf > pp

f p f

mp f

f

pp

ppp mp

molto pont. III c IV c

f pp

soffio ord. suono ord. soffio ord.

f p pp mf pp f

f p pp mf pp f

pp mf p mf p mf

pp mf

pont. IV c pont. (16) 15ma IV c loco

f p

36

36

9/16 1/16 3/16 9/16

pp fff p ppp

pont.

39

39

9/16 15/16 3/16 16/16

mf pp f pp mf mf

(ombra)

ppp molto pont.

IV c (16)

ord.

41

41

3/16 6/16 1/16 12/16 3/16

f pp p f p mp

pont.

III c pizz.

molto pont.

Musical score for measures 45-46. The score is in 3/16 time. Measure 45 contains rests for all staves. Measure 46 features a complex texture with multiple voices. The upper staves (Violin I and II) play sixteenth-note patterns, with dynamic markings *mf* and *ff*. The lower staves (Violoncello and Contrabasso) play a similar pattern, with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. Specific fingerings are indicated: *ord.*, *III c*, *IV c*, *ord. II c*, and *IV c*. Performance instructions include *arco molto pont.* and *molto pont.*. Dynamic markings *p* and *mp* are also present.

Musical score for measures 47-49. The score is in 3/16 time. Measure 47 features a *poco staccato* texture with dynamic markings *p* and *f*. Measure 48 includes *vib. largo* and *fff* markings. Measure 49 includes *vib. stretto* and *p* markings. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *fff*. Performance instructions include *poco staccato*, *vib. largo*, and *vib. stretto*. The letter 'N' appears at the end of the measures.

Musical score for measures 50-52. The score is in 3/16 time. Measure 50 features a *mp* dynamic marking. Measure 51 includes *pp* and *mp* markings. Measure 52 includes *ff* and *molto pont. f* markings. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mp*, *pp*, and *ff*. Performance instructions include *molto pont. f*. Fingerings are indicated: *I c*, *II c*, *ord.*, *III c*, and *IV c*. The letter 'N' appears at the end of the measures.

53

12/16 3/16 9/16

mf *p* *ff* *mp* *p*

pp

f \triangleright *mp*

molto pont.

15^{ma}
(16) loco

55

9/16 2/16 6/16

mp *p*

pizz. secco

mp *p*

vib. stretto

ppp

57

6/16 3/16 9/16

mp *mp* *f*

arm. 8 pizz.
molto pont. 15^{ma}
II c

arco
molto pont. III c IV c *p* *f*

arco
molto pont. III c IV c *p* *f*

Musical score for measures 59-60. The system consists of three staves: Treble Clef (9/16), Alto Clef (9/16), and Bass Clef (9/16). The Treble staff contains a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *f*, *pp*, *mp*, *p*, and *mp*. The Alto staff contains a bass line with dynamics *mf* and *pp*. The Bass staff contains a bass line with dynamics *mf* and *pp*, and includes the instruction "ord." above the staff.

Musical score for measures 61-62. The system consists of three staves: Treble Clef (9/16), Alto Clef (9/16), and Bass Clef (9/16). The Treble staff contains a melodic line with dynamics *p*, *f*, *mp*, *pp*, *mf*, and *pp*. The Alto staff contains a bass line with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*, and includes the instruction "molto pont." above the staff. The Bass staff contains a bass line with dynamics *mf* and *pp*, and includes the instruction "ord." above the staff.

Musical score for measures 63-64. The system consists of three staves: Treble Clef (12/16), Alto Clef (12/16), and Bass Clef (12/16). The Treble staff contains a melodic line with dynamics *f*. The Alto staff contains a bass line with dynamics *pp* and *fff*. The Bass staff contains a bass line with dynamics *pp* and *fff*. The Treble staff includes the instruction "ord." above the staff.

65

65

pp fff pp ff

pp fff pp ff

pp fff pp ff

69

ff p mf p

ord. mp

pont. I c

ff mp pp

$\text{♩} = 50 \text{ c.}$

73

pp sfz p

molto pont. pp sfz

molto pont. pp sfz

pp sfz p sfz

Musical score for measures 75-76. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. Measure 75 features a piano (*p*) melody in the Treble staff and a *sfz* (sforzando) chord in the Bass staff. Measure 76 features a *mf* (mezzo-forte) melody in the Treble staff and a *sfz* (sforzando) chord in the Bass staff. Dynamics include *p*, *mp*, *sfz*, and *mf*.

Musical score for measures 77-78. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. Measure 77 features a *pp* (pianissimo) melody in the Treble staff. Measure 78 features a *ppf* (pianissimo fortissimo) melody in the Treble staff, a *pp* (pianissimo) melody in the Bass staff, and a *f* (forte) melody in the lower Treble staff. Dynamics include *pp*, *mp*, *pp*, *mf*, and *ppf*. Performance markings include *8^{va}*, *15^{ma}*, *(4)*, *lc*, and *(16)*.

Musical score for measures 79-80. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. Measure 79 features a *ppp* (pianississimo) melody in the Treble staff. Measure 80 features a *f* (forte) melody in the Treble staff, a *pp* (pianissimo) melody in the Bass staff, and a *f* (forte) melody in the lower Treble staff. Dynamics include *ppp*, *mp*, *p*, *f*, and *pp*. Performance markings include *8^{va}*, *15^{ma}*, *(4)*, *lc*, and *(16)*.

81

Violin I: *pp mp* *mp pp*

Violin II: *p ff* *pp f*

Cello/Double Bass: *p f* *pp f*

Annotations: *5*, *8^{va}*, *15^{ma}*, *8^{va}-V₁*, *loc*, *loco*, *IV c*, *v*



83

Violin I: *p pp p pp 3* *mp* *sfz*

Violin II: *via la sordina* *p mp* *sfz*

Cello/Double Bass: *via la sordina* *sfz mp* *sfz*

Annotations: *molto pont.*, *6*, *16*, *4*, *3*

86

Violin I: *sfz* *f* *mp* *sfz*

Violin II: *sfz* *sfz*

Cello/Double Bass: *f* *mp*

Annotations: *3*, *2*, *6*, *4*, *4*, *N*



soffio ord.

89

91

93



95

8

f *p* *N*

p *f* *N*

sfz *mp* *ppf* *mf*

tasto *p* *f*

8^{va} pont. Ic

97

p *mf* *f*

8^{va}

mp *mf* *ppf*

tasto *mf* *pp* *mf*

f *3* *1*

ord. *p* *mp* *ppf* *p* *mf*

3 *16*

99

f *p*

f *sfz* *p*

f *mf* *p*

ponte.

3 *9* *16*

101

mp sfz sfz

mp sfz molto pont. molto pont.

mp

103

p mp

suono molto distorto fino a mis.106

p mp

p mp

105

f ff p

f ff

f ff

107

mf

pont.

pont.

mf

mf

molto pont. IV c

fff

N

109

p

pp

pp

pp

pp

ruota l'imb. verso l'interno

N

molto pont. IV c

fff

111

pp

ppp

pp

ppp

mf

ppp

ppp

ruota l'imb. verso l'interno

N



113

Treble staff: *ff*, *p*, *ppp* suono ricco di soffio
 Alto staff: *ff*, *p*, *ppp*
 Bass staff: *ff*, *p*, *ppp*

♩ = 60 c.

115

Treble staff: *ff*, *p*, *ppp*, *ff*
 Bass staff: *ppp*, *sfz*, *p*
 Performance instructions: *ins.*, *soffio boccola coperta esp.*, *pont.*, *(ombra) tasto >>> lentamente >>> molto pont.*

117

Treble staff: *ff*, *ff*
 Bass staff: *mp*, *pp*, *sfz*, *mf*, *p*, *ff*
 Performance instructions: *tasto*

119

ff

ins. 5 esp.

mp

p *pp* *f*

ppp
tasto
(ombra)

tasto

tasto >>> lentamente >>> molto pont.

ff

ppp
(ombra)

121

ff

ff

ff *f*

pont.

pp *sfz*

ord. *pp*

p

fppp

f *pp*

f

123

f *ff*

p *mp*

ord. *fppp*

pp *mp*

pp *mp*

pont.

p

125

ff

ins. 5 esp. 3

f *pp mp p* soffio ord.

molto pont. *ppp* *mf* N

molto pont. *pp* *mp* *mp* *f* *p* *jeté*

127

ff *f* *ff* *f* *ff*

mf *p*

pont. *mp*

mf *p* *pp* tenuto ord. >>> lentamente >>> molto pont. *f*

129

ff *f* *ff* *ff*

pp *p* *pp*

pont. *f* *pp*

molto pont. *p* *pp* *mp* *jeté* *mp*

pp tenuto ord. >>> lentamente >>> molto pont. *f*

131

ord. >>> lentamente >>> molto pont.

pp tenuto

mf

mf 5

mp

mp 5

p tenuto

ord. >>> lentamente >>> molto pont.

mf

133

pp

mp

p

mf 6

ppp tenuto

ord. >>> lentamente >>> molto pont.

ppp tenuto

tasto >>> lentamente >>> molto pont.

f

135

ff

mp

pp

mp

pp

p

f

(lentamente >>> molto pont.)

ff

ins.

esp.

jeté

(ombra) tasto >>> lentamente >>> molto pont.

ppp

137

ins. 5 esp. 3 ins. esp. 3

mp soffio ord. f

p mp pp

pp mp pp p > pp

molto pont. ppp fpp

(ombra)

mp ppp

tasto >>> lentamente >>> molto pont.

139

molto pont. jeté

molto pont. pizz. secco

molto pont. pizz. secco

molto pont. pizz. secco con l'unghia

molto pont. pizz. secco

mf 5 p

pont. jeté

III c

III c

p

mp (10)

mp

141

arco jeté

molto pont. pizz. secco

molto pont. pizz. secco

arco jeté 5

ord. pizz. secco

arco molto pont. jeté

p 6 p

III c

III c

mp

mf pp

143

arco jeté

pizz. secco molto pont.

pizz. secco

molto pont. pizz. secco

arco jeté

III c

III c

mp

mp

mf f

mp

p pp

Annexe III

Partition de
Musica per quartetto d'archi ... gli universi isomorfi (2013)
pour deux violons, alto et violoncelle
de Alessandro Milia

musica per quartetto d'archi

... gli universi isomorfi ... (2013)

Alessandro Milia
1981

Ⓐ Moderato ♩ = c. 85

Astratto

graffiante molto al ponte (grf. m.p.) [per tutti: suoni lunghi mai vibrato]

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

14 15 16 17 18 19 20

A1 Moderato ♩ = c. 85

Astratto

esagerato

Musical score for measures 32-38. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 32: Treble clef has a half note G4 (mp), Bass clef has a half note G3 (mp). Measure 33: Treble clef has a half note A4 (f), Bass clef has a half note A3 (f). Measure 34: Treble clef has a half note B4 (f), Bass clef has a half note B3 (f). Measure 35: Treble clef has a half note C5 (grf. m.p.), Bass clef has a half note C4 (grf. m.p.). Measure 36: Treble clef has a half note D5 (pizz. morbido), Bass clef has a half note D4 (pizz. morbido). Measure 37: Treble clef has a half note E5 (pizz. morbido), Bass clef has a half note E4 (pizz. morbido). Measure 38: Treble clef has a half note F5 (pizz. morbido), Bass clef has a half note F4 (pizz. morbido). Dynamics include mp, f, p, sfz, and ppp. Performance instructions include arco, piaz., and molto pont.

Musical score for measures 39-51. The score continues from the previous page. Measure 39: Treble clef has a half note G5 (pizz. morbido), Bass clef has a half note G4 (pizz. morbido). Measure 40: Treble clef has a half note A5 (pizz. morbido), Bass clef has a half note A4 (pizz. morbido). Measure 41: Treble clef has a half note B5 (pizz. morbido), Bass clef has a half note B4 (pizz. morbido). Measure 42: Treble clef has a half note C6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note C5 (pizz. morbido). Measure 43: Treble clef has a half note D6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note D5 (pizz. morbido). Measure 44: Treble clef has a half note E6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note E5 (pizz. morbido). Measure 45: Treble clef has a half note F6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note F5 (pizz. morbido). Measure 46: Treble clef has a half note G6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note G5 (pizz. morbido). Measure 47: Treble clef has a half note A6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note A5 (pizz. morbido). Measure 48: Treble clef has a half note B6 (pizz. morbido), Bass clef has a half note B5 (pizz. morbido). Measure 49: Treble clef has a half note C7 (pizz. morbido), Bass clef has a half note C6 (pizz. morbido). Measure 50: Treble clef has a half note D7 (pizz. morbido), Bass clef has a half note D6 (pizz. morbido). Measure 51: Treble clef has a half note E7 (pizz. morbido), Bass clef has a half note E6 (pizz. morbido). Dynamics include mp, p, sfz, ppp, and f. Performance instructions include arco, piaz., loco, and molto pont.

52 *sfz* *f* *f* *f* *sfz*

53 *f* *f* *f* *sfz*

54 *mp* *mp* *mp* *mp*

55 *mp* *mp* *mp* *mp*

56 *mp* *mp* *mp* *mp*

57 *ff* *ff* *ff* *ff*

58 *ff* *ff* *ff* *ff*

59 *p* *p* *p* *p*

60 *p* *p* *p* *p*

61 *mf* *mf* *mf* *mf*

62 *mf* *mf* *mf* *mf*

63 *mf* *mf* *mf* *mf*

(B1) **Meno mosso** ♩ = c. 65
Millenario e ancestrale

64 *sfz* *p* *p* *sfz*

65 *sfz* *p* *p* *sfz*

66 *sfz* *p* *p* *sfz*

67 *sfz* *p* *p* *sfz*

68 *sfz* *p* *p* *sfz*

69 *sfz* *p* *p* *sfz*

70 *sfz* *p* *p* *sfz*

71 *sfz* *p* *p* *sfz*

72 *sfz* *p* *p* *sfz*

73 *sfz* *p* *p* *sfz*

74 *sfz* *p* *p* *sfz*

75 *sfz* *p* *p* *sfz*

arco : suonare con molta pressione vicino al ponte
 producendo gli armonici naturali
 mano sinistra : sollecitare con rapidi tocchi la corda tra tast. e ord.
 per produrre armonici naturali

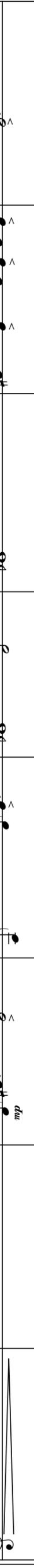
76 

77 

78 *molto legato ord.*
mp
molto legato ord.
mp


79 

80 

81 

82 

83 

cresc. gradualmente
cresc. gradualmente

84 

85 

86 

87 

88 

89 

90 

91 

cresc. gradualmente
cresc. gradualmente
cresc. gradualmente
cresc. gradualmente

92 *f* *dim. gradualmente* *smz.* 93 *f* *dim. gradualmente* *smz.* 94 *f* *dim. gradualmente* *smz.* 95 *f* *dim. gradualmente* *smz.* 96 *mp* *smz.* 97 *mp* *smz.* 98 *mp* *smz.* 99 *mp* *smz.* 100 *p* *smz.* 101 *pp* *smz.*

(A2) **Giusto** ♩ = 172
Irrate e illusorio

102 (b) *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 103 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 104 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 105 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 106 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 107 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 108 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 109 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 110 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente* 111 *oppure simile* *mf* *cresc. gradualmente*

quasi sul pont. *8va*

cresc. gradualmente

quasi sul pont.

cresc. gradualmente

III c.
IV c.

quasi sul pont.

cresc. gradualmente

quasi sul pont.

f

f

f

f

112 113 114 115 116 117 118 119 120

jeté

B2 Più mosso $\text{♩} = c. 65$
Millenario e ancestrale

8va

ord.

126 III c. II c.

p

ord. suoni reali non armonici

p

127

128

121

jeté

122

loco

jeté

Accelerare fino a raggiungere il nuovo tempo

dim. gradualmente

mp

tast.

mp

tast.

mp

(A3) ♩ = c. 120

Astratto

(SPETTRO DI SOL)

♩ = ♮

arco : suonare con molta pressione vicino al ponte
 producendo gli armonici naturali
 mano sinistra : sollecitare con rapidi tocchi la corda tra tast. e ord.
 per produrre armonici naturali

Musical score for measures 172-180, featuring Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass parts. The score includes performance instructions such as "pizz. secco segue simile", "loco", and dynamic markings like "mf", "f", and "ff".

Violin I: Measures 172-173: I c. (First Violin). Measures 174-175: I c. (First Violin). Measures 176-177: *f*. Measures 178-179: *ff*. Measure 180: *ff*.

Violin II: Measures 172-173: II c. (Second Violin). Measures 174-175: II c. (Second Violin). Measures 176-177: *f*. Measures 178-179: *ff*. Measure 180: *ff*.

Cello/Double Bass: Measures 172-173: I c. (Cello), II c. (Double Bass). Measures 174-175: I c. (Cello), II c. (Double Bass). Measures 176-177: *f*. Measures 178-179: *ff*. Measure 180: *ff*.

Additional markings: "pizz. secco segue simile" at measures 174 and 175; "loco" at measure 174; "(8va)" at measure 176; "sempre sulla 1^a corda" at measure 176; and "ff" at measures 178, 179, and 180.

Paris 29 giugno 2013 - Siena 18 luglio 2013

Annexe IV

Enregistrements de pièces de Alessandro Milia

Contenu CD Audio : musiques de Alessandro Milia

1. *Sonata* (2013) pour piano
Stefano Ligoratti

2. *Reminiscenza dall'uovo* (2015) pour flûte basse, alto et violoncelle
Matteo Cesari flûte basse, Massimo Piva alto et Francesco Dillon violoncelle

3. *Musica per quartetto d'archi ...Gli Universi Isomorfi* (2013) deux violons, alto et violoncelle
Quartetto Prometeo (Giulio Rovigni, Aldo Campagnari, Massimo Piva e Francesco Dillon)

4. *Sonazzos* (2006-2009) pour percussion
Gianny Pizzolato

5. *L'Uovo di Brancusi* (2014) pour flute et quatuor à cordes
Matteo Cesari flûte, Quartetto Prometeo

6. *Sound's Transcendence* (2012) pour piano à quatre mains
Etudiants du Conservatoire d'Argenteuil

7. *Il Lungo Sogno : Trance and Reset* (2013) pour violon, clarinette, guitare électrique et contrebasse
Moa Ensemble

8. *Gli Specchi di Giorzi* (2014) pour flûte, saxophone ténor, clarinette basse, vibraphone, marimba, piano, violon, alto et violoncelle
Ensemble Laboratorio di Latina, Benedetto Montebello direction

