



HAL
open science

Directionnalités dans la musique d'Ivan Fedele

Arturo Gervasoni

► **To cite this version:**

Arturo Gervasoni. Directionnalités dans la musique d'Ivan Fedele. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT: . tel-00196059

HAL Id: tel-00196059

<https://theses.hal.science/tel-00196059>

Submitted on 12 Dec 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ RENNES 2 - HAUTE BRETAGNE

UFR Arts, lettres, communication

N°.....

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Discipline : Musicologie

présentée et soutenue publiquement

par

Arturo Gervasoni

Le 28 juin 2007

Directionnalités dans la musique d'Ivan Fedele

Directeur de thèse : Hervé Lacombe, professeur des Universités

JURY

M. Antoine Bonnet, Président
Mme Béatrice Ramaut-Chevassus
M. Bernard Sève

Remerciements

Tout particulièrement, à mon directeur de recherches M. Hervé Lacombe pour ses riches conseils, sa disponibilité et ses larges connaissances.

À Dominique Hunault pour sa précieuse aide en français, son enthousiasme et sa culture littéraire.

À Gabriele Bonomo des éditions Suvini Zerboni pour avoir été si attentif à toutes mes demandes de partitions des œuvres d'Ivan Fedele et si généreux.

À Ivan Fedele, pour sa musique bien sûr et sa contribution.

À Madame Madeleine Albert des éditions Alphonse Leduc (représentant de Suvini Zerboni en France) pour m'avoir prêté si généreusement les œuvres d'Ivan Fedele afin que je puisse en pratiquer des analyses.

Aux bibliothécaires de la BnF et de l'IRCAM, de la bibliothèque de la Faculté de Musique de l'Université de Rennes II et de la Médiathèque de Saint-Herblain (Loire Atlantique) pour m'avoir assisté si gentiment dans ma recherche.

À Daniel Bercheux pour avoir autant œuvré afin que je dispose du temps nécessaire de m'occuper de ce travail.

Aux bibliothécaires du Conservatoire National de la Région de Nantes.

À Germaine Bled, Jean-Marie Garreau, Etienne Labbé, Dominique Martin, Claude Martinet, Raymond Mesplé, Jean-Paul Leconte, Françoise Poupet et Fanny Vercelletto pour leur relecture si minutieuse.

À ma famille.

Avant-Propos

La composition et l'analyse de la musique contemporaine sont depuis toujours l'une de mes vocations. L'idée de mener une réflexion approfondie m'a été dictée d'abord par le plaisir de la découverte, mais aussi par la volonté d'y puiser une justification culturelle plus solide à mes démarches créatives personnelles. Voilà ce qui m'a conduit à la réalisation, entre autres, de cette thèse qui porte sur certains aspects de la musique d'Ivan Fedele. Le choix de ce compositeur en particulier est d'abord affectif. Je l'ai découvert en 1994 lors de la retransmission à la radio de la création de son *Concerto pour Piano* dans le cadre du festival Présences de Radio France. À l'époque, la démarche suivie par certains compositeurs de musique post-spectrale consistant par exemple à mélanger des techniques spectrales avec d'autres techniques comme le sérialisme ou la musique tonale m'a profondément touché et je crois bien que c'était un « air du temps » particulièrement intéressant. L'audition de ce concert m'a fait découvrir une alternative originale à l'intérieur de cette démarche. Fedele sans compter parmi les compositeurs de musique spectrale, mais utilisant certaines de leurs idées, m'est apparu comme un maître alchimiste qui avait allié avec génie les différentes techniques, donnant naissance à une nouvelle « pâte » dans laquelle chaque élément s'efface au profit de cette nouvelle matière. L'audition d'autres pièces et quelques lectures sur sa musique ont suivi cette découverte mais sans pour autant révéler les fondements essentiels de son œuvre. La réalisation d'un mémoire de D.E.A. dans un premier temps a ouvert de nouvelles pistes d'exploration que j'ai trouvé particulièrement intéressantes à approfondir dans un travail de thèse.

Mon choix a également été déterminé par le fait que Fedele est un compositeur du présent et que, découvrir une production de l'époque à laquelle on appartient, c'est aussi se découvrir soi-même. Analyser le passé proche, c'est un peu prendre part au feu de la bataille dans laquelle les idées de création essaient de s'imposer comme vraies et les antagonismes, qui avec le temps se perdent sont à vif.

D'autres compositeurs de son époque auraient pu tout aussi bien avoir fait l'objet de mon choix ; ils m'inspirent la même affection esthétique et la même curiosité. Mais en analysant un seul de manière plus approfondie, j'ai l'espoir de redécouvrir des idées profondes au-delà d'un style, et à ma manière, de trouver ainsi certaines clés d'une époque et de la pensée humaine.

Table des matières

Remerciements	3
Avant-propos	4
Table des matières	5
Abréviations	19
Avertissement au Lecteur	19
INTRODUCTION	21
CHAPITRE I	27
Approches philosophique, scientifique, psychologique, narrative et musicale de la directionnalité	
1- INTRODUCTION	27
2- APPROCHE PHILOSOPHIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ ET MUSIQUE	29
2.1 ABSENCE ET EXISTENCE DE DIRECTIONNALITÉ : NOTIONS D' « ÊTRE » ET DE « DEVENIR »	29
2.1.1 L'impossible non-directionnalité absolue de l'être dans la musique	30
a- Dans la musique en général	30
b- Dans la musique d'Ivan Fedele	31
2.1.2 Musiques proches du « devenir » ou de l' « être »	34
a- Musiques et matériaux musicaux liés au « devenir »	34
b- Musiques et matériaux musicaux liés à l'idée d' « être »	35
• Matériaux d'apparence statique	36
• Matériaux objets	36
• Matériaux complexes	36
• Matériaux dans un temps non-directionnel	37
• Matériaux non prévisibles	37
2.1.3 Musiques et matériaux musicaux dépendants d'une idée d' « être » ou de « devenir », extérieure à eux.	38
2.1.4 Musiques et matériaux musicaux dont la classification dépend du rythme.	38

a- Musiques pulsées, proches du « devenir »	38
b- Musiques non-pulsées proches de l'« être »	38
2.1.5 La directionnalité comme « être » et « devenir », dans la musique d'Ivan Fedele.	39
a- Musiques et matériaux musicaux d'Ivan Fedele liés à l'idée de « devenir »	39
• Matériaux ouverts à l'intérieur de structures fragmentées	39
b- Musiques et matériaux musicaux d'Ivan Fedele liés à l'idée d'« être »	40
• Matériaux d'apparence statique	40
• Matériaux objets	40
• Matériaux complexes	40
• Matériaux dans un temps non-directionnel	40
• Matériaux, non prévisibles	40
2.1.6 Musiques et matériaux musicaux d'Ivan Fedele dépendant du rythme dans sa classification de proche de l'« être » ou du « devenir »	41
2.1.7 Conclusion : Ivan Fedele, musique entre « être » et « devenir »	41
2.1.8 Schéma synthétique de la directionnalité en fonction des aspects musicaux d'un point de vue philosophique	42
2.2 APPROCHE PHILOSOPHIQUE ET MUSICALE DE LA DIRECTIONNALITÉ : LES CONTRAIRES	43
2.2.1 Les différentes formes de contraires	43
2.2.2 Schéma synthétique d'un point de vue philosophique de la directionnalité : les contraires	45
2.3 APPROCHE DE LA DIRECTIONNALITÉ DU POINT DE VUE MORAL	46
2.3.1 Notions sur la morale de la directionnalité entre Moyen Age et XX ^e siècle.	46
2.3.2 Schéma de la directionnalité du point de vue moral dans la musique	49
2.3.3 Schéma de la directionnalité du point de vue moral dans la musique d'Ivan Fedele	49
3- APPROCHE SCIENTIFIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ	50
3.1 ÉLÉMENTS SUR LA LOGIQUE DIRECTIONNELLE SCIENTIFIQUE	50
3.2 APPROCHE ACOUSTIQUE DE LA DIRECTIONNALITE	53
3.3 LA PLACE DE LA TECHNOLOGIE DANS LA CONCEPTION DIRECTIONNELLE DU TEMPS	54

3.4 SCHÉMA : APPROCHE SCIENTIFIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ ET DE LA NON DIRECTIONNALITÉ DANS LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE	54
4- ÉLÉMENTS DE PSYCHOLOGIE CONCERNANT LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE	55
4.1 NOTIONS SUR LA PERCEPTION GESTALTISTE ET LA PERCEPTION PAVLOVIENNE	55
4.1.1 La psychologie gestaltiste	55
4.1.2 La perception phénoménologique pavlovienne	57
4.2 L'ATTENTE, LA NECESSITÉ	58
4.3 « CONSCIENT—INCONSCIENT » OU « HASARD—NECESSITÉ » : FACTEURS DE PRÉDÉTERMINATION DIRECTIONNELLE	59
4.4 ÉLÉMENTS SUR LA DIRECTIONNALITE RÉFÉRENTIELLE	62
4.4.1 La directionnalité émetteur/récepteur	65
4.4.2 La hiérarchisation dans la perception	66
4.5 LA NOTION DE MULTI-DIRECTIONNALITÉ	68
4.5.1 Perception culturelle	68
4.5.2 Perception pluri-temporelle	68
• De façon immédiate	69
• De façon différée	69
4.5.3 Perception spatio-mentale	70
4.6 SCHÉMA : DIRECTIONNALITÉ, NON DIRECTIONNALITÉ PSYCHOLOGIQUES EN RAPPORT À LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE	71
5- APPROCHE NARRATOLOGIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ DANS LA MUSIQUE ET DANS L'ŒUVRE D' IVAN FEDELE	72
5.1 DANS LA LITTÉRATURE TRADITIONNELLE ET EN MUSIQUE	72
5.1.1 Introduction	72
5.1.2 L'importance du sens narratif dans la musique d'Ivan Fedele	72
5.1.3 Modèle rhétorique appliqué à la musique	73
5.1.4 De la directionnalité téléologique narrative dans la musique, à la manière littéraire	75

5.1.5 Progression séquentielle directionnelle dans la littérature et dans la musique	76
5.1.6 La conventionalité du langage, facteur important dans la perception narrative d'une œuvre musicale	78
5.1.7 La saisie simultanée d'oppositions dans la narration et la musique	78
5.1.8 Schéma synthétique des rapports directionnels entre la narration littéraire, la musique en général et la musique d'Ivan Fedele	80
5.2 NOTIONS SUR LA STRUCTURE DIRECTIONNELLE NARRATIVE DANS LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE AU XX^e SIECLE	80
5.2.1 Introduction	80
5.2.2 Éléments sur les modifications des structures narratives au XX ^e siècle	81
a- La structure close, non évolutive	82
b- La structure narrative ouverte à entrées et sorties multiples	84
c- Structure ouverte/forme à fragments mobiles	84
d- Directionnalité narrative à la charge du récepteur	87
e- Le nouveau style «romanesque» : devenir à la dérive et forme polyphonique	88
f- La conciliation stylistique de la fin du XX ^e siècle	91
5.2.3 Schéma synthétique des rapports directionnels entre la littérature, la musique du XX ^e siècle et l'œuvre d'Ivan Fedele.	94
6- FONCTIONNEMENT DES PARAMÈTRES MUSICAUX SELON LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE	95
6.1 INTRODUCTION	95
6.2 FONCTIONNEMENT DES STRUCTURES ET DES PARAMÈTRES MUSICAUX DANS LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE EN GÉNÉRAL	96
6.2.1 Le rythme	96
6.2.2 Les intensités	97
6.2.3 La directionnalité physique du son	97
6.2.4 Les hauteurs	98
6.2.5 La ligne mélodique	98
6.2.6 L'harmonie	98
6.2.7 Le processus dissonance/consonance	99
6.2.8 La densité	99

6.2.9 La hiérarchie	100
6.2.10 Le processus tension/détente	100
6.2.11 La forme	100
6.2.12 Schéma synthétique des fonctions des paramètres ou de la structure des paramètres sur la directionnalité musicale	102
6.3 FONCTIONNEMENT DES PARAMÈTRES MUSICAUX DANS LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE DANS L'ŒUVRE D'IVAN FEDELE	103
6.3.1 <i>Imaginary sky-lines</i> pour flûte et harpe	103
6.3.2 Schéma synthétique de la structure directionnelle de <i>Imaginary sky-lines</i>	119
6.3.3 Schéma synthétique comparatif des paramètres et structures analysés plus haut en fonction de la directionnalité, dans la musique en général et dans <i>Imaginary sky-lines</i> d'Ivan Fedele	120
6.3.4 Schéma synthétique de la directionnalité musicale globale de <i>Imaginary sky-lines</i>	121
6.3.5 Réflexions consécutives à l'analyse de <i>Imaginary sky-lines</i>	121
7- LA CONSTRUCTION « DIRECTIONNELLE » D'IVAN FEDELE EN RAPPORT AVEC QUELQUES-UNS DES COMPOSITEURS DE SON TEMPS	124
8- CONCLUSION	128
CHAPITRE II	
Directionnalité musicale : transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version	129
1- INTRODUCTION	129
2- TRANSCRIPTION	131
2.1 TRANSCRIPTION ÉCRITE	131
2.2 TRANSCRIPTION SONORE	138
2.3 LE GOÛT DU TIMBRE AVANT ET AU XX ^e SIÈCLE	139
3- ARRANGEMENT	143
3.1 MISE EN ORDRE	143
3.2 CONCILIATION, COMBINAISON	144

3.3 CONCLUSION	146
4- ORCHESTRATION	147
4.1 L'ORCHESTRATION D'UNE ŒUVRE NON PENSÉE POUR ORCHESTRE : PLUS TRANSCRIPTION QU'ARRANGEMENT	148
4.1.1 Introduction	148
4.1.2 Orchestration-harmonisation, re-composition	148
4.2. L'ORCHESTRATION DES ŒUVRES PENSÉES POUR ORCHESTRE, ÉCRITES AVANT ET PENDANT L'ORCHESTRATION	152
4.2.1 Introduction	152
4.2.2 L'orchestration au XX ^e siècle, en même temps ou après la composition. Quelle importance ?	155
5- RÉDUCTION	157
5.1 INTRODUCTION	157
5.2 DIMINUTION DES RÉDUCTIONS AU XX ^e SIÈCLE : CAUSES	157
6- NOUVELLE VERSION	160
7- CONCLUSION	165
8- LIENS DIRECTIONNELS : DONAX (1992), PROFILO IN ECO (1994-1995), DONACIS AMBRA (1997)	166
8.1 INTRODUCTION	166
8.2 DONAX ET PROFILO IN ECO	167
8.2.1 <i>Donax</i> : présentation	167
8.2.2 <i>Profilo in eco</i> : présentation	167
8.2.3 Analyse comparative de <i>Donax</i> et <i>Profilo in eco</i> : Schéma	169
8.2.4 <i>Profilo in eco</i> : Transcription, arrangement, orchestration, nouvelle version ?	190
• Transcription	190
• Arrangement	190
• Orchestration	190
• Nouvelle version	191
• <i>Work in progress</i>	192
8.3 DONAX ET DONACIS AMBRA	192
8.3.1 <i>Donacis ambra</i> : présentation	192

8.3.2 Analyse comparative de <i>Donax</i> et <i>Donacis ambra</i>	195
8.3.3 <i>Donacis ambra</i> : Transcription, orchestration, arrangement, nouvelle version ?	197
• Transcription	197
• Orchestration	197
• Arrangement	197
• Nouvelle version	198
8.4 <i>PROFILO IN ECO, DONACIS AMBRA</i> : DE NOUVELLES ŒUVRES ?	198
8.4.1 <i>Profilo in eco</i>	199
8.4.2 <i>Donacis ambra</i>	200
9- CONCLUSION : ŒUVRES DÉRIVÉES, ŒUVRES NOUVELLES ?	202
CHAPITRE III	
Directionnalité musicale : traits stylistiques d'une œuvre à une autre	203
1- INTRODUCTION	203
2- FIGURES RÉCURRENTES CHEZ IVAN FEDELE	204
2.1 MÊMES FIGURES OU QUASI SIMILAIRES	204
2.2 FIGURES FAMILIÈRES	216
2.3 FINALES	230
2.4 ŒUVRES RE-COMPOSÉES	238
2.5 FIGURES ET GESTES COMMUNS, PROPRES AUX RESSOURCES IDIOMATIQUES DES INSTRUMENTS	239
2.5.1 La flûte	240
2.5.1 Les autres instruments	242
2.6 FIGURES OU ASPECTS DES FIGURES EN FONCTION SYNTACTIQUE	247
2.7 CONCLUSION	251
3- ÉLÉMENTS RÉCURRENTS DANS LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE	253
3.1 INTRODUCTION	253
3.2 HARMONIE	254
3.2.1 Introduction	254

3.2.2 Analyse harmonique et mélodique du début de <i>Scena</i> (1997/98) pour orchestre	257
3.2.3 Réflexions à partir de l'analyse harmonico-mélodique du début de <i>Scena</i>	276
a- Continuité des hauteurs dans des figures opposées	276
b- Discontinuité des hauteurs dans les figures de même espèce	276
c- Les hauteurs dans le style de Fedele	277
3.3 TEXTURE : MATIÈRE ET CONTOUR	278
3.3.1 Introduction	278
3.3.2 Texture au service de la figure	284
3.4 CONTREPOINT	288
3.4.1 Introduction	288
3.4.2 Contrepoint/résonance	289
3.5. RYTHME	294
3.5.1 Introduction	294
3.5.2 Rythme / Non-rythme	296
3.5.3 Rythme psychologique	297
3.5.4 Le rythme dans la musique d'Ivan Fedele	298
3.5.5 Quelques traits rythmiques caractéristiques de la musique d'Ivan Fedele	300
3.6 INTENSITÉS	302
3.7 SPATIALITÉ	302
3.7.1 Introduction	302
a- L'espace physique	303
b- L'idée d'espace psychologique	304
3.7.2 Espace physique et musique	304
a- Espace physique et musique au cours de l'histoire	304
b- Espace physique et musique au XX ^e siècle	308
c- L'espace physique dans la musique d'Ivan Fedele	310
• Le placement des instruments dans un point repérable de l'espace	311
○ Gauche/droite	311
○ Devant/derrière	312
○ Face à face Musiciens/Auditeurs	312
○ La spatialisation en proximité	313
• La simulation des phénomènes physiques, acoustiques dans l'écriture de l'œuvre	315
○ Echos, réverbérations réels et espaces architecturaux	315
○ Échos et résonances virtuels	317
• Un exemple de « forme acoustique spatiale » : <i>Duo en résonance</i>	322
○ Présentation	322
○ Relation spatiale entre les cors	323

○	Relation spatiale entre les cors et l'ensemble	325
○	Relation spatiale à l'intérieur de l'ensemble	327
•	Les outils électroacoustiques	329
○	Les haut-parleurs	329
○	Les possibles fonctions des haut-parleurs	329
○	La diffusion du traitement électroacoustique de l'instrument	330
○	La diffusion de bandes électroacoustiques pré-enregistrées	330
○	Le matériau électroacoustique	331
•	<i>Richiamo</i> : la forme acoustique et électroacoustique spatiale	334
○	Présentation	334
○	Spatialisation (structure de base)	335
○	Textures pluridimensionnelles	336
○	Textures des stéréophonies	337
○	Les déplacements des stéréophonies	340
3.7.3	Notion d'espace psychologique	341
a-	Théâtre de la mémoire	341
b-	Cités d'invention (musique, espace, architecture)	344
4-	CONCLUSION	347
CHAPITRE IV		
De la directionnalité classicisante de la musique d'Ivan Fedele à l'utopie de la non-directionnalité		349
1-	INTRODUCTION	349
2-	ASPECTS CLASSIQUES DE LA FIGURE ET DE LA FORME DANS LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE	350
2.1	INTRODUCTION	350
2.2	FIGURE	351
2.3	FORME	357
2.3.1	Variation	357
2.3.2	Opposition	363
2.3.3	Répétition	366
2.4	LE CONCERTO ET LA FORME SONATE	368
2.4.1	L'idée de résonance dans le concerto	369
2.4.2	L'idée d'« écho » dans le concerto	371
2.4.3	Modèles formels de concertos	372
2.5	CONCERTO POUR PIANO : ANALYSE DU PREMIER MOUVEMENT	373

2.5.1	Présentation	373
2.5.2	Structure générale du premier mouvement	374
2.5.3	Contenu des sections et des figures	376
2.5.4	Autres caractéristiques des figures du concerto pour piano	391
2.5.5	Autour de l'allegro de sonate	392
2.5.6	Les oppositions structurantes de la forme sonate chez Ivan Fedele	396
2.6	QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES NOTIONS DE FIGURE, DE FORME ET DE NARRATIVITÉ	397
2.6.1	Figure et forme	397
2.6.2	La répétition—variation	400
2.6.3	Narrativité	403
2.7	L'ILLUSION D'UNE DIRECTIONNALITÉ ÉVOLUTIVE DANS LA CRÉATION	406
3	NOUVEAU CLASSICISME DANS LA MUSIQUE DE FEDELE ?	407
3.1	INTRODUCTION	407
3.2	ANTÉCÉDENTS ET ENVIRONNEMENT	409
3.2.1	Contexte et directionnalité chronologique dans l'histoire	409
3.2.2	XVIII ^e siècle / XX ^e siècle. Quelques ressemblances	411
3.3	IVAN FEDELE : UN NOUVEAU CLASSIQUE DU XX ^e SIECLE ?	414
3.3.1	Perspective directionnelle externe : « Classique » aux sens larges	415
	a- Les acceptions antinomiques	415
	b- Les acceptions plus appropriées	418
3.3.2	Perspective directionnelle interne : L'idée « Classique » appliquée à l'art	419
	a- Le classicisme selon Jorge Luis Borges	419
	b- L'art classique	422
3.3.3	Perspective directionnelle interne : « Classique » au sens musical	425
3.3.4	Perspective directionnelle référentielle : Classicisme, Nouveau classicisme, Néo-classicisme	426
3.3.5	Conclusion	430
3.4	AUTRES « CLASSIQUES CONTEMPORAINS » D'IVAN FEDELE	431
3.4.1	De proches contemporains	432
3.4.2	Des contemporains plus distanciés	436

4- LA NON-DIRECTIONNALITÉ DANS LES CONCEPTS D'AUTONOMIE, D'AUTHENTICITÉ ET D'AUTEUR UNIQUE	438
4.1 INTRODUCTION	438
4.2 AUTONOMIE : NON DIRECTIONNALITÉ ?	439
4.3 AUTHENTICITÉ : NON DIRECTIONNALITÉ ?	443
4.4 AUTEUR MULTIPLE DIRECTIONNEL ET AUTEUR UNIQUE NON-DIRECTIONNEL	445
4.5 MODERNITÉ, POST-MODERNITÉ PARTANT DES RÉFLEXIONS SUR AUTONNOMIE, AUTHENTICITÉ ET AUTEUR.	447
4.6 DIFFÉRENCES ET NON-LIEN	450
5- CONCLUSION	451
CONCLUSION GÉNÉRALE	453
Bibliographie	459
Index	477

Abréviations

Abréviations instrumentales

fl. : flûte
htb. : hautbois
cl. : clarinette
cl. basse : clarinette basse
bon : basson
trp. : trompette
trps. : trompettes
trb. : trombone
trbs. : trombones
perc. : percussion
vib. : vibraphone
glock. : glockenspiel
g. caisse : grosse-caisse
vl. : violon
vlc. : violoncelle
cb. : contrebasse

Abréviations Institutionnelles

BnF : Bibliothèque Nationale de France
I.N.A. : Institut National de l'Audiovisuel
IRCAM : Institut de recherche et
coordination Acoustique/ Musique.
R.A.I. : Radio Televisione Italiana.

Abréviations autres

cresc. : crescendo
Coll. : collection
Dir. : directeur
Doc. : document
éd. : éditions
Ex. : exemple
mes. : mesure
Sim : Station d'informatique musicale
Comp. : composée

Avertissement au Lecteur

Les notes infrapaginales donnent les nom et prénom de l'auteur, les titre et numéro de page de l'ouvrage d'où est extraite la citation correspondante. La bibliographie en donne les références complètes.

INTRODUCTION

Le sujet qui sera traité dans cette thèse porte sur la musique du compositeur italien Ivan Fedele né en 1953, la problématique qui en sous-tendra l'approche sera celle de la directionnalité.

C'est à partir du milieu des années 1980 que se situe la période de sa production, époque à laquelle sa personnalité musicale s'affirme et où tous les aspects qui vont être traités dans cette thèse se manifestent clairement. Étant un compositeur vivant et très prolifique, il nous a fallu décider d'une date au-delà de laquelle nous ne prendrions plus en compte sa production, sans quoi notre travail aurait dû se prolonger jusqu'à l'arrêt définitif de sa composition. Nous avons ainsi choisi de fixer cette date à l'année 2004, qui est également celle du début de ce travail de recherche.

Ivan Fedele a occupé une place assez importante dans les années 90 sur la scène européenne et pourtant peu d'études sur sa musique ont été menées jusqu'à aujourd'hui. Loin de s'ériger comme « un monde à part », comme une personnalité rare dans le monde de son époque, il s'intègre volontiers dans le paysage contemporain, en s'associant à des problématiques partagées par les compositeurs de son temps, tout en se révélant, malgré tout, comme une personnalité forte à l'intérieur d'un contexte commun. L'étude de sa musique nous permet de découvrir l'œuvre d'un compositeur, tout en investissant certaines des problématiques d'une époque (la fin du XX^e siècle). Par ailleurs, l'esprit de conciliation d'Ivan Fedele avec l'histoire d'une part, et la définition de la place de sa musique dans son contexte immédiat et plus lointain d'autre part, sont l'occasion de réfléchir sur le passé, et même de le ré-étudier à la lumière des problématiques actuelles. Voilà qui rend le sujet riche en co-relations et correspondances.

En écoutant son œuvre et en lisant ses propos, on peut observer que la notion de directionnalité est très présente dans sa démarche.

Au-delà de la musique, la directionnalité revêt de multiples significations, mais selon nous, elles tournent toutes autour de deux idées fondamentales.

- Il s'agit pour l'une de l'idée objective d'« aller vers », de la transformation d'un objet d'un point à un autre, de son évolution temporelle entre passé et futur.

- L'autre est une idée plus subjective de « rapport à ». Il s'agit des liens qu'entretient un objet avec d'autres éléments et dont l'étude mène à une réflexion comparative — base de toute étude et toute classification. Cette fois, c'est notre perception — c'est le sujet — qui fabrique ce « rapport à » et non l'objet en soi.

En musique, en général pour les analystes, la directionnalité est limitée à des critères formels et techniques (tension-détente, résolution, forme par exemple). La directionnalité de type « aller vers » se traduit par un degré de prévisibilité, ou bien par ce que l'on appelle parfois un sens narratif, une forme plus ou moins clairement perceptible.

La directionnalité de type « rapport à » permet de structurer les faits musicaux entre eux. Chaque événement a un sens dans un contexte. Hors du contexte, hors du « rapport à », il n'y a pas de sens, pas de valeur. On ne peut mener de réflexion ou d'étude sur un objet ou un sujet sorti de son contexte temporel, musical ou autre.

Ces deux idées touchent également une multitude d'aspects relatifs à la musique qu'elles permettent d'analyser et de classer.

Historiquement, nous considérerons la directionnalité sous deux angles :

L'aspect technique d'une part, en étudiant par exemple les systèmes modal, tonal, atonal ou les idées de résolution, de tension/détente, de continuité/rupture qui fonctionnent comme des moteurs de directionnalité ou de non-directionnalité et qui sont présents à différents moments de l'histoire sous plusieurs habillements.

L'aspect moral ou philosophique, d'autre part, qui oriente le sens de l'œuvre qui peut être religieux, profane... Il se peut également que le sens manque si l'œuvre, structuraliste, est une fin en soi ou qu'elle revête une portée humaniste lorsqu'elle se donne une autre vocation : communiquer ou exprimer. Ces aspects de la directionnalité qui parfois caractérisent certaines époques nous permettront, en tant qu'outils d'analyse, de cerner la musique d'Ivan Fedele dans son rapport à l'histoire.

Ainsi, le choix que nous avons fait d'aborder son œuvre à la lumière de la notion de directionnalité nous permettra-t-il de l'analyser sous trois angles : sous celui de son sens en tant que direction, sous celui de la plus ou moins grande présence de directionnalité et enfin, sous celui de son matériau.

Les aspects directionnels d'une œuvre d'art en général et de l'œuvre d'Ivan Fedele en particulier sont infinis et il est impossible de les traiter tous dans cette thèse. Notre travail reste donc une étude ouverte, inachevée, tout comme une œuvre d'art reste elle-même ouverte au plan perceptif et doit toujours le rester pour conserver son mystère et l'infinitude de ses possibles, sans quoi, elle perd son essence.

Les aspects que nous avons choisi de traiter dans la musique d'Ivan Fedele sont ceux que nous avons jugés les plus révélateurs et les plus caractéristiques de son œuvre.

Parmi les infinis aspects directionnels possibles que l'on peut trouver dans une œuvre d'art, nous avons sélectionné ceux qui caractérisent tout particulièrement celle d'Ivan Fedele :

— Des aspects philosophiques, scientifiques, psychologiques, littéraires, musicaux, en lien avec sa pensée. Il s'agira là de directionnalité en tant qu'« aller vers ».

— Des aspects techniques musicaux, comme la transformation d'une œuvre en une autre (transcription, arrangement, réduction, orchestration, nouvelle version) dans la musique en général et dans son œuvre. Là aussi, il sera question de directionnalité en tant qu'« aller vers ».

— Des aspects techniques stylistiques : figures, matériaux, fragments, etc. qui se retrouvent d'une œuvre à l'autre dans sa musique. Il s'agira cette fois de directionnalité en tant que « rapport à ».

— Des aspects conceptuels et techniques de son œuvre liés au « classicisme », et qui manifestent une présence de directionnalité aussi bien en tant qu'« aller vers » qu'en tant que « rapport à ».

Nous suivrons trois niveaux de démarche méthodologique :

- Classification (directionnel / non directionnel).
- Réflexion sur certains aspects directionnels et conceptualisation.
- Démonstration à partir d'exemples précis des aspects traités.

Les aspects directionnels de l'œuvre d'Ivan Fedele sont traités suivant deux perspectives :

1° Une perspective interne : L'œuvre d'Ivan Fedele face à elle-même.

2° Une perspective externe : L'œuvre d'Ivan Fedele face à l'histoire et face à son époque dans laquelle elle sera confrontée aussi bien à la musique, qu'à d'autres domaines, artistiques ou non.

La thèse est articulée en quatre chapitres :

Chapitre I : La musique d'Ivan Fedele y sera soumise à une analyse et une classification de la directionnalité (Directionnel/Non-directionnel) sous différents aspects.

En philosophie, d'abord, les concepts d'« être » et de « devenir » seront respectivement envisagés comme synonymes de non-directionnalité et de directionnalité, la notion de contraire ou d'opposition, apparaissant comme principe d'élaboration de parcours directionnel et la direction morale, comme but suprême dans la création.

Dans les sciences ensuite, nous verrons que la logique directionnelle scientifique touche à la directionnalité acoustique et à la technologie dans la conception musicale directionnelle du temps.

Puis nous observerons que la psychologie exerce un impact fort sur la manière de recevoir la musique du fait de la directionnalité perceptive, de la directionnalité consciente-inconsciente, de la directionnalité référentielle, de la multidirectionnalité.

Nous poursuivrons dans le domaine littéraire où la directionnalité peut se traduire par « narration littéraire », ce qui conduit à l'idée de narration musicale.

Pour finir, nous aborderons le domaine musical :

— Paramétrique, tout d'abord, où nous nous livrerons à une classification des paramètres, en fonction de leur directionnalité ou de leur non-directionnalité et selon trois aspects : la hiérarchie, le processus tension—détente, la forme.

— Notionnel, ensuite, où nous passerons en revue certains concepts liés à la directionnalité et émanant de compositeurs contemporains d'Ivan Fedele pour étudier comparativement le traitement de la directionnalité en musique à son époque.

Chapitre II : Nous y aborderons la directionnalité en tant qu'« aller vers », en tant que transformation, en tant que devenir d'une œuvre après transformation : transcription, arrangement, orchestration, réduction ou nouvelle version. Cet aspect directionnel sera d'abord défini dans la musique en général et ensuite dans celle d'Ivan Fedele. La transformation d'une œuvre déjà existante en une autre est aussi un aspect caractéristique de la musique d'Ivan Fedele

Chapitre III : Il y sera question de la directionnalité en tant que « rapport à ». Nous y examinerons ce que les œuvres de Fedele ont en commun entre elles — matériaux, paramètres — et ceci à différents degrés de communauté — total, partiel — de manière à cerner des traits stylistiques de son œuvre.

Chapitre IV : La directionnalité y sera également traitée en tant que « rapport à », et « aller vers » mais cette fois, non pas en tant que fil d'une œuvre à l'autre, mais en tant que lien entre l'œuvre d'Ivan Fedele et l'histoire de la musique, au-delà du style, ce qu'il nomme *aspects archétypaux*. Cette problématique classiciste sera étudiée comme un aspect partiel de la directionnalité.

Nous y verrons l'idée d'une conciliation stylistique qui nous conduira à réfléchir sur les impossibles non-directionnalité et non-classiciste absolus dans une œuvre. Si l'on conçoit la notion de directionnalité comme « aller vers » ou « rapport à », alors la non-directionnalité se définit alors comme absence d'« aller vers » ou de « rapport à ». Cette idée utopique, entre autres, servira de limite à notre travail.

Indirectement, nous serons amenés à nous livrer à une réflexion sur l'origine de l'œuvre, laquelle s'inscrit dans une incontournable directionnalité : on ne peut pas concevoir l'œuvre d'art comme un véritable point de départ, elle est le point d'une ligne qui nous vient du passé et que le compositeur reprend pour la conduire vers le futur.

Il n'existe pour le moment aucune bibliographie spécifique sur la directionnalité dans l'œuvre d'Ivan Fedele. Les ouvrages de référence qui abordent ce sujet de manière partielle peuvent être divisés selon qu'ils se réfèrent à sa musique ou à l'idée de directionnalité.

Un seul, pour l'instant, est entièrement consacré à l'œuvre de Fedele¹. Il aborde les aspects directionnels de manière partielle. Aussi notre recherche a-t-elle été nourrie des interviews, des écrits sur les œuvres, des commentaires critiques, des articles de presse, de même que des partitions et des enregistrements phonographiques.

Nous avons organisé la bibliographie concernant le sujet de la musique d'Ivan Fedele de la manière suivante :

¹ I. Stoianova, E. De Visscher, C. Proietti, *Ivan Fedele, Les cahiers de l'IRCAM, Coll. Compositeurs d'aujourd'hui n° 9*.

- 1- Les sources : partitions éditées, interviews et écrits du compositeur, archives sonores, enregistrements discographiques et documents audiovisuels.
- 2- Les études : écrits sur Ivan Fedele (imprimés et documentation informatique), études générales, dictionnaires et documents audiovisuels.

En ce qui concerne les partitions, une sélection limitée du catalogue a été réalisée en fonction de la période de composition comprise entre la fin des années 80 et l'année 2004. Elle a été également faite en fonction de l'adéquation des partitions au sujet. Nous devons leur accessibilité à l'aimable mise à disposition de son éditeur Suvini Zerboni et à Ivan Fedele lui-même. Les interviews dans des articles de presse, revues, livres et pochettes de CD, ainsi que ses écrits dans des notes de programmes, à l'intérieur de livres spécialisés ou dans des revues de presse ont été consultés à la BnF, à la Médiathèque de l'IRCAM, au Centre de documentation de Radio France et sur Internet.

Les archives sonores de l'I.N.A., à l'intérieur de la BnF, ont été d'une aide précieuse en ce qui concerne l'audition de certains entretiens et des œuvres. Nous avons pu également accéder grâce à l'amabilité de Madame Elena de Tinguay qui en possède une copie, à la vidéo d'un entretien d'Ivan Fedele en 1983, enregistré à la R.A.I.

En ce qui concerne la directionnalité, il existe une grande bibliographie dans des domaines divers, selon les aspects à traiter (scientifique, philosophique, musical, etc.), où le concept apparaît souvent sous d'autres noms, comme le devenir et l'être en philosophie ou la prévisibilité dans le domaine de la psychologie de la perception, notions tantôt interprétées par nous comme synonymes de directionnalité, tantôt comme facteurs de directionnalité.

En ce qui concerne la musique, on trouve de nombreux ouvrages dans lesquels le mot « directionnalité » est utilisé, ainsi que d'autres termes employés comme synonymes que nous avons nous-même adoptés pour argumenter et nourrir notre recherche.

Sans prétendre à une lecture exhaustive dans les grands champs disciplinaires que nous traverserons, nous en emprunterons les éléments qui pourront être essentiels à notre recherche.

CHAPITRE I

Approches philosophique, scientifique, psychologique, narrative et musicale de la directionnalité

1- INTRODUCTION

Ivan Fedele porte un intérêt tout particulier à la sensation de directionnalité dans sa musique :

« Ma manière de structurer une œuvre consiste à définir une trame, une structure métrique qui a une direction ; tout en gardant la liberté d'ordre. Pendant le parcours du procès compositionnel, je peux faire des déviations, tout en respectant les points de départ et d'arrivée. [...] Dans la composition je suis stimulé par la recherche d'une ligne de force, d'une directionnalité du discours qui correspond à l'aspect du langage harmonique, timbrique ou rythmique. »¹

¹ I. Fedele, in Renato Rivolta, « Tempo et Directionnalité », p. 15-16.

On peut observer là qu'il envisage un aspect de la directionnalité dans son acte de composition. À l'intérieur, on peut distinguer deux idées directionnelles qui correspondent à deux temps différents : un temps préalable et un temps circonstanciel. La première est définie de manière globale, macro formelle (« trame »), avec un début et une fin (« les points de départ et d'arrivée »). La seconde consiste en un « tissage » de cette trame qui répond à une directionnalité plus ou moins subordonnée (« déviations ») à la directionnalité de la macro-forme. La première est un champ général dans lequel différents modes de parcours sont possibles et dont les choix spécifiques constituent la seconde. De ce fait, l'idée de directionnalité — en tant qu'« aller vers » — que « parcours », que « ligne de force » depuis un « point de départ » à un point « d'arrivée » apparaît essentielle.

La direction est un élément très important dans la construction formelle pour Ivan Fedele. Mais à l'évidence l'idée de directionnalité peut s'élargir, au-delà de l'aspect structurel technique de la construction des œuvres, à d'autres aspects musicaux qui eux-mêmes s'ouvrent à d'autres sujets extra-musicaux. C'est en étudiant ces derniers qui concernent tout de même la musique que l'on peut clarifier certains aspects dans la musique en général et dans celle d'Ivan Fedele.

Ainsi allons-nous analyser quelques-uns de ces points dans l'ordre suivant : approche philosophique, approche scientifique, approche psychologique et approche narrative de la directionnalité dans la musique en général et dans l'œuvre d'Ivan Fedele, en particulier. À la fin de ce chapitre, nous analyserons la directionnalité sur un plan technique du point de vue paramétrique toujours dans la musique, d'une part, et dans celle d'Ivan Fedele, d'autre part. Pour finir, nous présenterons un aperçu des différentes significations de la directionnalité chez quelques-uns des compositeurs contemporains d'Ivan Fedele.

2- APPROCHE PHILOSOPHIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ ET MUSIQUE

Trois points relevant du domaine philosophique concernent la directionnalité :

- 1- Le devenir et l'être dans la directionnalité.
- 2- Le jeu des contraires dans la directionnalité.
- 3- La directionnalité dans la morale.

2.1 ABSENCE ET EXISTENCE DE DIRECTIONNALITÉ : NOTIONS D'« ÊTRE » ET DE « DEVENIR ».

La directionnalité se structure selon deux aspects philosophiques fondamentaux :

Selon le temps d'une part, lié à ce que l'on appelle le « devenir ». Pour Sartre, et à l'instar de nombreux philosophes humanistes qui ne partagent pas forcément ses idées athéistes, comme Kant par exemple :

« L'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. »²

Ainsi, selon la conception humaniste, le « devenir » se définit-il par la conscience humaine.

Selon l'espace d'autre part, lié à l'idée d'« être » objectif. C'est une notion qui appartient essentiellement à la philosophie positiviste, scientifique. En effet, comme nous l'avons vu ci-dessus, pour les humanistes, l'être n'est pas figé dans un espace présent, mais existe par le temps dont il a pris conscience. Les positivistes eux, pensent que :

« Nous déterminons les lieux par les positions et les distances à quelque corps que nous regardons comme immobiles, et nous mesurons ensuite les mouvements des corps par rapport à ces lieux ainsi déterminés : nous nous servons donc des lieux et des mouvements relatifs à la place des lieux et des mouvements absolus. »³

² J. P. Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, p. 23.

³ I. Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, p. 8.

Cette conception de l'espace en donne une représentation statique. C'est Moi, sujet pensant objectif qui donne consistance à l'espace, en y pratiquant des mesures dans le temps, en y calculant des rapports, des mouvements, mais dans un espace absolu qui ne serait pas soumis au regard, ni à la pensée de l'être, tout est « immobile », « déterminé », « placé », y compris le sujet. Ainsi n'y a-t-il pas d'espace sans sujet pensant, de même qu'il n'y a pas de temps sans être existant, même si le sujet en tant qu'absolu, en tant que sujet ni pensant, ni « allant vers », peut se concevoir en dehors du temps, ou de l'espace, mais il s'agit alors d'un être sans raison d'être, sans devenir et sans mouvement, d'un « être » antagonique à la notion de « devenir ».

La directionnalité se conçoit alors comme un fait anthropique : il n'existe de « devenir » que si l'individu, l'humanité ont élaboré des mesures qui permettent au temps et à l'espace d'être perçus comme des notions en perpétuelle évolution. On ne peut alors pas concevoir la directionnalité comme un fait absolu, mais comme un concept résultant de la pensée humaine. De même, l'absence de directionnalité absolue se révèle comme impossible, puisque l'homme par nécessité existe dans et par le temps et l'espace mesurés. Ainsi la philosophie positiviste s'unit-elle à la pensée humaniste, en ce sens que sans l'homme, espace et temps n'ont pas de consistance.

2.1.1 L'impossible non-directionnalité absolue de l'être dans la musique

a- Dans la musique en général

La « non-directionnalité » qui prend le sujet comme objet hors du temps est inconcevable dans la réalité, puisque dans le sensible et même dans la pensée rationnelle, tout est en mouvement, en devenir, en changement.

Pourtant, Jonathan Kramer soutient que dans une œuvre musicale, la non linéarité :

« se reconnaît dès le début, et la comprendre, c'est reconnaître l'immutabilité des relations qui définissent cette section ou œuvre. »⁴

⁴ J. Kramer, « Le temps Musical », p. 192.

Cependant, la musique est toujours en mouvement et en cela, elle est un sujet : les cordes vibrent et modifient la stabilité de l'air, même si visuellement, rien ne se passe ou presque. Les mouvements fréquentiels des molécules d'air sont la preuve que l'« être » musical ne peut exister dans l'immuabilité, il ne peut pas échapper aux dimensions temporelle et spatiale.

Comme la musique ne peut être pensée hors du temps, c'est la pensée en tant qu'architecte du devenir temporel qui est le moteur de son existence. Ce qui ne change pas en apparence dans une œuvre musicale est sujet au devenir dans le temps. Ainsi, l'objet en apparence immuable se meut par la pensée subjective qui elle-même varie avec le temps et fait, avec elle, varier l'objet. En fait, on n'a de l'immuabilité que dans l'absolu. On ne ressent pas, par exemple, comme immuable, le son qui dure dans l'œuvre de La Monte Young (*Trio pour Cordes*, 1960, ou *Compositions*, 1963, entre autres). Nous percevons ce son comme différent, au fur et à mesure que le temps passe, même si objectivement, dans l'absolu, il reste le même. Notre perception est dynamique : au fil du temps qui passe, elle se charge de référents. C'est ainsi que la perception d'un son identique, itératif, se modifie. Kramer ne prend pas en compte le fait que le sujet commence à sonner à un certain moment et s'arrête à un autre dans son exemple du *Quatuor à cordes*, cité comme élément non directionnel immuable. Il est vrai que cette œuvre sonne en permanence, ne souffre aucune transformation, qu'elle est immuable en tant que formation. Mais, si l'on prend en considération le fait qu'il a un début et une fin et que, comme nous le disions plus haut, la perception de son parcours varie, le sujet n'est pas non directionnel dans l'absolu : il n'était pas avant et ne sera plus après, et il n'est pas reçu de la même manière entre ce début et cette fin. Ainsi, la non-directionnalité dans absolu n'existe pas. On peut parler d'une directionnalité moindre, de degré minimum de directionnalité, mais la fuite temporelle, à laquelle se lie l'évolution de la perception, suffit pour qu'un degré de directionnalité, si infime soit-il, existe.

b- Dans la musique d'Ivan Fedele

En ce qui concerne le temps, et du même coup la directionnalité, Ivan Fedele se réfère à un roman qu'il conçoit comme un véritable discours philosophique traitant de ces notions :

« Entre le temps mesuré, quantifié, normé et le temps vécu, il existe toute une série d'états multiples de notre rapport au temps. Ainsi, on ne vit pas la n^{ième} écoute d'une pièce comme la première ou la deuxième. Un des principaux acquis de la philosophie contemporaine est que "nous sommes le temps". Il faut lire l'essai le plus important sur le temps; c'est le roman de Thomas Mann *La Montagne magique*. C'est un superbe traité sur le temps, sur la perception du temps. »⁵

Lorsqu'on lit ce roman, à l'évidence et sous couvert de paraboles et de figures métaphoriques, on y trouve effectivement un traité philosophique sur le temps, conçu exclusivement sous un angle des plus humanistes. Ainsi, pour Thomas Mann :

« Le temps n'a aucune "réalité". Lorsqu'il vous paraît long, il est long, et lorsqu'il vous paraît court, il est court, mais de quelle longueur ou de quelle brièveté, personne ne le sait. »⁶

Autrement dit, on retrouve là la dimension anthropique du temps comme la conçoit Sartre ou d'autres philosophes humanistes. Selon Thomas Mann, le temps n'existe pas dans l'absolu, c'est l'homme, par sa pensée, qui lui donne consistance :

« [Les] minutes, elles forment quelque chose pour elles, elles ont un commencement et une fin, elles se détachent, et sont en quelque sorte garanties par le laisser-aller général. De plus, elles-mêmes sont encore divisées, d'abord par les coupes du morceau, et ensuite en mesures, de sorte qu'il arrive toujours quelque chose et que chaque instant prend un certain sens auquel on peut se tenir, tandis qu'autrement... »⁷

« Autrement... » Ici, le personnage du roman, par qui se transmet la voix de son créateur, s'interrompt. Mais il est aisé de comprendre que sans le sens humain de la mesure du temps, qui lui donne une dynamique et un fil conducteur, le temps resterait figé, hors de lui-même. Sans le travail de la raison humaine, le temps n'existerait donc pas en conscience, et toute directionnalité serait évidemment inconcevable. En effet :

« Le temps est un don des dieux, prêté à l'homme pour qu'il en tire parti, pour qu'il en tire un parti utile, au service du progrès de l'humanité. »⁸

⁵ I. Fedele, in Pierre Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 6.

⁶ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 132 à 133.

⁸ *Ibid.*, p. 280.

C'est donc bien le temps, selon cette conception humaniste, qui donne un « aller vers » à la trajectoire de l'existence de l'homme ou de l'œuvre :

« [La musique] prête à l'écoulement du temps, en le mesurant de manière particulièrement vivante, une réalité, un sens et une valeur. La musique éveille le temps, elle nous éveille à la jouissance la plus raffinée du temps. »⁹

L'œuvre musicale sait donc tirer parti du temps, elle lui donne vie, valeur et sens, donc directionnalité, ne serait-ce que par sa capacité à le mesurer, le quantifier. Il reste maintenant, qu'à cette directionnalité rationnelle, il faut adjoindre toutes celles qui émanent du « temps vécu » et de « toute [la] série d'états multiples de notre rapport au temps ». En effet, la directionnalité chez Ivan Fedele ne se résume pas à celle liée à l'écoulement rationnel et quantifiable du temps. Il use d'une grande partie de la variété de nos perceptions, ce qui enrichit l'aspect directionnel de son œuvre, ce que nous aborderons plus loin, lorsque nous examinerons la directionnalité en rapport à la psychologie.

Mais peut-être devons-nous, d'ores et déjà, corriger notre expression et parler de certains types de directionnalité à propos de sa démarche qui sont comme un sujet de préoccupation dans son discours, puisque, comme nous le disions plus haut, lorsqu'il s'exprime sur l'esthétique de son œuvre, il insiste sur le caractère essentiel du point d'origine et du point d'arrivée du procès musical, tout comme Thomas Mann le fait à propos de l'unité de temps qu'est la minute :

« Pendant le parcours du procès compositionnel je peux faire des déviations, tout en respectant les points de départ et d'arrivée. [...] »¹⁰

L'idée de directionnalité n'est pas seulement liée au devenir temporel de l'œuvre qui, de toute façon, part d'un début et se termine quand elle s'éteint, elle se réfère aussi à une directionnalité intrinsèque au contenu de l'œuvre. Avant de définir les types de directionnalité spécifiques à la musique de Fedele, il convient d'analyser de manière

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ I. Fedele, in Renato Rivolta, « Tempo et Directionnalité », p. 15.

générale la musique, dans ses tendances à se trouver plus proche de l'« être » figé ou du « devenir », pour la situer ensuite dans cet espace de possibilités.

2.1.2 Musiques proches du « devenir » ou de l'« être »

Les analyses philosophiques des deux aspects fondamentaux de la directionnalité ont permis d'éclairer l'espace et le temps dans leur rapport à l'« être ». Sans être pensant, espace et temps sont des notions sans devenir, alors que soumis à son expérience, ils deviennent des instances en devenir. Partant, comme on vient d'admettre que la non-directionnalité absolue est impossible dans la musique, on peut cependant accepter qu'il existe des musiques proches d'un sentiment d'immuabilité, de statisme qui donne la sensation première de se trouver hors d'un quelconque devenir, du fait de leurs matériaux intrinsèques. En effet, hors du devenir temporel propre à la musique et du devenir propre à notre système de perception, on peut concevoir un matériau musical comme un objet qui a une apparence statique. On n'a donc pas affaire, de manière catégorique, à une présence ou une absence de directionnalité, mais en quelque sorte à une palette, où tous les degrés de directionnalité et de non-directionnalité relatives ont leur place. On peut alors faire un recensement sommaire des musiques ou de certains de leurs aspects, à travers ce qui les rapproche de chacune des nuances de cette palette.

a- Musiques et matériaux musicaux liés au « devenir »

Il s'agit de musiques où s'opère une référence avec ce qui précède l'instant ou lui succède. Elles sont constituées de matériaux simples, faciles à comprendre, à mémoriser et qui permettent d'établir des relations directionnelles horizontales, temporelles, entre passé et présent.

La structure ouverte dont les matériaux sont hiérarchisés dans la microforme et dont la macro-forme est close, prend du sens par le contexte et par les multiples relations horizontales, en créant une apparente logique d'enchaînement. Cette organisation mène en permanence le récepteur au-delà du présent, vers un futur et/ou vers le passé. Le matériau musical n'a pas de sens en soi, mais en référence au contexte global. Dans certaines musiques, l'information se base sur son contexte ou se réfère à d'autres temps que son présent. Il nous est alors aisé d'éprouver, au moment de l'émission de l'information en question, une expectative relativement évidente de ce qui

va venir et une assimilation facile de son passé. Son organisation séquentielle fragmentée en parties, comme dans la forme sonate par exemple, est alors dirigée vers un déroulement final et chaque moment ne prend son sens qu'en fonction de ce final.

On peut nommer Mozart comme le Modèle parmi les compositeurs qui correspondent à cette catégorie. Avec lui, tous les matériaux ont un sens à partir du contexte temporel qu'ils occupent. Or, il est vrai que cette relation entre les composantes qui font le devenir de l'œuvre peut être différente d'un compositeur ou d'un style à un autre. Chez Bach, le devenir de la structure d'un prélude, par exemple, est inscrit dans un type formel de processus graduel. Chez Mozart lui-même ou dans la forme sonate classique en général, le devenir n'est structuré pas dans une forme de processus graduel d'immédiateté, mais par des relations médiates et indirectes qui donnent à la matière musicale le résultat d'une directionnalité non linéaire. Pourtant, chez Mozart, le devenir est inscrit dans la micro et dans la macro-forme, par exemple, les motifs thématiques sont ouverts et intégrés dans une logique contextuelle de phrases (question—réponse). Par contre, la construction motivique fermée, comme celle du motif du premier mouvement de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, est une structure ambivalente : elle a un sens en elle-même, hors contexte musical. Il s'agit donc d'un matériau proche de l'être, mais une fois intégré dans l'œuvre, le motif devient un matériau proche du devenir, sujet à des modifications qui lui confèrent un rapport au contexte temporel.

Dans certaines musiques de compositeurs comme S. Reich, G. Grisey ou G. Scelsi, le devenir est propre aux formes et aux matériaux musicaux. On n'a donc pas de présent figé, mais un présent en perpétuel devenir qui, ainsi, prend un sens par son contexte à venir. Il s'agit de linéarité pure. Le matériau comme objet hors du temps n'existe pas. Le présent n'a de sens que par un permanent mouvement « vers ». La forme prend son sens dans le devenir du matériau.

b- Musiques et matériaux musicaux liés à l'idée de l'« être »

Nous entendons par cette expression, « musiques liées à l'idée d'être », à l'idée de statisme, qui sont sous-tendues par un processus directionnel moins clair que celui des musiques en devenir que nous venons d'aborder.

- Matériaux d'apparence statique

G. Ligeti, dans les premières mesures d'*Atmosphères* (1961) pour orchestre, nous présente une texture riche qui a une valeur en soi, au-delà du contexte temporel, avec des matériaux statiques plus proches de l'être que du devenir.

- Matériaux-objets

Avec les *momentforms*, (*Kontakte*, 1959, par exemple), K. Stockhausen crée des structures déliées de tout contexte qui, malgré leur appartenance à l'intérieur d'une forme globale, se présentent comme des êtres autonomes dans un espace plus que dans un temps.

Anton Webern a relevé le défi de l'unité et de la concentration maximum. Sa musique se présente à nous, comme un bloc dans lequel le temps est le nôtre, et non celui de l'œuvre (*Concerto op. 24*, 1934, par exemple). À l'audition, le temps prend la même dimension que celui qui entoure l'observation d'une peinture : le tableau est là dans le moment, hors du temps, et c'est nous qui le parcourons avec notre regard et notre temps. Proche de l'objet qui échappe à la contrainte temporelle, l'œuvre est la totalité du matériau, elle est exposition pure, objet immuable qui ne se développe pas.

- Matériaux complexes

Les musiques chargées de beaucoup d'informations, comme celles de B. Ferneyhough, nous poussent à chercher ce qui se passe à un moment donné dans un présent si complexe qu'il nous absorbe trop pour nous laisser anticiper sur ce qui va venir. C'est un présent tellement prenant qu'il brouille l'expectative. C'est un présent vertigineux dans lequel l'immédiateté prend une place prépondérante. Du fait de la complexité du matériau, les possibilités de relation avec passé et futur diminuent. C'est une impression d'être dynamique, mais qui n'évolue pas dans le temps, un être en permanente ébullition.

- Matériaux dans un temps non-directionnel

Les musiques de Centrafrique comme celles des Pygmées Aka¹¹, dont nous avons pris connaissance à travers le travail de Simha Arom, ont encore plus privilégié le présent dans la répétition, la musique n'a ainsi pas de directionnalité. Des matériaux et formes musicaux se répètent, n'évoluent pas dans le temps. À travers cette immobilité, la représentation de l'être fait évoluer le récepteur dans un même état de permanence, de « transe » atemporelle, non directionnelle.

Il en est de même pour certaines musiques minimalistes, comme, entre autres, celle de Philip Glass ou certaines pièces de jazz avec lesquelles on peut quitter la salle et y revenir plus tard — comme Philip Glass lui-même le considère possible —, sans pour autant perdre le sens de ce qui se passe. Le caractère non narratif directionnel de l'œuvre fait d'elle un objet perceptible dans un présent. Autrement dit, l'unité narrative directionnelle locale est aussi importante que l'unité globale. Il y a ainsi différentes façons de lire aussi logiques et sensées les unes que les autres : les lectures locales et les lectures globales.

- Matériaux non prévisibles

Chez J. Cage qui voit les sons comme des êtres autonomes, on a une conception plus proche de l'« être » que du « devenir ». Le manque de prévisibilité dans ses œuvres finit par recentrer notre perception sur une attention pure du présent, sans souci du « devenir ».

C'est surtout au XX^e siècle qu'ont foisonné les musiques de l'« être », dans des conceptions variables, certes. Cependant, si schématiquement et historiquement, on perçoit une scission entre ces deux idées musicales, elle n'est pas toujours aussi nette qu'il y paraît. À différentes époques, des compositeurs mêlent musique de l'« être » et musique du « devenir ».

¹¹ Les Aka sont l'un des trois groupes pygmées que l'on trouve aujourd'hui en Centrafrique. Ils vivent au sud-ouest du pays, dans la région de la Lobaye, zone de forêt particulièrement dense et entrecoupée d'étendues marécageuses.

2.1.3 Musiques et matériaux musicaux dépendants d'une idée d'« être » ou de « devenir », extérieure à eux.

Il existe des musiques dans lesquelles la ligne de directionnalité temporelle reste en référence avec un contexte externe à elles-mêmes. C'est le cas de celles qui véhiculent un texte, une représentation visuelle ou théâtrale et qui servent à compléter un sujet central (ex. la musique du cinéma ou les musiques populaires qui portent un texte). La ligne directionnelle peut ne pas prendre racine dans la musique qui pourtant contribue à la directionnalité générale plus proche de l'« être » que du « devenir » ou vice-versa. Chez Fedele, les aspects liés à l'« être » ou au « devenir » sont toujours intrinsèques à la musique, jamais extérieurs à elle.

2.1.4 Musiques et matériaux musicaux dont la classification dépend du rythme.

a- Musiques pulsées, proches du « devenir »

On trouve des situations dans lesquelles la directionnalité dans son sens de « sujet en devenir » est très perceptible. En général, on trouve ces moments dans des tempi rapides avec beaucoup de changements. Le rythme est, en effet, un paramètre qui peut nous aider à sentir le processus sonore comme en devenir. Ex : *scherzos*, valse, tempi vifs.

b- Musiques non-pulsées proches de l'« être »

L'absence de temps, ou mieux, le temps suspendu est perçu comme une illusion d'« être immuable ». C'est le cas dans des temps très lents ou des sons tenus, ou quand la pulsation n'est pas perçue. Ex : *String Quartet* (1983) de Morton Feldman.

2.1.5 La directionnalité comme « être » et « devenir », dans la musique d'Ivan Fedele.

La musique d'Ivan Fedele se situe tantôt dans une catégorie proche du « devenir », tantôt dans une catégorie proche de l'« être » et également entre les deux. Elle se donne aussi la latitude de se situer en dehors des catégories que nous venons d'établir :

a- Musiques et matériaux musicaux d'Ivan Fedele liés à l'idée de « devenir »

- Matériaux ouverts à l'intérieur de structures fragmentées

Ce modèle appartient au type formel de la sonate, composé par des phrases thématiques, restructuré en questions-réponses, dont tous les composés sont assujettis aux fonctions qu'ils occupent dans le temps. On le trouve à différents moments de la musique d'Ivan Fedele. Certaines figures, comme celles du premier mouvement du *Concerto pour piano*, sont des structures ouvertes qui s'enchaînent entre elles à l'intérieur du discours continu et prennent une signification selon la place qu'elles occupent dans la macro-forme.

Les figures ouvertes ne s'enchaînent que rarement comme formes de processus en devenir, à la manière de quelques préludes de Bach , comme nous l'avons cité plus haut (ex : *Apostrophe* pour flûte, 2000).

On trouve également et régulièrement dans son œuvre des figures qui ont une valeur ambivalente à la manière de Beethoven, proches à la fois de l'idée de l'« être » et du « devenir ». Celles qui ont une forte personnalité se présentent parfois comme des structures closes dans lesquelles elles se juxtaposent, en gardant leur individualité. Elles donnent un sentiment d'unité globale, par leur récurrence et leur variation, et non pas par une continuité entre elles. Il en est ainsi, par exemple, des figures de *Imaginary skyline* (1991).

Les matériaux musicaux à processus évolutifs dans le « devenir » présents dans la musique de G. Scelsi ou G. Grisey, sont rares chez Fedele. On les trouve localement : par exemple dans le début du *Concerto pour Piano* ou à la fin de la première partie (mes. 198) de *Duo en résonance* (1991).

b- Musiques et matériaux musicaux d'Ivan Fedele liés à l'idée d'« être »

- Matériaux d'apparence statique

On trouve des séquences ou des passages qui se révèlent comme statiques dans les moments de type transitionnel ou les introductions qui se présentent parfois en situation d'« être » plutôt que de « devenir » : *Intermezzo* du premier mouvement du *Concerto* pour piano : mes. 140 à 149, par exemple.

- Matériaux-objets

Ces matériaux musicaux fermés d'une manière absolue et complètement déliés du contexte comme les *momentforms* de Stockhausen n'existent pas chez Fedele. Il cherche, au contraire, à utiliser des matériaux qui bâtissent une dialectique musicale à travers leurs relations, et non plus des formes, à la manière de Webern, qui font une unité matérielle. Les matériaux et les figures, chez lui, créent une unité temporelle par rapprochement, juxtaposition et non une unité matérielle.

- Matériaux complexes

Les figures ou les matériaux qui composent ses œuvres peuvent avoir différents degrés de complexité, mais ils n'atteignent jamais le degré qui brouille la perception du devenir de l'œuvre.

- Matériaux dans un temps non-directionnel

On ne trouve pas non plus chez lui l'usage de la répétition à la manière de certaines musiques populaires dans lesquelles elle crée, à travers un « être » musical, certains états psychologiques ou physiques, soit une évolution tout autre que musicale.

- Matériaux non prévisibles

Les formes non prévisibles ou comportant un très faible degré de prévisibilité, comme dans les œuvres de J. Cage par exemple, n'existent pas non plus chez Fedele qui cherche, au contraire, à établir un équilibre entre prévisibilité et non-prévisibilité, de telle sorte que la directionnalité dans le devenir reste perceptible.

2.1.6 Musiques et matériaux musicaux d'Ivan Fedele dépendant du rythme dans sa classification de proche de l'« être » ou du « devenir »

Fedele joue dans sa structuration formelle rythmique entre les deux possibilités : des sections ou des mouvements lents dans une structure rythmique non pulsée, proche d'un état contemplatif d'« être » ; des mouvements de rythme vif ou rapide, dans une structure rythmique pulsée, créant un sentiment de « devenir » vertigineux.

2.1.7 Conclusion : Ivan Fedele, musique entre « être » et « devenir »

Par moments, dans certains aspects de la musique d'Ivan Fedele, quelques paramètres sont en « devenir », comme par exemple les processus de densification de certains d'entre eux dans *Imaginary islands* (1992). C'est justement le contraste entre ces catégories, établissant un parcours entre l'« être » et le « devenir », qui produit une articulation de la forme. C'est pour lui une manière de directionnalité :

« les modalités principales selon lesquelles je pense et je compose la musique sont diamétralement opposées [...] Cette oscillation continue entre un pôle physique et un pôle métaphysique ou entre une attitude contemplative et une attitude vitaliste est le sens même de ma poétique. »¹²

Ivan Fedele joue entre ces deux possibilités à des degrés infinis de variantes, en alternant, entre autres, des sections très dynamiques avec des sections très statiques. Par exemple, dans *Ruah* (concerto pour flûte et orchestre, 2001-2002), après les parties très dynamiques du début, à la mesure 169, on entre dans une partie (*calmo*) à l'intérieur de laquelle l'orchestre reste comme gelé, fixé dans le temps, avec des accords tenus. La flûte, quant à elle, entre dans une espèce de monologue intérieur, une espèce de drame théâtral psychologique dans lequel il n'y a plus d'action. À la mesure 226, une nouvelle partie très dynamique reprend. La non-directionnalité, pensée comme synonyme de statisme dans la musique, peut alors être perçue comme directionnelle : d'une part, un monologue intérieur, même s'il est de contour statique, manifeste la présence d'une

¹² I. Fedele, in I. Stoianova, « Vers un Nouvel Humanisme », p. 16.

activité ; d'autre part, ce contour statique peut être ressenti comme phénomène générateur de l'expectative de la section dynamique.

Dans cette esthétique, on retrouve la conception du temps envisagée par Thomas Mann, dans *La Montagne magique*. Il illustre cette approche de la perception d'un temps rythmé d'une part et d'un temps figé d'autre part, par l'opposition du temps diurne et du temps nocturne : le premier, scandé par son organisation matérielle ; le second, uniforme du fait de l'absence de repères et dans lequel l'idée de monologue intérieur prend la forme symbolique du rêve. Il souligne à cet égard que, malgré leur différence, ces deux temps produisent un résultat similaire :

« Les heures de sommeil étaient animées de rêves variés, plein de vie [...]. Et, si les divisions multiples de la journée abrégèrent celle-ci, la nuit, l'uniformité diffuse des heures qui passaient avait le même effet. »¹³

2.1.8 Schéma synthétique de la directionnalité en fonction des aspects musicaux d'un point de vue philosophique

Devenir (directionnalité forte)	Être (directionnalité faible)	Ivan Fedele
Rythmes		
Rapides. Réguliers.	Lents non pulsés.	Rapides et lents. Non pulsés et pulsés.
Matériaux		
Simple.	Complexes.	Simple : figures facilement repérables.
Ouverts.	Fermés.	
En devenir.	Statiques.	
Non totalisants.	Totalisants.	Non totalisants.
Exposition et transformations.	Exposition.	
Prévisibles.	Non prévisibles.	Prévisibles (variation/répétition). Non prévisibles : formes globales.

¹⁴ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 233.

2.2 APPROCHE PHILOSOPHIQUE ET MUSICALE DE LA DIRECTIONNALITÉ : LES CONTRAIRES

2.2.1 Les différentes formes de contraires

Dans la musique, les contraires ont été à la base de la construction du parcours de l'œuvre comme l'attestent le bithématisme et les oppositions formelles en tant que forces d'équilibre. On peut penser ces contraires comme semblables par le fait qu'ils participent d'une même opposition, comme le souligne François Châtelet :

« On peut se demander si chaque contraire n'est pas semblable à son contraire (comme dans une sorte d'homothétie), puisque le contraire n'en est que le maximum de différence dans une identité. »¹⁴

Cette opposition, toujours présente dans l'histoire de la musique, se manifeste cependant sous différentes formes. Comme le souligne R. Deliège, c'est le rapport d'appartenance qui nous permet de les définir :

« Ce qu'il fait, en fin de compte, ce n'est pas de dire que tel clan ressemble à tel animal, mais plutôt que deux clans diffèrent de la même manière que deux espèces animales, ils sont de sang différent, tout en appartenant à un ordre. La nature et la culture sont ainsi conçues comme deux systèmes de différences entre lesquels existe une analogie formelle qui tient dans leur caractère systémique. »¹⁵

Dans le dodécaphonisme d'A. Schoenberg, l'opposition est l'un des principes esthétiques : tonal/non-tonal.

La vérité esthétique qui perdure jusqu'aux années 50, chez les continuateurs de l'école de Vienne et qui oppose l'idée d'une vérité non-tonale à une idée de "faux" tonal est finalement nuancée, à partir des années 60. Cette évolution montre combien sont relatives les vérités dans l'art qui, par principe, peuvent se représenter comme des

¹⁴ F. Châtelet, *La philosophie de Galilée à Jean-Jacques Rousseau*, p. 163.

¹⁵ R. Deliège, *Introduction à l'anthropologie structurale : Lévi-Strauss aujourd'hui*, p. 98.

vérités esthétiques stables qui s'opposent d'une œuvre à l'autre ou d'un compositeur à l'autre. Avec le temps, les oppositions absolues (vrai/faux) deviennent dialectiques. Ainsi, dans les œuvres de musique spectrale elles-mêmes, on trouve des parcours directionnels qui vont de l'harmonicité à l'inharmonicité, de la dissonance à la consonance. Dans d'autres esthétiques comme celles de G. Ligeti, M. Kagel ou L. Berio, on trace des parcours entre le tonal (faux) et le non-tonal (vrai). Finalement, comme le fait Fedele dans son esthétique des conciliations des styles et des époques (autrefois antagoniques), on finit par reconnaître une union du vrai et du faux dans un même univers, à la manière dont Hegel le concevait :

« Le Vrai et le Faux appartiennent à ces pensées déterminées qui, dans leur immobilité, valent comme des essences particulières, dont l'une est d'un côté quand l'autre est de l'autre côté, et qui se tiennent rigides, sans communiquer. À l'encontre de cette conception, il faut affirmer que la vérité n'est pas une monnaie frappée qui, telle quelle, est prête à être dépensée et encaissée. Il y a aussi peu un faux qu'il y a un mal... On ne peut cependant dire pour cela que le faux constitue un moment ou même une partie du vrai... Le faux n'est plus en tant que faux un moment de la vérité. »¹⁶

Cette idée de relativité des opposés donne la possibilité de création de parcours comme le souligne G. Lukács :

« Dans la pure historicisation de la dialectique, cette constatation se dialectise encore une fois : le "faux" est un moment du "vrai" à la fois en tant que "faux" et en tant que "non-faux". »¹⁷

Dans la même perspective, on peut se référer à John Cage qui, dans sa pensée la plus essentielle, conçoit que chaque objet se retrouve dans son contraire (ce que l'on peut illustrer avec 4'33'' où Cage nous montre qu'il y a du son dans le silence), et qu'il est psychologiquement impossible de ne pas arriver, à un moment donné, à percevoir les opposés comme des unités séparées.

Les oppositions statiques servent toujours à construire des principes esthétiques : un mouvement artistique naît par opposition à un autre mouvement déjà existant. Les

¹⁶ G. W. F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, préface, p. 19.

¹⁷ G. Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Avant-propos, p. 6.

oppositions relatives servent, chez Fedele comme chez une bonne partie des compositeurs actuels, à la construction des directionnalités dialectiques de parcours :

« Les modalités principales selon lesquelles je pense et je compose la musique sont diamétralement opposées : l'une spéculative, mentale ; l'autre, matérielle, sensuelle. »¹⁸

La création musicale de la fin du XX^e siècle manque d'oppositions absolues (des vérités statiques) auxquelles s'opposer. Toutes les vérités participent d'un champ relatif.

Fedele utilise aussi l'opposition formelle de type classique, mais à la différence du classicisme, les rapports d'opposition sont plus vastes, ce qu'il corrobore dans son propos au sujet de son œuvre *Mixtim* (1989) :

« *Mixtim* se veut métaphore d'un entrelacs continu de deux représentations opposées, à travers des modalités de condensation-contraction d'un côté, et de dilution-dilatation de l'autre. *Mixtim* apparaît donc comme un champ de forces qui s'attirent, se repoussent, ou trouvent un équilibre formel dans l'équidistance par rapport à une référence commune. Cette équidistance une fois atteinte, sans interférence, se cristallise en îles formelles récurrentes, dans lesquelles l'itération est l'élément ordonnateur qui leur confère une connotation rituelle. »¹⁹

2.2.2 Schéma synthétique d'un point de vue philosophique de la directionnalité : les contraires

Oppositions absolues	Oppositions relatives	I. Fedele
Statiques : Oppositions déconnectées, non partagées dans la même œuvre, ni dans l'œuvre globale d'un compositeur.	Evolutives : Oppositions en relation, génératrices d'un parcours entre extrêmes, dans une œuvre.	Oppositions relatives et oppositions évolutives : Oppositions en relation qui génèrent un parcours entre extrêmes, dans une œuvre.

¹⁸ I. Fedele, in I. Stoianova, « Vers un Nouvel Humanisme », p. 16.

2.3 APPROCHE DE LA DIRECTIONNALITÉ DU POINT DE VUE MORAL

2.3.1 Notions sur la morale de la directionnalité entre Moyen Age et XX^e siècle.

La directionnalité est liée, d'un certain point de vue, à la morale :

Au Moyen Age, chaque acte de la vie a un but religieux. La musique obéit, elle aussi, aux diktats directionnels religieux, comme le souligne Saint Augustin :

« J'oscille entre le danger du plaisir et la reconnaissance de ses effets salutaires, et j'incline plutôt à penser, sans accepter toutefois de façon définitive l'emploi du chant à l'église, que l'esprit trop faible s'élève au sentiment de la dévotion à travers le plaisir de l'oreille. Cependant, lorsque je me sens davantage ému par le chant que par les paroles chantées, j'avoue commettre un péché à expier, et je préférerais lors ne pas entendre chanter. »²⁰

Cette dichotomie est déjà représentative des différentes « directionnalités » transcendantes dont est capable la musique.

Déjà dans l'*Ars Nova*, une certaine partie de la musique s'émancipe de la finalité strictement religieuse. D'autres buts qui obéissent à des critères différents (esthétiques, perceptifs, individuels, philosophiques, etc.) s'incorporent peu à peu, tout en préservant ce que Hegel décrit comme facteur de cohésion sociale : les diktats généraux de directionnalité conventionnelle, communs à toute la société (artistes et public). D'une certaine manière, les artistes respectent certaines données conventionnelles. À ce propos, on peut préciser que, dans *La Montagne magique*, Thomas Mann dénonce l'aspect moral de la musique asservie à des normes collectives :

« [Un tel] art est moral [et] il engourdit, endort, contrebalance l'activité et le progrès. Cela aussi la musique le peut, elle sait à merveille exercer l'influence de stupéfiants [...]. Il y a là quelque chose d'inquiétant dans la musique [...]. Je ne vais pas trop loin en la qualifiant de politiquement suspecte. »²¹

¹⁹ I. Fedele, in C. Proietti, « Œuvres », p. 79.

²⁰ Saint Augustin, « Confession, livre IX », p. 260.

Au XX^e siècle, l'idée de facteur de cohésion sociale hégélien a disparu dans la musique et dans les arts en général. Le fait que les conventions directionnelles collectives soient remplacées par des lignes directionnelles individuelles provoque une crise dans la communication entre artistes et public. La direction à suivre dans le discours et sa syntaxe appartient à l'initiative de l'artiste et il incombe au récepteur de l'apprendre. Chez J. Cage, le modèle directionnel prédéterminé est réduit à sa plus simple expression. Pour saisir la directionnalité de ses œuvres, on doit donc par exemple avoir appris que Cage soutient que les sons sont des êtres autonomes que nous n'avons pas le droit de domestiquer et de diriger. La morale, ligne directionnelle élémentaire inévitable, se restreint dans les arts du XX^e siècle à ce que l'artiste croit qu'il doit faire. Cette morale individuelle qui est loin d'être universelle, s'est déterminée selon des facteurs culturels ou sociaux, des contextes psychologiques, appartenant en propre au compositeur. La complète communion morale du Moyen Age entre « ce que je dois faire » et « ce que je dois voir ou écouter » n'existe pas au XX^e siècle, du fait de la démultiplication des canons moraux directionnels.

Pour Ivan Fedele, la directionnalité obéit à certains critères qui étaient autrefois considérés comme conventionnels dans la société. Pour lui, ce sont d'une part, des critères naturels (modèles archétypaux) de perception et d'autre part, des critères intimes liés à sa personnalité, à sa culture :

« L'utilisation de principes provenant des formes anciennes reproduit le fonctionnement des mythes à travers les âges. Il s'agit d'archétypes culturels qui restent toujours d'actualité et qui nous appartiennent car ils nous enseignent : à travers lesquels nous nous expliquons à nous-mêmes et nous nous expliquons ce qui se passe dans le monde. »²²

Il semble trouver la transcendance de la musique dans une action éminemment humaine et humanisante. Il n'y a pas chez lui de sens religieux. À propos de l'une de ses œuvres, *Coram*, il souligne :

« *Coram* est un requiem laïc, expression que l'on emploie, n'est-ce pas, lorsque les voies du sacré sont interrompues ou impraticables. »²³

²¹ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 133.

²² I. Fedele in I. Stoianova, « Vers un Nouvel Humanisme », p. 29.

²³ I. Fedele, in C. Proietti « Œuvres », p. 92.

Il s'agit sans doute pour Fedele d'une volonté de redonner un souffle à l'acte humain dégagé de toute transcendance autre qu'humaine, et de voir ou d'espérer dans ce nouvel éveil humaniste, l'éclosion d'une véritable étape historique :

« Je suis pour une nouvelle Renaissance, la troisième après celles des Grecs et des Florentins. C'est pour cela que je parle toujours de musique écrite par les hommes et destinée aux hommes. »²⁴

On rencontre déjà chez Sartre, cette idée de trouver une transcendance dans une action éminemment humaine et humanisante, peut-être aussi l'idée d'une nouvelle Renaissance pour reprendre les termes de Fedele. Selon Sartre en effet :

« [...] quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes. Il y a deux sens au mot subjectivisme [...]. Subjectivisme veut dire d'une part choix du sujet individuel par lui-même, et, d'autre part, impossibilité pour l'homme de dépasser la subjectivité humaine. [...] notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière. »²⁵

Puisqu'il y a « impossibilité pour l'homme de dépasser la subjectivité humaine », il existe une transcendance à l'individu qui réside en l'humanité, dans son action collective. On pourrait la qualifier de laïque, tout comme Fedele définit *Coram* par la laïcité, du fait que ce *requiem* est transcendé non pas par des voies sacrées au sens religieux, mais humaines.

Là encore, nous pouvons faire référence à Thomas Mann qui, dans le *dessein* qui préface son roman, souligne que son histoire :

« se déroule, ou, pour éviter consciencieusement tout présent se déroula, elle s'est déroulée jadis, autrefois, en ces jours révolus du monde [...] »²⁶

Il exprime là que le contenu de son œuvre existe depuis un temps infini, que l'histoire dont il va faire un récit, remonte aux temps les plus anciens de l'humanité, bien que ses personnages évoluent dans le contexte de l'après-guerre. Ainsi, son récit

²⁴ I. Fedele, « Arte, Stile, Scrittura », p. 36.

²⁵ J. P. Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, p. 24, 25, 26.

²⁶ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 5.

n'est-il que la réanimation d'un modèle diégétique archétypal, d'une « légende », comme il le dit lui-même. Comme Fedele, il conçoit sa création à partir « d'archétypes culturels qui restent toujours d'actualité et qui nous appartiennent ».

2.3.2 Schéma de la directionnalité du point de vue moral dans la musique

EPOQUES	TYPES DE DIRECTIONNALITÉS
Morale religieuse	
Avant le XX ^e siècle.	Conventionnelle, unique, collective/sociale.
Morale religieuse, culturelle, esthétique	
XX ^e et XXI ^e siècles.	Non conventionnelle, plurielle, individuelle.

2.3.3 Schéma de la directionnalité du point de vue moral dans la musique d'Ivan Fedele

EPOQUES	TYPES DE DIRECTIONNALITÉS
MORALE CULTURELLE, ESTHETIQUE, HUMANISTE	
XX ^e et XXI ^e siècles.	Conventionnelle, non-conventionnelle, individuelle et collective.

3- APPROCHE SCIENTIFIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ

3.1 ÉLÉMENTS SUR LA LOGIQUE DIRECTIONNELLE SCIENTIFIQUE

Dans les sciences, la directionnalité apparaît comme un processus inexorable, logique. À ce titre, on peut citer l'automatisme du processus de transformation chimique.

La directionnalité de type scientifique a souvent touché la musique et a été prise en compte par les musiciens. Déjà, les philosophes pythagoriciens parlaient d'une musique des corps célestes, gouvernée par l'harmonie des nombres. De même, J. Ph. Rameau, avec son *Traité d'Harmonie* basé sur des principes physiques naturels montre que les aspects logiques scientifiques sont créateurs de processus directionnels logiques qui existent à l'intérieur de la musique. De là, on peut faire une différence entre ceux qui l'utilisent avant ou après coup. Charles Rosen analyse, par exemple, les aspects de la théorie des fractales dans la structure des œuvres de Beethoven :

« Les modulations à grande échelle de Beethoven sont faites du même matériau que les détails les plus infimes, et mises en valeur de façon à ce que la parenté s'impose immédiatement à l'audition. »²⁷

Évidemment, Beethoven n'utilisait pas la théorie mathématique sur les fractales, découverte par Benoît Mandelbrot en 1975.

Au cours du XX^e siècle, des compositeurs comme I. Xenakis ont utilisé des logiques directionnelles scientifiques comme modèles structurants : *Pithoprakta* (1955/56) est une œuvre dans laquelle la vitesse des *glissandi* produits par les cordes est déduite de la loi de Gauss et *Analogique A* (1958) fait se succéder les processus en chaîne définis par le mathématicien Markov, qui permettent de réinscrire la mémoire à l'intérieur d'une chaîne d'événements. Pour I. Xenakis, dans les cas que nous venons de mentionner, la directionnalité dans la musique se trouve hors du temps, dans une logique ou dans l'algèbre. En effet, fonder la structure directionnelle de l'œuvre sur des structures en temps la contraint au principe de causalité, à la dualité du déterminisme et

²⁷ Ch. Rosen, *Le Style classique*, p. 521.

de l'indéterminisme. Sous cette contrainte, on manque d'une véritable quête de l'origine des relations entre les êtres sonores. Bien qu'il puisse y avoir une logique hors du temps dans la musique, ce dernier est finalement immanent à toute logique musicale et le principe de causalité, même s'il n'est pas prévu par le compositeur dans l'œuvre, est perçu par le récepteur.

La chaîne de Markov, comme une des théories sur la formalisation du hasard, est un des exemples de directionnalité logique mathématique qui a servi à de nombreux compositeurs, pour définir une directionnalité du parcours des successions, en principe aléatoires. On trouve ce type de tracé directionnel également chez L. Hiller, Ph. Manoury, entre autres.

Fedele, quant à lui, prend en compte de manière importante la logique de la psycho-acoustique dans sa structure directionnelle :

« On doit, tous les compositeurs, avoir sur notre table de travail le manuel d'instrumentation et le traité de psycho-acoustique qui est l'étude de la perception sonore. »²⁸

De manière non conséquente, il peut utiliser des logiques scientifiques au service d'une idée musicale, comme dans *Corrente II* (1997), où le continuum est fait de segments de gamme —proposés par le piano et passant à l'ensemble dans un échange continu— qui prolifèrent et se développent selon un modèle fractal inspiré par la série de Fibonacci.

C'est dans la science et dans la nature que les processus linéaires directionnels sont peut-être les plus absolus, où l'on a les plus hauts degrés de logique. La plupart des artistes essaient de simuler une logique scientifique ou naturelle dans leurs œuvres. Cette apparente logique peut symboliser une valeur d'authenticité.

Dans *Ali di Cantor* (2004) (*Ailes de Cantor*), la « dramatisation de l'espace » apparaît selon les lois élémentaires de la *théorie des ensembles* dont le mathématicien Georg Cantor est l'un des grands concepteurs (principe d'appartenance, d'extranéité, de partage, de contiguïté, d'intersection, etc.). Cependant, Fedele n'a pas du tout essayé d'y appliquer des lois mathématiques de manière littérale :

²⁸ I. Fedele, in R. Rivolta, « Temps et directionnalité », p. 16.

« Les lois élémentaires de la théorie des ensembles m’ont servi à clarifier mes idées et à imaginer les relations entre les différents groupes d’instrumentistes qui sont répartis en quatre points de la scène : l’appartenance, l’inclusion, la réunion, la complémentarité, etc.

L’allusion à Georg Cantor, éminent représentant de cette théorie, indique donc cette dimension importante de mon travail. »²⁹

Les allusions aux mathématiques —ou à la science en général— peuvent intervenir dans sa musique pour des raisons personnelles. En tant que mathématicien, son père a marqué Fedele qui garde de son enfance les traces d’une atmosphère scientifique ou conserve des impressions liées à la science :

« Comme vous le savez, je suis fils de mathématicien. Respirant depuis ma petite enfance dans cet univers, j’ai été sensibilisé à la pensée mathématique, et rendu sensible à sa “poésie”. J’ai des souvenirs précis de mon père nous expliquant la finesse d’une démonstration ; sa joie aussi d’avoir résolu tel problème mathématique avec élégance. Ce rapport de l’élégance à la rigueur n’est pas sans lien avec la musique. »³⁰

L’analyse que nous venons de mener nous permet de différencier trois sortes d’approches des rapports qui unissent la science et la musique :

- Après la réalisation de l’œuvre, des rapports logiques initiés par le compositeur de manière inconsciente (Ex : Beethoven).
- L’application de logiques scientifiques lors de la réalisation (Ex : I. Xenakis).
- L’inspiration libre des logiques scientifiques dans la réalisation (Ex : Ivan Fedele).

Malgré tous les apports de la science à la musique et en dépit des rapports que ces deux domaines entretiennent, on ne doit pas restreindre notre relation à l’œuvre à une perspective logique. Cité plusieurs fois par Pierre Boulez, Diderot exprime clairement qu’il y demeure un mystère qui n’en relève pas :

²⁹ I. Fedele, in Cyril Beros, « Entretien », p. 4.

³⁰ *Id.*

« Face à un nouveau chef-d'œuvre, on est dans l'obscurité. Puis on l'étudie et, pendant un temps, on pense être en pleine lumière. Puis on l'étudie d'avantage, et on est de nouveau dans l'obscurité complète. »³¹

C'est à cette constatation que l'on parvient au fil de l'analyse des compositions d'Ivan Fedele. Même si l'on ne peut pas se permettre d'attribuer à toutes le titre de chef-d'œuvre, elles gardent le mystère propre à toute œuvre d'art intéressante.

3.2 APPROCHE ACOUSTIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ

L'autre aspect scientifique de la directionnalité concernant le son est celui de l'acoustique. À l'article « directionnalité », dans le dictionnaire dirigé par Marc Honegger, on peut lire :

« Une trompette sonne plus aigu quand on se place dans son axe, un violon lorsqu'on est placé perpendiculairement à la table. Chaque instrument de musique possède un diagramme directionnel différent ; par conséquent, l'intensité et le timbre des sons changent selon son orientation par rapport à l'auditeur. »³²

Le fonctionnement de l'acoustique a été pris en compte plus ou moins sciemment tout au long de l'histoire de la musique. Cet aspect physique du son et de sa direction dans l'espace fait l'objet de nombreuses réflexions au XX^e siècle, surtout dans la musique électroacoustique.

Fedele l'incorpore dans sa problématique compositionnelle. Dans *Duo en résonance* (1991) ou *Richiamo* (1993/94), entre autres, le déplacement du son joue un rôle très important dans la structure de l'œuvre.

³¹ D. Diderot, in *Accents. La revue de l'Ensemble Intercontemporain*, p. 21.

³² M. Honegger, *Dictionnaire de la Musique, Technique, formes, instruments. Sciences de la musique*, p. 301.

3.3 LA PLACE DE LA TECHNOLOGIE DANS LA CONCEPTION DIRECTIONNELLE DU TEMPS

Les avancées technologiques du XX^e siècle ont permis aussi de découvrir un autre aspect de la directionnalité linéaire du temps. La photographie nous révèle une multiplicité de ses aspects directionnels et de sa non-linéarité dans sa capacité à ouvrir des « fenêtres » temporelles. La radio et la télévision nous font prendre conscience que nous sommes dans un monde de directionnalités disjointes simultanées, de même que les images cinématographiques qui offrent la possibilité de juxtaposer des temps et des espaces également lointains.

Toutes ces découvertes, entre autres, ont modifié la conception linéaire du temps qui s'exprime dans les œuvres des artistes. Dans la musique, les réflexions de Salvatore Sciarrino³³ en témoignent. Ivan Fedele fait partie de ces compositeurs qui pensent la directionnalité et la temporalité autrement que de manière linéaire. Le fait de construire son œuvre comme un « théâtre de la mémoire »³⁴, un lieu virtuel, imaginaire, mène à une conception temporelle psychologique et donc nécessairement non-linéaire. En effet, les avancées dans la recherche de la perception au plan psychologique montrent que passé, présent et futur peuvent exercer une multiplicité de concaténations directionnelles.

3.4 SCHÉMA : APPROCHE SCIENTIFIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ ET DE LA NON-DIRECTIONNALITÉ DANS LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE

DIRECTIONNEL	NON DIRECTIONNEL	IVAN FEDELE
Logique scientifique, acoustique (logique interne).	Non logique (irrationnel), logique subjective.	Logique subjective, logique scientifique : Acoustique (logique interne) et psycho-acoustique.

³³ S. Sciarrino, *Les figures de la musique de Beethoven à aujourd'hui*.

4- ÉLÉMENTS DE PSYCHOLOGIE CONCERNANT LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE

La directionnalité liée à la psychologie aurait pu être traitée à l'intérieur de la directionnalité logique scientifique. Vu le vaste champ qu'occupe la psychologie à propos de la perception des sens, nous avons choisi de séparer ce point de son domaine générique, d'autant que les aspects que nous allons y aborder sont nombreux :

- 1- Perception Gestaltiste. Perception Pavlovienne,
- 2- L'attente, la nécessité,
- 3- Conscient/inconscient ou hasard/contingent, en tant que facteurs de prédétermination directionnelle,
- 4- La directionnalité référentielle : émetteur-récepteur,³⁵ en tant que facteur de hiérarchisation dans la perception,
- 5- La multi-directionnalité : perception culturelle, perception pluri-temporelle, perception spatio-mentale.

4.1 NOTIONS SUR LA PERCEPTION GESTALTISTE ET LA PERCEPTION PAVLOVIENNE

La prise de conscience de certains phénomènes perceptifs découverts au cours du XX^e siècle — la psychologie gestaltiste et la perception phénoménologique pavlovienne, par exemple — a permis aux compositeurs de disposer de nouveaux outils pour construire des lignes directionnelles nouvelles.

4.1.1 La psychologie gestaltiste

La gestalt-théorie représente une manière de perception directionnelle dans laquelle l'être humain est conçu comme un système ouvert qui entre en interaction avec son environnement. Cette théorie a été souvent citée par les compositeurs à partir des

³⁴ I. Fedele, in Cesare Fertonani, « Les archétypes et la mémoire. Une conversation avec I. Fedele », p. 15.

³⁵ Nous reprenons ici les termes de Roman Jakobson (1896-1982) qui oppose destinataire à récepteur, ce dernier recevant effectivement, le premier étant seulement censé recevoir.

années 50 et se propose comme une réponse au problème perceptif après l'effondrement du système tonal. Cette théorie refuse d'isoler les phénomènes les uns des autres pour les expliquer, et les considère comme des ensembles indissociables et structurés. Dans la musique, elle ouvre le champ aux associations d'éléments et de structures du discours qui n'étaient pas reconnues, avant, de manière consciente. Bien que l'on puisse trouver les phénomènes perceptifs de la gestalt-théorie dans toute l'histoire de la musique, c'est au cours du XX^e siècle, qu'à travers sa découverte, des compositeurs l'utilisent de manière spéculative et consciente. Le fait est que, dans notre mémoire, les structures se forment et se différencient par des rapprochements associatifs. Il en résulte que la forme est structurante et non pas structurée : c'est le récepteur qui complète la forme suggérée et le compositeur qui suggère, de telle sorte que le récepteur puisse compléter. La gestalt-théorie est l'expérience première de la conscience, dans le sens où le tout est supérieur à la somme des parties. C'est une manière plus large d'associations qui dépasse le champ objectif et qui donne à la fois plus de liberté à l'expérience des combinaisons. Cette découverte a permis à des compositeurs, comme K. Stockhausen, d'appliquer cette théorie de manière consciente dans leurs œuvres :

« [...] Seulement, après *Mantra*, j'ai gardé cette contraction dans l'octave des notes d'une série pour que ce soit reconnaissable, pour développer de nouveaux processus de transformation à partir d'une *Gestalt* (forme, structure), montrer un processus qui fait naître, puis mourir cette *Gestalt*. J'ai senti le besoin de développer non seulement le travail "atomique" des sons, c'est-à-dire de créer toujours de nouvelles textures à partir des mêmes proportions sérielles, mais au contraire de créer des *Gestalt* qui restent dans la mémoire, qui s'y impriment et qui permettent un niveau plus élevé de comparaison, à l'écoute, entre la forme originale et le développement. »³⁶

Ce principe de directionnalité « à compléter » par le récepteur peut être voulu par le compositeur, mais il peut également être créé par le récepteur au-delà de toutes les prévisions, ce qui met en évidence la relativité de la forme objet.

On peut comparer la directionnalité classique en musique avec celle d'Ivan Fedele de la façon suivante :

— La directionnalité classique se présente comme un trait dessiné en permanence et dans tous les aspects de l'œuvre du début à la fin.

³⁶ K. Stockhausen, *Karlheinz Stockhausen*, propos recueillis par Philippe Albèra, p. 10 à 14.

— Chez Fedele, la directionnalité se matérialise par un trait ferme à certains moments, insinué à d'autres et supposé ou complété par le récepteur de manière gestaltiste. C'est le cas dans *Imaginary sky-lines* (1990) où les séquences initiale et finale sont directionnelles, alors que les séquences centrales ne le sont pas ou le sont moins.

L'idée de laisser parfois, dans le discours, des éléments moins indicateurs de directionnalité montre une volonté de la part du compositeur de jouer avec cet aspect : il ne définit pas le chemin comme un absolu au récepteur ; par moments, il le laisse emprunter des raccourcis, compléter le chemin non tracé. Ces fragments de « non-directionnalité », ces trous dans la ligne directionnelle s'appuient sur la Gestalt-théorie. Elle soutient que les mécanismes perceptifs et les traitements d'informations effectués par le cerveau, montrent que nous cherchons à donner une cohérence aux phénomènes perçus. Ces segments complétés par notre cerveau sont contenus dans un parcours global défini chez Ivan Fedele.

Dans la première partie du *Concerto pour violon* (1988/89), les énoncés des figures A, B, C, se présentent comme discontinus dans le discours et procurent un certain sentiment de tension par une frustration qui relève de la Gestalt. Ce n'est que dans la deuxième partie, que le jeu continu des figures A, B et C apporte un certain réconfort et une solution au sentiment de formes qui se complètent. Ce parcours structurel de formes fragmentées vers des formes qui se complètent trace une directionnalité gestaltiste rassurante. Avec le temps, l'expérience, le récepteur se construit des référents qui modifient son rapport à l'objet.

4.1.2 La perception phénoménologique pavlovienne

Fedele utilise de manière consciente certaines trouvailles dans le domaine de la phénoménologie, notamment celles développées par Pavlov. C'est à partir de l'étude du comportement animal dans son milieu que le physiologiste constate que les chiens réagissent par une sécrétion gastrique à l'approche du personnel qui a pour fonction de les nourrir, sans même que ceux-ci apportent quoi que ce soit à manger. La sécrétion gastrique est la résultante d'un réflexe conditionné qui révèle l'importance de l'adaptation au milieu. Bien évidemment, depuis, ce conditionnement a été aussi constaté chez les humains dans certaines situations.

Or, cette modification comportementale peut être perçue dans la musique. Ivan Fedele, entre autres, s'appuie sur ce mécanisme perceptif pour créer des logiques formelles de directionnalité. Il juxtapose simplement deux éléments A et B qui n'ont pas de rapport familial dans leur contenu, et à la suite de chaque apparition du premier élément A apparaît B. Le résultat de cette juxtaposition systématique produit un conditionnement dans la perception qui, au bout d'un moment, éveillera l'attente de B quand A aura fait son apparition. On a ainsi une logique directionnelle par conditionnement. On peut trouver cette perception réflexe dans toute l'histoire de la musique. D'une certaine manière, la fréquentation d'une œuvre ou d'un langage musical nous permet de nous construire des réflexes conditionnés. C'est seulement depuis que l'on a pris conscience de ce phénomène que le compositeur peut l'inclure intentionnellement dans sa structuration formelle.

4.2 L'ATTENTE, LA NECESSITE

En matière de psychologie, l'idée d'attente est en effet l'un des aspects les plus importants en ce qui concerne la directionnalité : elle crée l'envie, voire la nécessité de savoir comment va se poursuivre l'histoire ou le discours sonore ; elle crée aussi celle de vouloir comprendre la trame. L'angoisse de la non-directionnalité s'oppose au sentiment rassurant que suscite la directionnalité prédéterminée. Le sentiment d'angoisse provoqué par la non-directionnalité est lié à l'impression de chaos, d'insécurité et se traduit par un sentiment de désorientation.

À propos du personnage principal de *la Montagne magique*, Hans Castorp, Thomas Mann raconte :

« Ce sentiment d'être enlevé vers des régions où il n'avait encore jamais respiré et où, comme il le savait, régnaient des conditions de vie absolument inaccoutumées, singulièrement amenuisées, réduites, commençait à l'agiter, à l'animer d'une certaine inquiétude. »³⁷

³⁷ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 8, 9.

Il s'agit certes d'une fiction, mais nous pouvons nous permettre d'imaginer que dans ce roman jugé philosophique par Ivan Fedele, Thomas Mann, comme tous

« les romanciers, [dessine] la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. »³⁸

De nombreux compositeurs ont joué et jouent avec cette idée de nécessité liée à l'inquiétude, en essayant de construire la directionnalité dans le but d'éveiller l'attente. Fedele, dans ses œuvres, structure des formes closes, en cherchant dans leur dimension globale, à créer des attentes et à les satisfaire, mais à l'intérieur du parcours, il réalise des raccourcis nouveaux dans lesquels on peut se sentir momentanément perdu.

Au cours du XX^e siècle, surtout dans les années 50, beaucoup ont tenté de construire une forme qui contient une directionnalité revendiquant l'ambiguïté, le non-sens, la discontinuité temporelle psychologique, ce qui donne d'une certaine manière un sentiment d'angoisse causé précisément par le manque de direction. Cette esthétique produit des œuvres dénuées apparemment de directionnalité temporelle, mais finalement, leur intention consiste en la représentation de toutes ces situations psychologiques et philosophiques.

4.3 « CONSCIENT/INCONSCIENT » OU « HASARD/NECESSITÉ » : FACTEURS DE PRÉDÉTERMINATION DIRECTIONNELLE

La prédétermination dans la directionnalité implique un état conscient de contrôle. Dans la musique, elle est pressentie comme une sorte de garde-fou dans lequel le compositeur peut jouer librement, consciemment et inconsciemment. Cependant, en amont de la construction de cette prédétermination, on retrouve le champ de l'inexplicable de l'inconscient, du chaos et du hasard. Bien qu'on ne conçoive pas hasard et inconscient comme équivalents, on les considèrera ici dans leur aspect commun, aspect lié à l'acte humain.

En quelque sorte, la directionnalité est une réponse à l'inexplicable, au hasard. À l'origine du prédéterminé, on a une cause originelle non déterminée, en musique comme

³⁸ M. Kundera, *L'art du Roman*, p. 61.

ailleurs. En outre, le hasard le plus absolu n'existe pas dans l'art qui, obligatoirement, est soumis à l'action humaine. Ainsi, le degré de chaos, de hasard et celui de détermination le plus absolu sont-ils plus ou moins présents dans les œuvres elles-mêmes.

Au XX^e siècle, on a connu les deux extrêmes :

- Des œuvres qui essaient de tout prédéterminer en repoussant le plus loin possible l'idée de hasard et de décisions inconscientes, comme par exemple dans la musique sérielle (Premier cahier de *Structures* pour deux pianos (1952) de Pierre Boulez).
- Une musique qui donne une place importante au hasard : certaines œuvres de J. Cage ou *Décembre 52* (1952), d'E. Brown, par exemple.

Entre les deux, on trouve une quantité presque infinie de variantes qui se déploient à travers toute l'histoire de la musique. M. Butor souligne l'impossibilité de définir la détermination et l'indétermination comme opposées :

« Il ne peut y avoir d'équilibre entre détermination et indétermination, car l'indétermination n'est pas cernable, par définition : il n'est pas possible d'opposer détermination et indétermination ; par contre, on peut combiner des types différents de détermination, imaginer des déterminations négatives, c'est-à-dire choisir des éléments autrement qu'on les choisit d'habitude, par exemple à l'aide des techniques stochastiques, en ayant recours aux ordinateurs ; il s'agit non d'indétermination, mais d'autres formes de détermination, très proches de celles que l'on a coutume d'utiliser, simplement leur envers ; en mettant en relation divers modes de détermination. En poussant à bout certaines méthodes de détermination, on aboutit à d'autres modes de détermination, neufs, capables de nous donner une autre ouverture sur le monde, sur le langage quel qu'il soit ; nous donnant en effet une autre ouverture sur le langage qui, toujours, de toute façon, constitue une ouverture sur le monde, cela nous procure une autre ouverture sur le monde et sur nous-mêmes. »³⁹

Bien que l'on ait toujours le choix du degré de détermination dans toute action, pensée ou objet, on choisit aussi un degré d'indétermination, l'un étant inconcevable sans l'autre. Sans pouvoir les classer dans l'absolu, on peut estimer les actions, les objets ou les pensées avec un degré variable de détermination, un haut degré de conscient et un moindre degré de hasard (ou inconscient) et vice-versa. Si l'on se place

³⁹ M. Butor, *Répertoire III*, p. 19.

dans la perspective philosophique de relativité des absolus (vrai/faux par exemple), on peut concevoir que la détermination et l'indétermination peuvent être les extrêmes d'un parcours directionnel, comme on l'a trouvé dans l'histoire de la musique.

La musique d'Ivan Fedele se trouve :

- D'une part, liée au type de prédétermination classique qui correspond à la musique des XVIII^e et XIX^e siècles, dans laquelle la structure globale est définie consciemment tout en repoussant le hasard au degré primaire.

- D'autre part, à l'intérieur de la structure globale, les composantes micro-formelles (variantes dans les figures) laissent jouer le hasard, le libre-arbitre, l'inconscient. Fedele parle de deux attitudes : « l'une, spéculative, mentale ; l'autre, matérielle, sensuelle »⁴⁰. Par ailleurs, le plus essentiel dans sa démarche correspond à une synthèse stylistique que l'on perçoit dans son œuvre : le mélange de différentes sources historiques qui est le fruit, en grande partie, de son inconscient. Comme lui-même le souligne :

« Quel que soit le choix que j'opère (composer c'est choisir), le plan de ma cité se configure toujours plus comme une trame solide sur laquelle j'ordonne, à chaque fois, le tissu de mon imagination, le matériau de mon œuvre, la direction de mon voyage, me confrontant constamment à l'intention du projet, mais en même temps, tendant toujours l'oreille vers tout ce que l'intuition (cette surprenante faculté qui synthétise expérience et sensibilité) peut me suggérer à chaque moment. »⁴¹

Ce que l'on trouve de plus fondamental dans une œuvre d'art, c'est ce qu'on n'arrive pas à expliquer dans sa totalité, ce qui appartient au plus profond de l'être, ce qui se situe au-delà du conscient. Le hasard comme démarche inconsciente est l'aspect le plus intéressant dans l'œuvre de Fedele. C'est ce qui nous « touche » et ce que ni lui, ni nous, ne parvenons à expliquer véritablement.

⁴⁰ I. Fedele, in I. Stoïnova, « Vers un nouvel humanisme », p. 16.

⁴¹ I. Fedele, « Arte, Stile, Scrittura », p. 4.

4.4 ÉLÉMENTS SUR LA DIRECTIONNALITE RÉFÉRENTIELLE

Toujours d'un point de vue psychologique, on peut évoquer en tant que directionnalité, le cheminement qui s'opère entre ce que l'on perçoit à un moment donné et ce que l'on connaît déjà, autrement dit, le télescopage entre notre perception présente et celle qui est enregistrée dans la mémoire.

Il est possible qu'un objet qui se présente à nous comme inconnu dans l'absolu (qui ne possède aucune référence mémorisée) nous reste imperceptible. Diderot, à ce propos, souligne dans sa *Lettre sur les Aveugles*, que :

« L'unité pure et simple est un symbole trop vague et trop général pour nous. Nos sens nous ramènent à des signes plus analogues à l'étendue de notre esprit et à la conformation de nos organes. »⁴²

Le manque de schéma relationnel entre l'être et la chose pressentie, entre les choses elles-mêmes, fait que l'individu ne parvient pas à ancrer l'unité isolée dans une quelconque directionnalité, puisqu'elle échappe à tout contexte référentiel, que son potentiel combinatoire avec d'autres éléments est infini. Cependant, il faut bien noter que cette conception des limites de notre perception reste très hypothétique. Dans la réalité, il n'existe pas d'objet qui se présente à nous avec une absence absolue de référence. Par exemple, on associe toujours les formes à des formes concrètes connues ou à des formes géométriques simples, peut-être les intègre-t-on alors sans en prendre véritablement conscience. C'est d'ailleurs ce caractère fortuit de la perception que Thomas Mann souligne dans son roman :

« [les] quarts d'heure supplémentaires en dehors des unités rondes, on les absorbe incidemment, partout où le temps est calculé largement. »⁴³

On établit alors un rapport de « ressemblance » qui permet d'assimiler, sans le faire sciemment. De ce point de vue-là, il existe une dynamique de directionnalité entre

⁴² D. Diderot, « Lettre sur les Aveugles », p. 99.

⁴³ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 209.

ce que l'on perçoit et ce que l'on a déjà référencé dans sa mémoire. La vitesse et l'effort mental avec lequel la pensée passe du présent perçu au référent mémorisé et vice-versa ont un dynamisme proportionnel au pourcentage de nouveauté qui existe dans l'objet perçu : plus un objet est proche de l'objet référencé, plus la vitesse est grande et au contraire moins l'effort mental est soutenu. Ainsi, la ligne dynamique entre présent perçu et référent mémorisé est-elle claire et facile à tracer. À l'inverse, plus l'objet est distancié de l'objet référencé, plus l'effort mental est important, plus la vitesse d'association est lente et plus la ligne de directionnalité est difficile à tracer.

Il est ainsi évident que la perception de la directionnalité est dépendante de la capacité de réception de l'individu, liée à sa culture et aux circonstances du moment.

Dans le cas de la musique, elle est également attachée à tout ce qui concerne l'émission de l'œuvre, qui peut être variable, selon le ou les interprètes, l'acoustique de la salle, par exemple. On peut analyser les œuvres de Fedele, dans leurs discours écrits, avec une certaine objectivité, mais il ne faut pas oublier de prendre en compte les autres éléments variables qui rendent la directionnalité relative, puisqu'ils existent. La directionnalité en tant que prévisibilité est subordonnée à la fréquentation de l'œuvre, elle est donc modifiable dans le temps. Par exemple, si une œuvre nous semble imprévisible, sans direction dans une première approche, elle peut devenir plus prévisible dans notre perception au fur et à mesure qu'on la découvre et qu'on la fréquente. De ce point de vue, celles de Fedele qui sont complètement écrites et jouées de la même manière à chaque fois (en prenant en compte malgré tout, des différences d'interprétation), nous font intégrer des codes nouveaux que le compositeur a incorporés dans ses œuvres et qui finissent par faire partie de notre champ culturel de récepteur. La directionnalité devient ainsi un sujet en relation avec le sujet qui la perçoit par son niveau culturel, par l'évolution de sa capacité de réception dans le temps. Cette fonction du temps, Thomas Mann, là encore, lui donne une image métaphorique :

« Un chemin que nous parcourons pour la première fois est beaucoup plus long que le même chemin quand nous le connaissons déjà. »⁴⁴

On peut donc ainsi penser que la musique de Fedele est une musique dans laquelle certains aspects sont à apprendre, à l'image des jalons qui se trouvent sur le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 75.

chemin de *La Montagne magique*. On y trouve en effet des matériaux, qui présentent une difficulté d'association liée au caractère de nouveauté, au manque de référent. Cependant la structure formelle de ses œuvres, constituée de répétitions et de variations, stimule la création de référents dans notre mémoire, et nous permet de nous construire une ligne de directionnalité au fur et à mesure du déroulement de la musique.

D'un point de vue psychologique aussi, mais plus collectif cette fois, on peut considérer la directionnalité comme un système de correspondance, non plus entre des temps, mais comme système esthétique obéissant à des codes qui, puisqu'ils sont des codes nous dirigent si, bien sûr, nous les connaissons. *Le grand Robert de la langue française* donne, entre autres, à la notion de « code » les deux définitions suivantes :

- 1- « système de symboles destiné à représenter ou à transmettre une information. »
- 2- « tout système rigoureux de relations structurées entre signes et ensemble de signes. »

Il va de soi que tout système codé renvoie à un référent que les deux parties d'un acte de communication, émetteur et récepteur, ont en pensée ou en mémoire. Si on a peu de codes préétablis, la directionnalité du discours ou de l'œuvre est moins claire, puisque le chemin entre l'objet nouveau et un quelconque objet du passé y faisant référence est plus long. Parallèlement, c'est par une forte densité de codes préétablis que la prévisibilité est plus aisée, mais que l'œuvre devient moins intéressante, si elle se contente de les faire fonctionner : ses systèmes esthétiques de symboles ou de relations entre signes étant déjà passés à l'état de référents dans l'esprit. Dans la directionnalité d'une telle œuvre, le récepteur est tellement à même de prévoir, qu'il peut finir par être en situation de concevoir l'œuvre, avant même de l'avoir reçue. Pourtant, une authentique œuvre d'art n'est-elle pas celle qui, à un moment donné, nous surprend, nous oblige à ne pas tout pouvoir prédire et laisse son auteur nous la livrer librement, sans que nous interférions sur son acte de création ?

Du point de vue de l'usage des codes, Fedele se situe entre les deux possibilités suivantes : d'une part, il ouvre son œuvre à des codes nouveaux, personnels, qui peuvent nous échapper, d'autre part, il ne refuse pas les codes préétablis du passé, qui fonctionnent comme stéréotypes de base. On trouve donc des moments où la directionnalité nous emmène et des moments de surprise, d'attente parfois insatisfaite. Peut-être est-ce dans le souci humaniste de redonner vigueur à notre conscience affaiblie de l'écoulement d'une œuvre, de son temps, comme le suggère Thomas Mann :

« L'habitude est une somnolence [...]. Nous savons bien que l'insertion de changements d'habitudes ou de nouvelles habitudes est le seul moyen dont nous disposons pour nous maintenir en vie, pour rafraîchir notre perception du temps, [...], et par là même le renouvellement de notre sentiment de la vie en général. »⁴⁵

4.4.1 La directionnalité émetteur/récepteur

Selon Michel Fayol :

« Il existe à un certain moment de la conduite du récit, une évaluation par l'auteur du référent, du récepteur potentiel et de leurs interrelations. »⁴⁶

Il est évident que, dans le langage courant, on a plus ou moins conscience de ce que l'on dit et de la manière dont on le dit, en fonction de la personne à qui l'on s'adresse : tel sujet ne va pas intéresser telle personne s'il est trop complexe pour elle ; telle qualité d'énonciation ne convient pas à telle situation. Dans l'art, la plupart du temps, l'artiste se met lui-même en position de récepteur. Son œuvre revêt alors un caractère un peu semblable à celui du journal intime, à la différence près que si, par essence, le récepteur du journal intime se réduit à son auteur, sa publication étant souvent accidentelle ou posthume, l'œuvre d'art se destine, en général, à la fois à son créateur et à un public potentiel.

Dans certaines musiques du XX^e siècle, ainsi que dans celles d'autres périodes, du Moyen Age par exemple, l'écriture musicale devient un exercice valable pour lui-même, transcendée par l'action même d'écrire, une sorte de discipline intérieure ou un jeu dont Stravinsky s'enthousiasme :

« J'adore la composition beaucoup plus que la musique. »⁴⁷

⁴⁵ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 121.

⁴⁶ M. Fayol, *Le récit et sa construction, (une approche de la psychologie cognitive)*, p. 16 à 17.

⁴⁷ I. Stravinsky, *I. Stravinsky*, Documentaire audio-visuel de János Darvas.

Entre le sens sacré du Moyen Age dans l'écriture, le sens artisanal de certaines musiques du XX^e siècle, ou le plaisir de l'écriture que trouve Stravinsky, il existe bien sûr des différences. C'est peut-être là, la raison qui explique que de nombreux compositeurs n'ont pas cessé de composer, alors qu'ils savaient que leurs œuvres ne seraient peut-être pas jouées.

C'est peut-être aussi ce qui explique — sans vouloir en sous-estimer la qualité artistique— qu'une bonne partie des œuvres musicales du XX^e siècle donne l'impression d'avoir été construite comme une sorte de journal intime, du fait d'un hermétisme que l'on retrouve dans les musiques post-sérielles, par exemple. On a l'impression que, face à eux-mêmes au moment de créer, les compositeurs sont leur propre récepteur. C'est un des éléments qui expliquent la difficulté du public à recevoir la musique contemporaine. Cette difficulté s'ajoute aux divergences entre l'œuvre et le monde actuel : l'art contemporain échappe à une directionnalité « extérieure » patente — par opposition à une directionnalité réflexive. Or, la société cherche dans tous les domaines, d'une part, à comprendre, expliquer, expliciter le maximum de paramètres. Elle veut trouver la cause de chaque événement, en établir un diagnostic et les pronostics. D'autre part, elle souhaite être considérée comme partie prenante aussi bien de l'événement que de son analyse.

Ivan Fedele prend en compte un récepteur qui n'est pas seulement lui-même, mais qui n'est pas non plus seulement l'autre — schéma assez courant dans la musique dite commerciale dans laquelle l'imaginaire d'un public potentiel est très sollicité. Sa préoccupation, quant à la lisibilité de son discours et la psychologie de la perception, vient étayer l'idée qu'il écrit une musique avec le projet qu'elle soit entendue par les autres.

4.4.2 La hiérarchisation dans la perception

En 1932, Barlett publie *Remembering* dans lequel il étudie les phénomènes de perception correspondant à la psychologie cognitive. Il explique, à partir d'expériences effectuées sur l'auditeur, le phénomène de hiérarchisation du discours dans la possibilité de mémoriser un récit. Le mécanisme des filtres, des synthèses, fonctionne sur la psychologie de la personne et permet de concevoir le rappel comme un schéma. La

hiérarchisation facilite le repérage dans la ligne directionnelle du discours. Meyer⁴⁸ trouve une hiérarchisation à trois niveaux grâce à ces expériences avec l'auditeur (haut, moyen et bas). Johnson,⁴⁹ lui, en trouve quatre. Il faut rappeler que ceux-ci ne correspondent pas nécessairement au niveau structurel objectif de l'œuvre, mais relèvent de la perception de l'œuvre.

On sait que dans la musique facilement mémorisable, les discours ont une directionnalité aisément repérable. Or, ceux qui ont une hiérarchisation plus évidente ne sont pas toujours les œuvres les plus intéressantes. (Pensons à ces mélodies mémorisées suite à une écoute et si difficile à évacuer de notre mémoire). Nous verrons plus tard dans l'analyse de l'une de ses œuvres que Fedele organise ses partitions avec des niveaux hiérarchiques très clairs (Sections–figures–matériaux), à l'intérieur desquels il intègre également des éléments ou matériaux ambigus. Même si, dans une œuvre, aucun principe hiérarchique n'a été défini par le créateur, comme il le souligne, le récepteur créera les siens :

« De manière générale, hiérarchiser signifie choisir, choisir entre le fonctionnel et le "décoratif". L'art, c'est le choix et, cela veut dire que l'art n'est pas l'entropie. L'artiste est celui qui amène un ordre, son ordre. On peut également rapprocher cette nécessité de hiérarchie du phénomène de la perception. Elle fonctionne à base de filtres (psychoacoustiques ou culturels) qui font que là où il n'y a pas d'ordre apparent, l'auditeur, même inconsciemment, établit lui-même ses hiérarchies. »⁵⁰

Les repérages hiérarchiques sont construits sur la base de la discontinuité de notre attention. Si l'émetteur définit des points de repères forts à travers la hiérarchisation, il est plus probable que le récepteur les prenne en compte, malgré sa culture et son rythme d'attention. Mais en même temps, il diminue le taux de probabilité qu'il élabore ses propres repères.

⁴⁸ B.J.F. Meyer, *The structure of prose: effects on learning and memory and implications for educational practice*.

⁴⁹ R.E. Johnson, *Recall of prose as function of structural importance of linguistic units journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*.

⁵¹ I. Fedele, in Pierre Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 5.

4.5 LA NOTION DE MULTI-DIRECTIONNALITÉ

4.5.1 Perception culturelle

Dans la nature comme dans les œuvres humaines, tous les objets obéissent à une multi-directionnalité.

La directionnalité se présente sous différentes facettes : télescopage présent/passé, nouveauté/apprentissage, correspondances, comme nous le disions plus haut. Plus un objet du point de vue perceptif est chargé de potentialité directionnelle, plus il stimule notre imagination et plus il est culturellement riche. Les objets constitués de codes bien référencés permettent un tracé rapide et sans effort des lignes directrices, mais en même temps, ils limitent l'établissement de nouveaux liens et de nouveaux référents. En revanche, les objets sans référents clairs obligent à en chercher, voire à en créer, autrement dit à élargir notre champ culturel.

Dans la musique d'Ivan Fedele, entre autres, on a une revalorisation de l'histoire. D'une part, elle nous offre une directionnalité simple à saisir qui fait appel à des objets déjà référencés dans nos esprits, d'autre part, elle intègre des aspects novateurs et créateurs de nouveaux référents. Par exemple, les matériaux dont sont composées certaines « figures » musicales sont innovants et nous obligent donc à en inventer le référent, alors qu'au plan formel, le référent traité comme variation nous permet de créer un lien nouveau, certes, mais avec l'idée traditionnelle de variation déjà référencée. Avec ce type de musique, on a donc un double niveau de perception culturelle : l'un, simple, qui fait appel à nos acquis ou qui les réveille (l'idée de variation, par exemple), l'autre plus ardu, créateur de nouveaux acquis (les matériaux). Il élargit ainsi la connaissance par un effort de perception en ce qui concerne certains de ses aspects, tout en offrant aussi une réception assez directe et facile des éléments liés à l'histoire.

4.5.2 Perception pluri-temporelle

La directionnalité implique un aspect temporel : sa perception est liée aux passé, présent et futur, comme nous l'avons déjà vu, elle s'opère selon deux modalités temporelles différentes :

- De façon immédiate

1-Musicalement, c'est instantanément que l'on perçoit la directionnalité en référence à la microforme (motifs ascendants/descendants, *accel./rall.* courts ou dans le cas de Fedele, figures ascendantes ou descendantes, etc.).

2-Psychologiquement, ce peut être immédiatement, également, que la perception établit un lien avec l'objet référencé.

- De façon différée

Milan Kundera explique très clairement que le temps est primordial pour que la mémoire puisse créer des liens entre les parties :

« Imaginez un château si énorme qu'on ne peut l'embrasser du regard. Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. Autrement le roman devient informe, sa "clarté architectonique" s'embrume. »⁵¹

1- Musicalement, la plupart des œuvres de Fedele sont structurées de cette manière, c'est souvent en référence à la macroforme que se matérialise la directionnalité des sections, de l'œuvre, etc. Ce processus peut être complexe : à l'intérieur de la directionnalité globale, on peut trouver des moments qui, isolément, paraissent non directionnels. C'est une fois que l'on a établi un lien entre l'ensemble ou entre certains de ces moments qu'ils prennent une logique directionnelle. Ce phénomène nécessite ainsi une temporisation dans la perception pour que s'élabore la prise de conscience de ces moments, comme en « devenir » et non plus comme « être ». Dans ce sens, la durée est un aspect sciemment pris en compte par Ivan Fedele, avec l'objectif de rester en phase avec la capacité de perception du récepteur :

« Je dis souvent aux étudiants que pour écrire aujourd'hui il faut avoir à portée de main un livre d'orchestration et un livre de psycho-acoustique. C'est devenu indispensable. »⁵²

⁵¹ M. Kundera, *L'art du roman*, p. 94.

⁵² I. Fedele, in Pierre Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 6.

2- Psychologiquement, un lien entre un objet en attente de référence, après l'écoute d'une œuvre, et un autre référencé dans le passé peut s'établir de façon différée par rapport au temps de l'écoute. Ce lien se crée alors en dehors du temps que dure l'œuvre. De là, entre autres, la relativité de la directionnalité : une œuvre qui pour un individu n'a pas de directionnalité à un moment donné, peut s'en charger avec le temps, parce que tout simplement les repères référentiels de l'individu ont évolué.

La directionnalité implique un « aller vers », par essence, un aller vers le passé, le futur. De ce point de vue-là, dans notre perception, elle indique d'aller quelque part ou vers quelque moment. Par exemple, dans les instants ultimes d'une œuvre musicale, on va vers le futur (vers ce qui va se passer), et on retourne en même temps vers le passé, vers l'expectative que l'on a ressentie et vers le référent enregistré dans le passé. Cette particularité la connote comme une perception pluri-temporelle.

4.5.3 Perception spatio-mentale

Fedele adhère à une spatialité mentale, aspect important de sa musique. Ces espaces dans lesquels on peut entrer et desquels on peut sortir se retrouvent hors d'un temps⁵³ fixe dans notre mémoire, et obéissent à des chemins et des directions que nous établissons. Ces voies nous mènent de parties d'une œuvre vers des parties semblables que nous avons reçues auparavant, en écoutant soit la même œuvre, soit une autre. Il s'agit alors d'un souvenir fixé dans le passé que l'on ramène au présent. On peut parcourir ce souvenir comme un objet fixé dans l'espace, et on peut le sortir du passé et l'emmener vers le présent, par l'éveil du souvenir. On vit ce phénomène avec *Scena* pour orchestre (1997/98), composition dans laquelle Fedele conçoit l'œuvre comme un espace virtuel de représentation, dans lequel les entrées et sorties des personnages musicaux virtuels se déroulent dans un espace mental.

On peut alors parler de structures musicales statiques, comme des sortes de tableaux sonores qui n'ont pas en tant qu'œuvre, de direction sous cet aspect. Notre perception parcourt cet espace d'une manière directionnelle quelconque : on ne parcourt pas le temps d'une œuvre de ce type, mais son lieu.

⁵³ S. Sciarrino, *Les figures de la musique de Beethoven à Ogi*.

4.6 SCHEMA : DIRECTIONNALITÉ, NON DIRECTIONNALITÉ PSYCHOLOGIQUES EN RAPPORT À LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE

DIRECTIONNALITÉ FORTE	DIRECTIONNALITÉ FAIBLE	IVAN FEDELE
Attente, nécessité.		
Attente, nécessité.	Sans attente, ni nécessité.	À la fois attente et sans attente et nécessité et sans nécessité.
Conscient/inconscient (prédétermination)		
Conscient : prédétermination.	Inconscient : sans prédétermination.	Conscient et inconscient.
Directionnalité référentielle ?		
Référentielle.	Non-référentielle.	Directionnalité référentielle et non-référentielle.
Subjectivité dans la directionnalité ?		
Le non-directionnel devient directionnel.	Non-directionnel, toujours.	Le non-directionnel devient directionnel.
Emetteur-récepteur		
Evaluation du récepteur par l'émetteur.	Non évaluation du récepteur par l'émetteur.	Evaluation du récepteur par l'émetteur.
Hierarchisation		
Prédéterminée par l'émetteur.	Trouvée par le récepteur, mais pas prévue par l'émetteur.	Aspects prédéterminés et aspects non déterminés.
Multi-directionnalité		
Sujet unidirectionnel (pauvre).	Sujet multidirectionnel.	Sujet multidirectionnel.
Temporalité psychologique		
Repère passé/présent/futur.	Pas de repère passé/présent/futur.	Repère passé/présent/futur.
Directionnalité de spatialisation mentale		
Double possibilité de directionnalité : Œuvre statique : parcours directionnel du récepteur.	Œuvre dynamique dont la perception du récepteur est dirigée par l'émetteur. (moindre possibilité de création de la ligne directionnelle par le récepteur).	Séquences statiques : parcours directionnel du récepteur. Séquences dynamiques dont la perception du récepteur est dirigée par l'émetteur. (moindre possibilité de création de la ligne directionnelle par le récepteur).
Souvenir		
Parcours mental d'une œuvre fixée dans la mémoire.	Œuvres complexes difficiles à garder en mémoire.	Parcours mental d'une œuvre fixé dans la mémoire.

5- APPROCHE NARRATOLOGIQUE DE LA DIRECTIONNALITÉ DANS LA MUSIQUE ET DANS L'ŒUVRE D' IVAN FEDELE

5.1 DANS LA LITTÉRATURE TRADITIONNELLE ET EN MUSIQUE

5.1.1 Introduction

Fedele et les musicologues qui ont écrit sur son oeuvre semblent s'accorder sur le fait que le type de directionnalité narrative de la structure du conte littéraire définie par Vladimir Propp est commun à celui de la musique classique et à celui de sa musique, entre autres. De ce fait, nous mènerons une série de réflexions dans les domaines littéraire, musical, et particulièrement dans sa musique, afin de mettre en lumière les nuances à apporter à ce rapprochement. On trouve certes des aspects communs entre narrativité littéraire et musicale, sans qu'ils soient pour autant strictement identiques comme l'explique Bernard Sève dans « Paradoxe du temps non narratif »⁵⁴. Finalement, nous constaterons que ce que Fedele appelle narration dans la musique n'est autre qu'une manière métaphorique pour désigner le fil directionnel de la forme.

5.1.2 L'importance du sens narratif dans la musique d'Ivan Fedele

Il est vrai que, dans la littérature, l'analyse de la fonction de la directionnalité a été expliquée et mise en évidence de manière particulièrement claire et précise. Certaines définitions littéraires peuvent ainsi nous éclairer quant à la directionnalité dans le processus musical. Elles clarifieront surtout le sens de l'idée de directionnalité narrative chez Fedele, qui a pour lui une grande importance.

On peut souligner, par exemple, à propos de son *Primo quartetto* « *per accordar* » (1980/90) que :

⁵⁴ B. Sève, « Paradoxe du temps non narratif », p. 272 à 276.

« chaque mouvement possède un modèle formel différent, une “ligne de force” bien particulière qui donne l’orientation de la narration. »⁵⁵

Dans ses discours sur sa propre musique, nombreux sont les termes en rapport avec l’idée du devenir : narration, voyage, parcours, récit. Tous ces termes tournent autour du thème de l’orientation de l’œuvre musicale et, précisons-le, autour de la thématique du roman de Thomas Mann que nous avons déjà tant cité.

Pour Fedele, il existe une différence fondamentale entre narration littéraire, théâtrale ou picturale et narration musicale, différence qu’il exprime en ces termes :

« La musique définit ses propres caractères lexicaux, syntaxiques et structurels dans le temps de sa réalisation, soit à travers la contemporanéité des niveaux ontologiques et phénoménologiques. Les référents du langage musical lui sont internes, ce sont les sons mêmes. Ce qui fait qu’il est si différent des autres langages parlés et écrits (avec lesquels il a par ailleurs nombre d’analogies), dans la mesure où ces derniers se réfèrent à une entité qui leur est “externe”, comme la nature, le monde sensible, le rationnel [...]. »⁵⁶

Cependant, en principe, le sens narratif de sa musique auquel il fait référence correspond à l’aspect d’une orientation téléologique vers la fin, à l’instar du conte traditionnel et de certaines formes musicales comme la sonate.

5.1.3 Modèle rhétorique appliqué à la musique

La structure musicale a été considérée pendant certaines périodes de l’histoire comme parallèle au modèle rhétorique de la structure formelle du discours, comme on le voit dans *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*⁵⁷ dirigée par J. J Nattiez. De nombreux travaux de recherche musicologique ont mis en évidence l’application de l’art oratoire, déjà dans la polyphonie de l’École de Notre-Dame au début du XIII^e siècle, puis dans la musique polyphonique des XIV^e et XV^e siècles. Le schéma narratif, élaboré par la sémiotique à partir des travaux de V. Propp,⁵⁸ peut être considéré comme un modèle canonique susceptible de rendre compte des différentes formes que peut

⁵⁵ C. Proietti, « Œuvres », p. 62.

⁵⁶ I. Fedele, « Fragment d’un discours utopique », p. 117.

⁵⁷ M. Baroni, M. Bent et R. Dalmonte, « Rhétorique et narrativité en musique du milieu du XVIII^e siècle au début du XIX^e », p. 971 à 991.

⁵⁸ V. Propp, *Morphologie du Conte*.

prendre le récit.⁵⁹ Partant des travaux de V. Propp, Greimas⁶⁰ définit la structure narrative chronologique en cinq étapes :

1 - L'état initial qui situe les forces agissantes avant le démarrage de l'histoire à proprement parler.

2 - La force transformatrice, ou perturbation, qui correspond à l'action qui déclenche l'histoire.

3- La dynamique d'actions, c'est-à-dire l'ensemble des actions qui constituent l'histoire.

4 - La force équilibrante ou résolution : action qui met fin à l'histoire.

5 - L'état final qui détermine la situation des forces agissantes de l'histoire après sa fin.

Ce schéma peut, sans trop de difficulté, être appliqué à la forme sonate par exemple :

État initial : introduction—exposition

Force transformatrice : transition

Dynamique d'actions : développement

Force équilibrante : réexposition

État final : coda finale

Ainsi, la chronologie de la narration traditionnelle et d'une grande partie de la musique tonale, est-elle organisée selon une structure formelle semblable. Cependant, les analyses de Greimas concernent spécifiquement la structure de la narration avec une chronologie rétablie par le récepteur, et non pas son traitement, ni son organisation dans l'écriture, qui peuvent s'octroyer la licence de bouleverser la chronologie. Autrement dit, cette analyse ne porte pas sur le sens, ni sur la direction du récit, mais sur son contenu.

Dans la littérature, pour certains analystes, le sens d'un récit chronologique ou non, c'est-à-dire à la fois sa signification et sa direction, lui est attribué par sa fin.⁶¹ Paul Ricoeur souligne, en effet, l'importance de la conclusion :

⁵⁹ A. J. Greimas et J. Coutès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 244.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ B. Gervais et N. Xanthos, « L'Hypertexte : une lecture sans fin », p. 111 à 125.

« Suivre une histoire, c'est avancer au milieu des contingences et des péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un "point final", lequel à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés. »⁶²

C'est dans cette conception, au-delà des formes et des outils, que dans la narration (littéraire, dramatique, musicale), on peut trouver un terrain commun essentiel : une force directive vers la fin, plutôt qu'une ligne narrative, ce qui intéresse Ivan Fedele.

5.1.4 De la directionnalité téléologique narrative dans la musique, à la manière littéraire

Si l'on applique à la musique le discours de Bertrand Gervais, que nous avons cité plus haut, quant à l'acte de lecture, on peut considérer qu'entendre une musique consiste à faire la « synthèse de l'hétérogène actionnel », dans une perspective strictement téléologique : l'agencement des événements du parcours de l'œuvre doit être pensé en fonction de la conclusion à laquelle les événements doivent aboutir. Dans la musique tonale, cette perspective téléologique vers la fin, est simulée par la construction de l'arche tension/détente propre au système.

Dans la musique d'Ivan Fedele qui ne participe pas du système tonal, l'arche tension/détente n'est pas un élément primordial dans la construction téléologique narrative.

La différence la plus importante entre la directionnalité téléologique narrative et la directionnalité musicale réside dans la structure de « nœud et résolution », élément fondamental dans la narration littéraire traditionnelle, inexistante dans la musique. Construire le nœud dramatique dans la narration, c'est définir les parcours possibles pour une éventuelle solution. Bien sûr, on peut dérouler l'action de manière différente à

⁶² P. Ricœur, *Temps et récit*, p. 104.

chaque fois. Toutefois il existe un problème (ou une situation paroxystique), une solution, une suite qui marquent une directionnalité. En musique, la présence d'un thème ou deux, ou d'un matériau musical par exemple, n'est jamais représentée comme un noeud à délier. À la limite, on se trouve face à la question de ce que l'on va faire avec tel ou tel matériau dans un temps donné : on se demande comment il va être résolu. On le retourne, on l'étire, on le transpose, selon des lois stipulées, dans un champ commun à l'artiste et au récepteur, ou selon des lois décidées par le compositeur. On est plus volontiers dans le domaine de la performance.

Dans la musique, la « solution narrative » se traduit par une sensation de cohérence beaucoup plus vague qu'en littérature, plus vague encore, quand la syntaxe musicale n'est pas familière au récepteur. Chez Fedele, par exemple, l'idée de solution ou de direction narrative s'exprime par un sentiment de cohérence beaucoup plus vague que celui qui naît de la narration littéraire. Et ceci, même s'il essaie de trouver un champ commun syntactique avec le récepteur à partir de la psycho-acoustique ou des lois naturelles de perception, communes entre le récepteur et lui-même, pour pouvoir bâtir cette cohérence.

En effet, le sens narratif traditionnel téléologique de la littérature appartient à une autre catégorie structurelle que celui de la musique, à propos de laquelle on utilise le terme « narration » pour désigner la directionnalité. L'idée de noeud/résolution confère à la narration littéraire traditionnelle un sens téléologique absolu alors que, dans la musique, l'absence de noeud/résolution génère un sens téléologique relatif, basé seulement sur une idée directionnelle de tension/détente, transformation et opposition.

5.1.5 Progression séquentielle directionnelle dans la littérature et dans la musique

Selon Bertrand Gervais, dans la littérature :

« La confection d'une ligne directionnelle claire centrée dans la fin implique aussi une certaine organisation, une séquentialité. Les événements et actions d'un récit surviennent dans un ordre donné, selon une temporalité qui lui est spécifique. Le temps est une donnée essentielle de la narrativité. »⁶³

⁶³ B. Gervais et N. Xanthos, « L'Hypertexte : une lecture sans fin », p. 117.

Dans les musiques de type narratif (comme aux XVIII^e et XIX^e siècles), l'ordre donné est essentiel au dessin du parcours directionnel : le développement ou la variation ne peuvent que suivre une exposition, l'ordre des séquences doit être soumis à la ligne directionnelle. La place de l'exposition et de la réexposition dans le discours prend une signification du fait d'un rapport d'opposition : l'une a une fonction de commencement, l'autre de fermeture. Ce système d'opposition s'opère également dans le caractère des séquences : celui de l'exposition relève de la tension, alors que celui de la réexposition relève de la distension. Ces deux étapes séquentielles (début/exposition et fin/réexposition) ont des significations complètement différentes, bien qu'elles puissent être constituées du même matériau, et ceci du fait du contexte. L'exposition, en tant qu'ouverture du discours, produit un caractère d'expectative. Par contre, la réexposition donne la sensation qu'un cercle se ferme, du fait même qu'elle se situe à la fin. De plus, elle nous donne un sentiment de calme après la tension maximale du développement, semblable à celui que génère la résolution dans la narration traditionnelle.

Chez Fedele, les idées de réexposition sont utilisées comme une des ressources pour clore le discours, comme pendant la période classique. L'idée d'un ordre interne de séquentialité qui nous emmène vers la fin est en général ordonnée vers cette fin. Cependant il n'existe pas chez lui, ni dans les musiques dites narratives — comme la forme sonate classique — un type de séquentialité chronologique et causale comme dans la narration littéraire : les variations existent, les récurrences aussi, mais rien n'est véritablement une conséquence de l'antérieur, contrairement à ce que l'on trouve dans un conte traditionnel. Les séquences existent dans la musique, mais elles sont de caractère structurel et non pas consécutif, sauf dans la musique à processus évolutif : celles de S. Reich, de G. Scelsi, la musique spectrale ou encore certaines musiques africaines, par exemple.

5.1.6 La conventionnalité du langage, facteur important dans la perception narrative d'une œuvre musicale

Si la structure formelle d'une œuvre est connue *a priori*, elle sera, du fait de la prévisibilité, toujours une forme narrative. Même si la forme particulière de l'œuvre peut nous surprendre, ce que l'on attend nous assure l'aspect narratif. Que tout soit structuré vers la fin ou non, le sentiment de narration réveille en nous un modèle de repère : on connaît, par l'expérience existentielle, le modèle structurel narratif littéraire sans pour autant en maîtriser le langage. L'art de raconter reproduit en effet le schéma de la vie, sans forcément suivre l'illusion de linéarité existentielle.

Dans la musique, c'est différent : la forme sonate a un caractère narratif par la forte conventionnalité formelle à laquelle elle obéit. Il faut la connaître pour mettre à jour la narrativité d'une sonate que l'on découvre, étant donné que le sujet de référence n'est pas la vie, comme dans la littérature, mais la musique elle-même.

Chez Fedele, les structures utilisées ne sont pas conventionnelles, même s'il use parfois de modèles archétypaux, comme celui de la forme sonate, entre autres. Il s'agit de formes qui, bien qu'obéissant à des critères naturels de perception, ne sont pas conventionnelles pour le récepteur, sur l'instant. Même si l'on connaît plusieurs de ses œuvres, on ne parvient pas à se forger un moule conventionnel, comme celui de la forme sonate, capable de préparer la perception à une nouvelle sonate, en tant que repère de narration. Même si on peut trouver des éléments communs d'une œuvre à une autre chez lui, on constate qu'il n'utilise pas des structures communes du même degré de conventionnalité que les formes classiques ou baroques, que l'on perçoit aisément d'une œuvre à une autre. Chez Fedele, le sens narratif reste très vague et fragmenté.

5.1.7 La saisie simultanée d'oppositions dans la narration et la musique

Pour Ducrot et Todorov,⁶⁴ « toute intrigue se fonde sur le changement ». Or, l'analyse dans la narration, du point de vue cognitif, a son parallèle dans la musique. La perception d'une œuvre dans sa globalité et ensuite de sa structure séquentielle, est

⁶⁴ O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.

peut-être une première approche possible, mais, peut-on ne pas sentir la logique de concaténation des séquences de manière aléatoire ? Selon Greimas :

« La seule façon d’aborder, à l’heure actuelle, le problème de la signification consiste à affirmer l’existence de discontinuités, sur le plan de la perception, et celle d’écarts différentiels, créateurs de signification. »⁶⁵

Sans que l’on se préoccupe de la nature des différences perçues, cela implique deux choses : la saisie simultanée d’au moins deux éléments et la perception de la relation qui les lie. En d’autres termes, le récit serait perçu comme formant un tout, du fait de la possibilité de percevoir, par-delà le déroulement séquentiel, une (ou des) oppositions de signification intemporelle. L’existence d’inversions de contenu permet d’opposer l’état initial et final d’un récit et constitue une condition nécessaire à l’acceptabilité de ce qui est narré. En leur absence, il est subjectivement ressenti comme non clos, comme ne formant pas une totalité.

L’idée d’opposition « début/fin » dans l’analyse narrative est présente dans la musique, dans la construction du bithématisme. Dès l’exposition des sonates, on perçoit les deux extrêmes (deux thèmes). On les perçoit également dans la superposition de canons originels et rétrogradés, comme chez Webern.

Chez Ivan Fedele, on voit aussi cette idée d’extrêmes dans des œuvres comme *Chord* (1986) pour dix instruments, dans laquelle le principe de construction binaire est le fondement même de l’œuvre. On peut constater le même phénomène d’opposition des fonctions dans le *Concerto pour alto et orchestre* (1990/1995) et dans *Imaginary sky-lines* (1990/1991), œuvre dans laquelle le matériau initial est inversé à la fin, et que nous étudierons, en détail cette fois, plus loin.

Cette idée de compréhension simultanée de deux extrêmes est fondamentale pour l’un des aspects de la directionnalité de logique séquentielle.

« Un petit lapin a quitté sa maman. Il est allé dans la forêt. Il a sauté dans l’herbe, il a croqué des carottes. Ensuite, il a suivi un chemin et il est arrivé près de sa maman. »⁶⁶

⁶⁵ A. J. Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, p. 18.

⁶⁶ Texte proposé par M. Fayol pour étudier l’impact de l’opposition début/fin sur l’acceptabilité du récit. Michel Fayol, *A propos de la clôture des récits : Éléments pour une approche expérimentale du problème*, p.146.

La circularité de ce récit, où la phase initiale est l'inverse de la phase finale, souligne une possibilité de parallélisme entre certaines structures littéraires et la forme close de *Imaginary sky-lines* (1990/91) structurée sur la base de l'opposition.

5.1.8 Schéma synthétique des rapports directionnels entre la narration littéraire, la musique en général et la musique d'Ivan Fedele.

Littérature traditionnelle	Musique en général	Ivan Fedele
Structure téléologique		
Absolue, Nœud—résolution, Transformation, opposition.	Relative, Tension /détente, Transformation, opposition.	Relative, Transformation, opposition.
Référentiel conventionnel		
Absolu, la vie.	Relatif aux formes musicales prédéterminées (sonate par ex.).	Relatif aux formes musicales prédéterminées (sonate).
Narration séquentielle		
Structurelle, chronologique, causaliste.	Structurelle.	Structurelle.

5.2 NOTIONS SUR LA STRUCTURE DIRECTIONNELLE NARRATIVE DANS LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE AU XX^e SIECLE

5.2.1 Introduction

La directionnalité de la narration a été bouleversée à la fin du XIX^e siècle, et au XX^e siècle. Ces changements ont inspiré bon nombre des compositeurs de l'époque, comme l'ont fait pour les compositeurs du passé les arts de l'*oratoria* et de la structure narrative traditionnelle. Ivan Fedele, quant à lui, participe à la fin du XX^e siècle à l'air du temps : la conciliation. On peut en effet constater que sa structure narrative ne se restreint pas à celle des forces téléologiques du classicisme. Les différents mouvements

du Nouveau Roman, ou autres, qui ont marqué la structure narrative musicale du XX^e siècle, se trouvent également en partie présents dans sa musique, et l'on peut distinguer là une conciliation des différentes conceptions qui le touchent en matière de narration.

5.2.2 Éléments sur les modifications des structures narratives au XX^e siècle

Dans la littérature, avant le XX^e siècle :

« Le narrateur est en quelque sorte hors du temps de l'histoire qu'il raconte et il lui est possible, de cette position en surplomb, de procéder à des jeux temporels de deux sortes : retour en arrière ou anticipation, pour ne pas parler des effets de simultanéité. »⁶⁷

Au XX^e siècle, le narrateur commence à se situer dans le temps de son histoire. Michel Raimond cite à cet égard le narrateur de *l'Emploi du Temps* de Michel Butor, auteur de « Nouveaux Romans » :

« Le héros [narrateur] est tiraillé entre le mouvement d'un présent qui se renouvelle sans cesse et l'entraîne vers un avenir, et celui d'un passé qu'il ne cesse de fuir. »⁶⁸

L'idée de directionnalité est donc bouleversée. À propos du Nouveau Roman, toujours, ou de l'hypertexte fictionnel, on peut constater que :

« La fin n'est pas déterminée, la conclusion, telle qu'on l'a décrite, n'est pas comprise dans le prix : c'est au lecteur de décider quand, non plus l'histoire, mais l'expérience de lecture est finie. Et les critères décisionnels ne sont plus la complétude de l'action, mais le fait que l'histoire n'avance plus ou qu'elle lasse. La conséquence la plus immédiate est une désorientation de la lecture. »⁶⁹

Ainsi, à l'instar de la littérature, on trouve au XX^e siècle en musique, une organisation directionnelle bouleversée de différentes manières. Déjà dans l'atonalité, Schoenberg dépossède la structure directionnelle de son contenu le plus significatif : la

⁶⁷ M. Raimond, *Le Roman*, p.146.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ B. Gervais et N. Xanthos, « L'Hypertexte : une lecture sans fin », p. 121.

polarisation de notes, le dynamisme tension-détente (dissonance-consonance), le centre tonal et sa structure hiérarchisée (sub-dominante, dominante etc). Les notes ne possèdent plus une direction, un point vers lequel elles sont attirées (tonique) ou un point d'éloignement maximum (la dominante, par exemple). Avec le dodécaphonisme, Schoenberg systématise la procédure pour éviter toute directionnalité tonale des notes. Malgré cette perte précise de directionnalité, celle-ci continue d'être présente, soutenue alors par d'autres aspects, comme le formel, le rythmique, le gestuel.

Fedele participe, comme A. Schoenberg, d'un système d'organisation des hauteurs qui n'appartient pas au système tonal. Son système, comme celui d'A. Schoenberg, ne possède pas cette possibilité de polarité et de hiérarchie propre au système tonal qui permet la confection d'un vecteur émulateur de narration littéraire.

a- La structure close, non évolutive

C'est peut-être chez A. Webern que l'on peut trouver les débuts d'un vrai bouleversement dans la ligne directionnelle orientée vers la fin. Ses œuvres, le deuxième mouvement des *Variations op. 27* (1936), par exemple, ont été conçues comme une structure close, avec un principe et une fin, mais le fil directionnel n'est pas orienté vers la fin à la manière narrative. C'est une structuration plutôt plastique, qui se réduit à une exposition. L'idée musicale dure un temps qui est celui de l'œuvre tout entière, il n'y a pas de développement. L'intérêt ne réside pas dans la transformation que va subir le matériau, mais dans la procédure qui en génère la transformation. De ce point de vue, l'idée se présente comme quelque chose de non temporel qui va s'expliciter dans la durée de l'œuvre. Une forme plutôt auto-énonciative que narrative. Le centre référentiel n'est pas dans l'œuvre, mais dans ce qu'elle décrit : la procédure syntactique. On n'a plus de conception linéaire de directionnalité, mais un processus qui repose sur un sens linéaire pour que l'œuvre se déroule dans le temps, tout en circulant autour d'un sujet.

La force équilibrante qui dénoue l'intrigue à la fin de la narration, dans les formes classiques, balaie ici l'œuvre depuis son début jusqu'à sa fin. Ce que l'on entend, c'est la résolution de la dynamique d'actions, avant la dynamique elle-même. L'intérêt ne se situe pas dans l'histoire : c'est la syntaxe qui fait l'histoire. La ligne directionnelle relève donc du problème de l'élaboration d'une forme close, à partir d'une structure sérielle cohérente avec elle-même et avec la réalisation de l'œuvre. Ce que l'on entend, c'est l'élément résolutif final.

L'œuvre reste ainsi close dans sa forme : elle a un début et une fin, mais elle n'est pas narrative dans le sens classique. C'est au finale que l'on constate qu'un aspect de la directionnalité est resté intact. On peut d'ailleurs établir un parallèle avec des œuvres littéraires comme *L'Innommable* de Beckett ou *La Cerisaie* de Tchekhov, où l'on trouve de manière très claire que l'intrigue est pratiquement inexistante et dans lesquelles on assiste à la présentation d'un état des choses et des personnages qui n'évolue pas.

Un autre aspect de la directionnalité de l'œuvre est bouleversé chez A. Webern, qui inaugure dans la musique ce qu'en même temps Joyce inaugure dans la littérature : le monologue intérieur. C'est une forme de discours qui brise le déroulement du temps et celui des événements. Les œuvres de Webern sont des sortes de monologues intérieurs, comme chez Joyce ou Beckett qui, dans ce sens, ne revendiquent pas une linéarité vers la fin. En soi-même, l'œuvre ne propose pas d'évolution, ni de solution.

On trouve la même structure dans *Kontrapunkte* pour dix instruments (1951) de K. Stockhausen, une œuvre qui est construite tout entière comme un seul son. L'attaque représentée par le début de la pièce fait entendre l'effectif au complet, tandis que les dernières secondes sont la résonance prolongée de ce même son. Le temps arrêté, le présent continu ou l'absence de passé signifient le déni de toute mémoire, concept post-webernien de la non-répétition, du refus des repères temporels. Cependant, la non-réurrence est confrontée à la notion de variation de densité et le son unique de *Kontrapunkte* connaît un début et une fin, ce qui confère à l'œuvre une forme close.

Fedele n'adhère pas à ce type de construction : les personnages ou les figures, à la différence de Beckett, Tchekhov ou Webern, évoluent et se transforment. En revanche, la structure des monologues intérieurs de Joyce ou Webern sont présents dans sa musique, dans les moments lents de type contemplatif. Par exemple, dans *Ruah* (2001-2002), *calmo* à partir de la mes. 169, la flûte soliste fait un passage mélodique sur un fond de l'orchestre complètement statique, et se présente ainsi comme dans un monologue, hors du temps.

L'aspect descriptif de Webern, en référence au sujet qui se trouve hors de l'œuvre dans la procédure syntactique, n'existe pas chez Fedele. Le référent est compris dans l'œuvre, comme dans le classicisme. De même, les idées comme celles de Stockhausen dans *Kontrapunkte*, où l'on trouve un seul son qui continue jusqu'à s'étendre, ne fait pas non plus partie de l'univers de Fedele pour qui les œuvres sont

composées de plusieurs matériaux et figures qui génèrent une structure à partir de jeux dialectiques.

b- La structure narrative ouverte à entrées et sorties multiples

L'aspect fragmentaire de l'œuvre se trouve illustré dans *Finnegans Wake* de J. Joyce dont on peut commencer la lecture n'importe où, et la terminer où l'on veut, et d'une certaine façon, dans l'œuvre de J. Cage, par exemple, dans *Musique of changes* (1951/52). Le début, le parcours et la fin ne sont pas déterminés par le compositeur. Même si l'œuvre commence et s'arrête à des moments précis, on a la sensation qu'elle aurait pu débiter avant et finir après, ou encore de n'avoir entendu que le fragment d'une œuvre peut-être infinie, ou enfin d'une ligne directrice qui ne s'arrête pas à la fin de l'œuvre, mais qui continue dans le champ des possibles, et qui existait déjà avant le début de l'œuvre.

On peut dire qu'Ivan Fedele se trouve très loin de ce type de structuration. Chez lui, la structuration est plus proche d'une structure classique, dans ce sens que le début et la fin sont bien décidés par lui, et de manière à ce que le récepteur les perçoive ainsi.

c- Structure ouverte/forme à fragments mobiles

La directionnalité est bouleversée dans un autre sens dans des œuvres comme la *Troisième sonate* de Pierre Boulez (1957-58). On y trouve une idée inspirée du principe de *Work in Progress* de James Joyce ou de l'esthétique de Stéphane Mallarmé chez qui parfois, une permutabilité des feuilles induit à l'œuvre un caractère d'infinitude. Les permutations des parties chez P. Boulez font que l'œuvre ne s'épuise pas dans sa réalisation. Elle demeure dans un état toujours renouvelable. Ici, le caractère d'univocité de la directionnalité de l'œuvre classique est remplacé par l'ambiguïté du discours. L'indéterminisme qui se trouve à l'origine de toute œuvre d'art est mis en évidence par la représentation de la multiplicité des sens, née de l'interchangeabilité des parties. Chez Boulez, dans la *Troisième sonate* (originellement prévue en cinq mouvements), les deux parties titrées *Trope* et *Constellation* (ou *Constellation-Miroir*) peuvent être échangées, exécutées dans un ordre choisi par l'exécutant. À l'intérieur de chacune des deux parties, une multiplicité de parcours déterminés par l'interprète est possible. À la différence de *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de S. Mallarmé, où le parcours est décidé par le lecteur, chez Boulez, c'est l'interprète qui en fait le choix.

Ainsi, le caractère multiple des propositions pour tracer la ligne de direction, chez Boulez, est inexistant pour le public. Et le caractère ambigu et indéterminé de l'œuvre qui la présente comme une multiplicité de possibles directions est moins évident, moins général chez P. Boulez que chez S. Mallarmé. Or, c'est la possibilité qu'a le public de créer sa propre ligne directionnelle qui est le plus important, dans cette forme à fragments mobiles. En effet, il peut à travers sa création personnelle, sentir la multiplicité de sens et le caractère ambigu du fil directionnel, et ce choix n'est finalement pas possible chez l'auditeur avec l'œuvre de Boulez.

Fedele ne laisse pas à l'interprète le choix du parcours des séquences. C'est lui-même qui le décide. Cependant, on peut observer une particularité dans sa manière de décider : dans la partition, la forme traditionnelle des caractères, la forme parfois fermée des figures et la relation de juxtaposition entre elles, qui laisse à penser qu'il n'y a pas continuité mais opposition, sont établies. On peut cependant supposer que dans *Elettra* (1977) par exemple, certaines figures, pourraient voir leur ordre changer sans qu'il y ait une véritable modification du sens de l'œuvre. De ce point de vue-là, on peut observer une certaine conception partagée avec Boulez, à propos des formes mobiles. Quant à sa *Troisième Sonate*, Boulez souligne que :

« La seule chose intéressante, c'est l'idée de parcours : voir la partition comme une ville que l'on traverse. L'interprète sait qu'il va d'un point à un autre et peut choisir son itinéraire. [...] Dans « *Constellation* », il y a une directionnalité qui est très forte, quel que soit le chemin choisi. Suivant ce choix, le sens de l'évolution change, mais le sens est toujours là. »⁷⁰

Fedele s'exprime sur ce rapport de parcours en utilisant également l'image de la ville :

« Si la métaphore de la cité rend bien l'idée d'un milieu ambiant complexe tel que celui d'un créateur, la métaphore du voyage peut être tout aussi efficace pour décrire le parcours inventif qui mène à l'œuvre. En fait, qu'est-ce qu'une œuvre musicale, sinon un voyage, un parcours que l'on entreprend dans cette cité si particulière? [...] Quel que soit le choix que l'on opère (composer c'est choisir), le plan de ma cité se configure toujours plus comme une trame solide sur laquelle j'ordonne, à chaque fois, le tissu de mon imagination, le matériau de mon œuvre, la direction de mon voyage, me confrontant constamment à l'intention du projet. »⁷¹

⁷⁰ P. Boulez, « L'artisanat furieux », propos recueillis par Cyril Beros, p. 11.

Bien que l'on puisse constater une vision semblable de la création dans cette métaphore de la ville du point de vue du récepteur, on peut penser qu'il s'agit de villes complètement différentes : l'une, celle de Boulez est une ville totalement inconnue, très labyrinthique dans laquelle notre parcours n'est pas balisé, l'autre, celle de Fedele est aussi une ville inconnue, mais dans laquelle on a des repères : des références aux villes que l'on connaît et des balisages. Du point de vue de Boulez, l'architecte de la ville est le compositeur, mais le parcours est laissé à la discrétion de l'interprète, alors que Fedele se revendique à la fois architecte et décideur du parcours.

K. Stockhausen, quant à lui, développe une conception dans le processus de composition avec des aspects semblables à l'idée de *Work in Progress* de J. Joyce, dans *Kontakte* et dans *Gesang der Jünglinge*, bien qu'il s'agisse d'œuvres qui ont un principe et une fin. Il a travaillé six mois sur la première et dix mois sur la deuxième, jusqu'au moment de l'exécution qui l'obligeait à s'arrêter. Il pense qu'il y aurait travaillé jusqu'à maintenant, sans l'impératif de la date d'exécution. Ses œuvres structurées en « *Momentform* »⁷² ne possèdent pas, selon lui, de ligne directionnelle organisée vers la fin. Les « *Momentforms* » sont des structures autonomes qui ne se développent pas. Le processus de composition reste ouvert. La ligne directionnelle est infinie dans le processus compositionnel, mais pas dans l'œuvre, elle existe par le simple fait que les « *Momentforms* » sont agencés l'un après l'autre, dans une continuité temporelle, et que l'auditeur peut bien — même si le compositeur ne l'a pas voulu — percevoir une continuité dans le discours. En fait, chaque « *Momentform* » qui commence et qui s'achève détient sa propre ligne directionnelle. C'est à la manière de Beckett — que le compositeur cite lui-même comme exemple — que la ligne directionnelle est considérée proche de l'immuable éternité :

« Car les choses qui arrivent ont besoin de quelqu'un, à qui arriver, il faut que quelqu'un les arrête. »⁷³

⁷¹ I. Fedele, « Arte, stile, scrittura », p. 4.

⁷² K. Stockhausen, « Momentform. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », p. 101 à 120.

⁷³ S. Beckett, *L'innommable*, p. 213

Dans la musique d'Ivan Fedele, même si l'on trouve des structures closes, elles sont pensées à l'intérieur d'une structure globale. Insérées à un discours, elles obéissent à sa logique. Ce ne sont pas des causes fortuites extérieures à la musique elle-même qui décident de sa fin.

d- Directionnalité narrative à la charge du récepteur

La directionnalité dans l'œuvre musicale laissée à l'initiative du récepteur, à la manière de l'œuvre de Joyce ou Mallarmé se trouve dans des œuvres comme *Musik für ein Haus* (1968) ou *Für die Beethovenhalle* (1969) de K. Stockhausen. Là, l'auditeur décide de son parcours d'écoute : la musique sonne dans différentes salles, l'auditeur fait son « déambulatoire » spatial en passant d'une salle à l'autre, en dessinant sa propre ligne de direction, en arrivant après que l'œuvre a commencé à sonner, en s'en allant avant que la musique ne s'arrête. Ce n'est pas la musique qui évolue : c'est l'auditeur. Le caractère labyrinthique d'œuvres littéraires, comme celles de Joyce ou Mallarmé, se manifeste entièrement dans les œuvres de Stockhausen antérieurement citées. On peut appliquer à celle-ci ce que Jean Clément pense de l'hypertexte de fiction :

« Porteur d'un mythe, celui d'un univers déconstruit, disséminé, fragmentaire et discontinu. »⁷⁴

Ce type d'émission musicale est aujourd'hui devenu très à la mode, sous le nom d'« installation sonore ». La linéarité globale traditionnelle basée sur la fin est remplacée par un sens local autonome. Le parcours local, qui avait du sens en fonction de la fin, n'est plus valable. Il n'y a pas d'action, de séquence, en fonction d'une ligne globale prédéterminée. La musique comme :

« L'hypertexte, c'est une anarchie véritable et durable, une autonomie locale fondée sur le consensus et une désintégration de l'autorité globale. »⁷⁵

Dans les hypertextes fictionnels :

« Les fragments d'actions sont détachés sémantiquement les uns des autres, ce qui leur donne peut-être une grande liberté, mais une très faible valeur, au sens sémiotique du terme,

⁷⁴ J. Clément, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », p. 36.

celle-ci ne pouvant être attribuée que par comparaison, par leur importance relative dans la progression du récit. Tout s'équivaut, car tout peut occuper la place de l'autre. Le récit en fait ne progresse plus, ce qui implique nécessairement une linéarité. Il est simplement ouvert comme un espace, mais un espace ambigu, tel un labyrinthe, qu'on ne peut jamais connaître en entier. Mais cet espace est marqué tout de même par une linéarité, celle, seconde peut-être, du lecteur qui doit imposer la sienne : la ligne de son propre cheminement, de son avancée dans la découverte des lieux du dispositif hypertextuel. On se retrouve à nouveau dans une situation quelque peu paradoxale où, si le lecteur progresse, le récit hypertextuel lui, ne le fait plus. »⁷⁶

Ces derniers exemples sont l'une des caractéristiques communes entre la littérature et la musique du XX^e siècle. Pour ce qui concerne la musique, ils sont représentatifs d'une grande partie des musiques des années 50, en particulier. Toutefois on peut toujours penser que, face à une œuvre, l'auditeur peut faire son choix, déambuler à son gré et s'arrêter ou créer un ordre hiérarchique propre.

Dans ce sens, Ivan Fedele conçoit de décider lui-même le parcours global à suivre, en respectant et prenant en compte les différentes possibilités et les qualités perceptives des récepteurs, en acceptant les possibles parcours perceptifs à l'intérieur de l'œuvre.

e- Le nouveau style « romanesque » : devenir à la dérive et forme polyphonique

Dans la musique de Scelsi, la musique spectrale ou la musique de Steve Reich, la linéarité reprend toute la force qu'elle avait dans la forme de type narratif, mais elle n'évolue pas comme dans la forme classique, en fonction d'une fin, la ligne y progresse en permanence, en « devenir » pur, mais pas vers une fin fixe. C'est une espèce de « devenir » à la dérive. Et l'on sait que la ligne a atteint son but, au moment où elle change de direction ou au moment où elle cesse.

Miguel Benasayag, dans son ouvrage *Le Mythe de l'Individu*⁷⁷, pose le problème de la théorie du « devenir » comme un processus qui ne tend pas vers un but fixe futur. C'est un devenir qui a du sens en soi, dans son processus même de devenir. Il dénonce « l'homme de la modernité » tourné en permanence et obsessionnellement vers son « être », en tant que :

⁷⁵ S. Moulthrop, « You Say You Want a Revolution: Hypertext and the Laws of Media », p. 121.

⁷⁶ B. Gervais et N. Xanthos, « L'Hypertexte : une lecture sans fin », p. 122.

« Personnage qui ne devient que pour advenir au “point final” de sa route. L’idéal de l’individu est le sédentaire et tout devenir, tout désir, toute passion n’est vécue par lui que comme la preuve malheureuse de son manque à être, qui le plonge dans une existence marquée par l’attente. »⁷⁸

Il y oppose :

« L’homme non moderne, [qui] à l’inverse, peut être identifié à la figure du nomade, car chez ce dernier, le devenir, le parcours n’est pas l’attente ; c’est une présence qui est, pour ainsi dire, complétude, à chaque instant. [...] Ce présent-là est constitué par le passé, par le futur comme virtualité qui n’existe que dans le présent, et par ce que l’on peut nommer le présent du présent, c’est-à-dire cette parcelle du présent qui occupe la place de la représentation. »⁷⁹

Il cite également Saint Augustin :

« il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures. »⁸⁰

Ainsi, pour Miguel Benasayag, le « devenir » revêt un caractère achevé et ne tend que vers lui-même, « à chaque instant », instant dans lequel converge une synthèse des présents.

C’est sur ces bases que repose le « devenir » de la musique spectrale : elle n’a pas de but final, ni de but fixe. Il y existe seulement un processus en « devenir » qui est « but » en soi. En effet, l’idée de « devenir » univectoriel vers un destin final n’est plus perçue de cette manière à la fin du XX^e siècle :

« L’émergence est ainsi à penser comme la résultante d’un ensemble de vecteurs [...] [qui] ne peut donc être constatée avant qu’elle n’existe dans et par le phénomène.[...]

L’émergence n’est pas la représentation d’un monde prédonné, mais l’avènement conjoint d’un monde, d’une situation et d’un esprit comme résultante d’une série d’actions et d’agencements repérables seulement dans l’après-coup de cette émergence. »⁸¹

⁷⁷ M. Benasayag, *Le Mythe de l’Individu*.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁸⁰ Saint-Augustin, in Miguel Benasayag, *Le Mythe de l’Individu*, p. 19.

⁸¹ M. Benasayag, *La fragilité*, p. 65.

Il ne s'agit plus de concevoir un « aller-vers » transcendant, une directionnalité qui régirait le sens du « devenir ». L'idée de « devenir » est conçue comme un procès dans lequel nous sommes, mais qui ne trouve sa transcendance ni dans le passé, ni dans un final hypothétique. Le « devenir » se définit alors comme conjonction perpétuelle d'un ensemble de directionnalités dont la structure téléologique n'est perceptible que pendant et après la conjonction. Vu sous cet angle, il est une sorte de perpétuité, et revêt ainsi un caractère statique.

Dans la musique de Fedele, on trouve ce type de perpétuelle conjonction de vecteurs. Le « devenir » n'y a pas une force téléologique vers la fin, mais une fin en soi, qui le transcende.

Ce but du « devenir » en soi peut être comparé à ce qu'exprime R. Barthes, dans sa conception du « romanesque » dans une déclaration de 1972, où il décrit son idéal en la matière, un « romanesque sans roman ». Plus tard, il l'exprimera de manière très précise, du point de vue esthétique :

« Cette faculté - cette décision - d'élaborer une parole toujours nouvelle avec de brefs fragments, dont chacun est à la fois intense et mobile, de place incertaine, c'est ce que, dans la musique romantique, on appelle la Fantaisie, schubertienne ou schumannienne : *Fantasieren* : à la fois imaginer et improviser : bref, fantasmer, c'est-à-dire produire du romanesque sans construire un roman [...] en somme, une errance pure, un devenir sans finalité : le tout, en ce qu'il peut, d'un seul coup et à l'infini, recommencer. »⁸²

La structure romanesque linéaire à la dérive a un autre aspect, proche de la musique d'Ivan Fedele. À propos de ce type romanesque, Milan Kundera utilise le terme de polyphonie :

« La polyphonie musicale, c'est le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance. Or, dès le commencement de son histoire, le roman tente d'échapper à l'unilinéarité et d'ouvrir des brèches dans la narration continue d'une histoire. Cervantes raconte le voyage tout linéaire de Don Quichotte. Mais pendant qu'il voyage, Don Quichotte rencontre d'autres personnages qui racontent leur histoire à eux. Dans le premier volume, il y en a quatre. Quatre brèches qui permettent de sortir de la trame linéaire du roman. »⁸³

⁸² R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, p. 257.

⁸³ M. Kundera, *L'art du Roman*, p. 96.

Il évoque également l'importance de la technique de l'ellipse, de la condensation, pour pouvoir saisir la complexité de l'existence dans le monde moderne. C'est ainsi que par exemple dans le *Livre du rire et de l'oubli*, dans la partie intitulée *Les Anges*, cinq sujets complètement indépendants sont reliés par un seul élément : la problématique de la définition de l'ange.

Cette polyphonie non simultanée caractéristique du romanesque que définit M. Kundera est très semblable à la construction narrative fedelienne : les figures y ont une évolution non linéaire parce qu'elles s'interposent entre elles, s'alternent, tout en évoluant en même temps vers une dérive.

f- La conciliation stylistique de la fin du XX^e siècle

Vers la fin des années 60, quelques écrivains renouent avec une forme narrative relativement traditionnelle et le goût du récit revient en force. Des thèmes communs peuvent être repérés : le thème de l'identité à travers une quête personnelle (Patrick Modiano), à travers les grands mythes de l'humanité (Michel Tournier), la confrontation à la civilisation (Jean-Marie Le Clézio). C'est le mode d'écriture de Patrick Modiano, que nous connaissons le mieux, auquel nous ferons référence pour illustrer comment le roman actuel s'élabore sur une conciliation des styles : on trouve, réunis dans son œuvre, des emprunts à des catégories de romans très variées : romans historiques, policiers, autobiographies et Nouveau Roman, pour l'essentiel. Cependant, si son écriture paraît se réfugier dans des traits littéraires du passé, il les traite, en forme close, d'une manière toute personnelle, caractérisée par une économie du motif descriptif et une réutilisation quasi systématique de figures d'une œuvre à l'autre.

En 2003, alors qu'il exprimait la fascination qu'exerçaient sur lui certains auteurs comme Erich Maria Remarque, il définissait ainsi son idéal de roman :

« Tout rassembler dans un... Qu'après ce soit fini, qu'on soit comme posthume de son vivant. »⁸⁴

⁸⁴ P. Modiano, « Entretien avec Laurence Liban », p. 101.

« Tout rassembler dans un », c'est dire à quel point il conçoit son œuvre comme la matrice qui saurait recueillir toute la culture littéraire qui l'a touché, les grands thèmes de l'existence et ses liens affectifs avec la réalité. Son œuvre est en effet marquée par cette quête de synthèse, à la fois stylistique et thématique.

Cette génération du roman se caractérise par une richesse narrative due à la présence d'alternances, d'enchevêtrements, d'interpositions des motifs thématiques entre eux. On retrouve là, la polyphonie telle que la définit Milan Kundera, comme nous l'avons vu plus haut.

Dans un grand nombre des musiques de la fin du XX^e siècle, on trouve des unions d'idées et d'aspects de la ligne directionnelle antérieurement cités. Dans la musique de Fedele, on peut observer que le type de direction narrative, comparé aux structures littéraires, suit pour ce qui concerne la forme générale de l'œuvre, le modèle classique de forme close, semblable à la structure élaborée par Propp. Il utilise cependant des ressources qui, parfois, ne sont pas les mêmes que celles de la musique classique. Par moments, il utilise certains outils de repère utilisés dans la littérature, qui ne correspondent pas à l'idée de narration, mais plutôt à la forme, à la prosodie, par exemple : dans *Donax* (1992), il use d'une extension de la prosodie du tanka japonais (7. 5. 7. 5. 5 syllabes) pour donner un repère formel de durée à l'articulation formelle. La direction téléologique propre à la narration classique n'est pas toujours présente et, si elle ne l'est pas, la structure ressemble à la directionnalité spectrale du devenir à la dérive sans point fixe, sans point culminant dans la forme globale. À l'intérieur de la forme close, on peut trouver des microstructures qui sont — comme on l'avait déjà étudié dans la hiérarchisation plus haut — des éléments échangeables, sans pour autant que la forme globale n'en souffre. À la différence des formes mobiles pour lesquelles le compositeur laisse l'interprète organiser l'enchaînement des parties selon son choix, chez Fedele, c'est toujours lui qui décide de l'enchaînement. Cette impression des possibilités des formes mobiles à l'intérieur d'une forme close, nous semble relever de certaines microformes et de parties qui n'ont pas grande importance dans la hiérarchie. C'est un aspect en commun à l'hypertexte et au Nouveau Roman.

En définitive, la structure directionnelle narrative de Fedele appartient à différents styles et conceptions de la narration qui empruntent à la fois certains aspects de la structure traditionnelle et d'autres plus novateurs. Cette utilisation de matériaux, à la fois traditionnels et novateurs, se retrouve dans le *work in progress* et dans la littérature d'aujourd'hui, dans laquelle selon Dominique Viart :

« On redonne du "fond" à la "forme". Et on retrouve un souci de l'intelligibilité [...], qui reprend en compte la forme "récit" et ses développements possibles. Si ces "retours" sont patents, tous ne font pas cependant l'économie des deux décennies de critique et de recherche que nous avons traversées. »⁸⁵

C'est de cette manière que Fedele récupère des aspects de la téléologie classique des formes musicale et littéraire, en les fécondant avec des aspects du nouveau roman et autres types de narration empruntés par certaines musiques du XX^e siècle.

5.2.3 Schéma synthétique des rapports directionnels entre la littérature, la musique du XX^e siècle et l'œuvre d'Ivan Fedele

Littérature du XX^e siècle	Musique du XX^e siècle en général	Ivan Fedele
---	--	--------------------

⁸⁵ D. Viart, « entretien avec Bruno Blanckeman », p. 56.

La structure close non évolutive		
<i>L'Innommable</i> de Beckett ou <i>La Cerisaie</i> de Tchekhov.	A. Webern ou <i>Kontrapunkte</i> pour dix instruments (1951).	Figures évolutives uniquement.
Monologue intérieur		
J. Joyce.	A. Webern.	Ponctuellement : passages statiques.
La structure narrative ouverte à entrées et sorties multiples		
<i>Finnegans Wake</i> de J. Joyce.	J. Cage : <i>Musique of changes</i> (1951/52).	Entrées et sorties uniques, à l'initiative du compositeur.
Structure ouverte forme à fragments mobiles		
<i>Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> (1897), Stéphane Mallarmé.	<i>Troisième sonate</i> de Pierre Boulez (1957-58) limitée à l'interprète.	Partiellement, et plutôt rarement, on a de possibles échanges imaginaires entre certaines parties de l'œuvre.
Work in Progress		
J. Joyce.	K. Stockhausen: <i>Kontakte</i> et <i>Gesang der Jüngling</i> .	Pas de <i>work in progress</i> sous cet aspect.
Directionnalité narrative à la charge du récepteur		
Joyce ou Mallarmé.	K. Stockhausen: <i>Musik für ein Haus</i> (1968) ou <i>Für die Beethovenhalle</i> (1969).	I. Fedele ne donne que partiellement cette fonction au récepteur et surtout, avec une idée du parcours mental.
Le nouveau style « romanesque »: devenir à la dérive et forme polyphonique		
R. Barthes, Milan Kundera: <i>Livre du rire et de l'oubli</i> .	Scelsi, Grisey.	I. Fedele participe à cette manière de structuration partiellement, surtout à ce que M. Kundera appelle polyphonie non simultanée.
La conciliation stylistique du fin du XX^e siècle		
P. Modiano, avec une élaboration personnelle.		Conciliation dans les limites des adhésions de Fedele à certaines esthétiques.

6- FONCTIONNEMENT DES PARAMÈTRES MUSICAUX SELON LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE

6.1 INTRODUCTION

Certains paramètres ou structures de paramètres détiennent, soit par la perception que l'on en a, soit par l'appropriation que s'en font les compositeurs, des aptitudes à concevoir la directionnalité. Comme nous l'avons analysé plus haut, partant du principe que la non-directionnalité dans l'absolu n'existe pas, la musique est un art qui existe dans le devenir temporel que l'on considère toujours comme relevant d'un minimum de directionnalité. Cependant, les paramètres ou structures de paramètres peuvent, selon leurs fonctionnements, donner un sens plus ou moins directionnel à l'œuvre.

C'est en tant que facteurs de directionnalité que nous étudierons, dans un premier temps :

- Le rythme
- Les intensités
- La directionnalité du son
- Les hauteurs
- Et des structures comme :
 - La ligne mélodique
 - L'harmonie
 - Le processus « dissonance/consonance »
 - La densité
 - La hiérarchie
 - Le processus de tension—détente
 - La forme

Dans un deuxième temps, nous analyserons les fonctionnements des paramètres en fonction de leur plus ou moins grande contribution à la directionnalité dans l'œuvre d'Ivan Fedele, et plus particulièrement dans *Imaginary sky-lines* (1990).

6.2 FONCTIONNEMENT DES STRUCTURES ET DES PARAMÈTRES MUSICAUX DANS LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE EN GÉNÉRAL

6.2.1 Le rythme

Les rythmes réguliers, rapides, sont porteurs de directionnalité par excellence. Les musiques dans lesquelles on entend la mesure nous emmènent vers l'avant. Celles qui suivent une même mesure, ou qui comportent de longs passages avec la même mesure sont prédictibles du point de vue rythmique. La prévisibilité est l'un des éléments fondamentaux dans la perception d'une direction, mais elle doit être déjouée, sans pour autant qu'elle coupe le référent de la pulsation, comme on le trouve chez Mozart, Beethoven ou dans le jazz, entre autres. C'est justement ce jeu, entre le prévisible et les petites déviations des accents propres à la mesure, qui attire notre attention parce que si le prévisible s'accomplit à tout instant, l'auditeur perd son intérêt et le rythme n'est plus directionnel, mais statique. Pour que l'attention de l'auditeur reste concentrée, il faut donc un repère, même fort simple, facilement perceptible, qui trace une ligne directrice à partir de laquelle le compositeur réalise des écarts, sans quitter complètement la ligne directionnelle.

La pulsation régulière sans accent régulier (sans mesure identique) peut être une ligne de direction : on trouve des œuvres qui, tout en gardant la même pulsation, changent les accents, et par là même, les mesures. Malgré ces changements, la pulsation — si elle est évidente — est perçue comme une ligne directionnelle. Elle peut souffrir des déviations tout autant que les mesures, mais tant qu'elle reste perceptible, elle joue le rôle de ligne directionnelle, les rythmes non pulsés ne sont pas directionnels.

Il existe des musiques dans lesquelles la mesure n'est pas perçue comme une directionnalité du point de vue rythmique. Bien qu'écrite dans la partition, elle n'est pas audible : elle sert de repère pour l'interprétation, comme dans *Ramifications* (1968-69) de G. Ligeti.

Les processus d'accélération ou de ralentissement sont des processus directionnels par excellence, mais ils doivent être perçus comme une progression mathématique.

Il faut noter que la sensation de vitesse dans les rythmes rapides nous fait sentir la sensation de directionnalité, alors que plus un rythme est lent, moins claire devient sa ligne directrice. Même si le procédé repose sur des bases inversement similaires, au fur et à mesure qu'on diminue la vitesse, la directionnalité devient moins claire au profit d'une sensation de non-direction, car la gradation de la lenteur mène à un sentiment figé proche de l'extatisme. C'est pour cela que l'interprète est obligé parfois de doubler un tempo trop lent, pour le travailler et l'exécuter avec précision.

6.2.2 Les intensités

Les *crescendos* et *decrescendos* sont, du point de vue des intensités, tout autant facteurs de directionnalité.

En général, les passages longs en *crescendo* sont éminemment directionnels parce que la plupart sont des transitions, ou en quelque sorte, créent des attentes de nouvelles choses à venir. Le *crescendo* est comme quelque chose qui grandit et à un moment ou à un autre, on sent qu'il va exploser ou qu'il va nous emmener vers une autre chose. Le *decrescendo* agit comme le *crescendo*, mais on le trouve plutôt, et dans une grande mesure, dans les passages conclusifs.

Les intensités peuvent être directionnelles autrement que dans des processus linéaires, comme celles que nous venons de voir. Quantitativement ou qualitativement, les intensités peuvent être créateurs de processus directionnels. Par exemple, dans le premier livre de *Structures* pour deux pianos (1953) de P. Boulez, les intensités constituent quantitativement des sections qui sont clairement repérables. Qualitativement, associées à d'autres paramètres, elles peuvent avoir un rôle dans la signification formelle de l'œuvre, en indiquant *f* pour marquer l'entrée d'un thème ou accentuer des parties structurelles formelles d'une œuvre. Chez Beethoven, les intensités jouent un rôle fondamental dans la structure directionnelle de l'œuvre. Chaque geste ou figure importante est associé à une intensité qui fait partie de la structure et de la clarté du discours.

6.2.3 La directionnalité physique du son

La direction physique du son dans l'espace est également un des aspects de la directionnalité dans la musique. Au plan acoustique, elle est toujours directionnelle, mais au niveau compositionnel, elle peut ne pas être considérée comme telle. C'est plutôt au XX^e siècle, et surtout dans la musique électroacoustique, que la directionnalité physique du son est structurée dans la composition musicale.

6.2.4 Les hauteurs

La polarité des notes est le facteur le plus important de la construction de directionnalité. La polarité tonale, et toute sa structure hiérarchique, représente le

modèle de construction directionnel par excellence. D'autres types de directionnalité, comme la directionnalité quantitative, peuvent s'exercer quand une note apparaît plus souvent que d'autres. La directionnalité qualitative s'exerce dans un champ hiérarchique correspondant à la structure de l'œuvre.

6.2.5 La ligne mélodique

Si elle est montante (ou descendante), la ligne mélodique peut aller dans une direction claire, surtout si elle est droite (ex. gammes ou arpèges).

La clarté de la directionnalité est moindre quand la ligne montante (ou descendante) n'est pas droite, si, par exemple, elle comporte plusieurs segments, autrement dit, quand, à l'intérieur de cette ligne globalement soit montante, soit descendante, se trouvent des processus montants, descendants ou horizontaux.

La directionnalité disparaît totalement quand la ligne mélodique comporte à la fois des intervalles montants et descendants, tout en restant globalement dans le même registre.

On peut trouver des cas de mélodies ambiguës, dont il est difficile de savoir si elles sont directionnelles ou pas. Dans des musiques d'apparence globale non-directionnelle, de par la structure de leur ligne mélodique, on peut trouver, malgré tout, des motifs directionnels, ou des phrases directionnelles, ou encore des périodes directionnelles.

6.2.6 L'harmonie

Les progressions harmoniques sont un exemple de directionnalité. Quand le modèle se répète à partir d'intervalles qui vont dans la même direction (ascendante ou descendante), la directionnalité est claire. En revanche, elle est moins évidente quand la progression se fait à partir d'intervalles de directions différentes (montante et descendante). Le fait qu'il s'agisse d'un modèle (accord ou structure d'accords) rend la progression prévisible, et on peut avoir la sensation d'être conduit vers quelque chose.

Le changement régulier d'harmonie qui, en général, coïncide avec la mesure rythmique de l'œuvre (phénomène très courant dans la musique tonale) est créateur de ligne directrice prévisible.

La structuration quantitative ou qualitative peut être un facteur de directionnalité. Par exemple, dans *Farben* (troisième partie de *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 ; 1909) d'A. Schoenberg, l'accord unique de l'œuvre a une valeur quantitative. C'est la variation dans l'orchestration qui permet de construire une directionnalité plus que l'harmonie. Dans *Tristan et Isolde* de R. Wagner, l'accord de Tristan, dans le prélude, crée une directionnalité par ses caractéristiques qualitatives.

6.2.7 Le processus Dissonance/Consonance

Que ce soit dans la mélodie ou dans l'harmonie, l'idée de dissonance/consonance fonctionne dans l'histoire de la musique comme un élément moteur de directionnalité. Par exemple, l'intervalle de quarte augmentée éveille en nous la nécessité d'une résolution dans l'intervalle de tierce (facteur de prévisibilité). Dans la musique tonale, ce processus est un élément essentiel pour la clarté de directionnalité.

Dans la musique spectrale, on parle, de manière plus générale, d'inharmonicité (comme tension dissonante) et d'harmonicité (comme idée de distension consonante), de la même manière que la musique tonale fonctionne comme processus directionnel.

Si les processus dominants toniques ou dissonance/consonance se trouvent dans un rapport de tension/détente, de tension résolutive, le processus directionnel est alors plus clair, dans le cas inverse, la directionnalité est moins évidente, par exemple dans la musique atonale, dodécaphonique ou sérielle.

6.2.8 La densité

Elle est un aspect éminemment quantitatif. Elle peut jouer sur différents paramètres : hauteur, rythme, orchestration, etc. Toutefois, la densité peut être aussi un élément qualitatif, elle donne plus ou moins d'informations. Les chemins directionnels plus évidents sont ceux qui se créent comme processus évolutifs. Par exemple, le *Poème symphonique* pour 100 métronomes (1962) de G. Ligeti est une pièce basée essentiellement sur un processus directionnel de raréfaction quantitative.

La densité de type qualitatif est en rapport avec la qualité de l'information : par exemple, elle est considérée moindre dans les introductions ou dans les transitions, elle est plus importante dans les expositions.

A. Webern est le modèle de concentration pour la densité d'informations dans la totalité de son œuvre. Son but est d'avoir un discours le plus dépouillé possible, constitué seulement de l'essentiel.

6.2.9 La hiérarchie

C'est un balisage du chemin dans la directionnalité. Elle existe toujours dans la musique. Elle peut se structurer en donnant une direction, à travers des critères quantitatifs et qualitatifs, spatiaux et temporels.

Comme nous l'avons étudié plus haut, dans la partie concernant la psychologie de la perception, la hiérarchisation des idées est un facteur de reconnaissance et de repérage, dans la directionnalité du discours. À l'idée de hiérarchisation peuvent participer tous les paramètres antérieurement cités, elle est aussi liée à la forme. Elle est directionnelle proportionnellement à la compréhension du récepteur.

6.2.10 Le processus tension/détente

Différents paramètres participent à ce processus et sont présents tout au long de l'histoire de la musique. Dans la musique tonale, l'idée de tension et détente est régie surtout par les hauteurs. Dans d'autres, des paramètres différents peuvent être plus déterminants dans la perception de tension/détente. Elle peut avoir différents aspects selon les différentes esthétiques, perçue comme un processus graduel, elle est un élément moteur dans le dessin d'une ligne directive. Elle existe toujours dans la musique. Cependant, quand elle n'est pas structurée comme un processus, mais comme une unité sans ordre apparent, elle peut ne pas être porteuse de directionnalité.

6.2.11 La forme

Il s'agit ici de l'ensemble des paramètres antérieurement cités (rythmes, harmonie, dynamique etc.) qui réagissent entre eux et qui peuvent selon les degrés d'importance qu'on leur assigne, marquer une directionnalité. Il se peut par exemple qu'une œuvre ou qu'une séquence soit directionnelle du point de vue rythmique, et non directionnelle du point de vue mélodique. C'est à la perception qu'il incombe de juger quel paramètre prime sur l'autre, pour savoir si en définitive, globalement, on perçoit le tout comme directionnel ou non.

Dans l'histoire de la musique, certaines formes stéréotypées comme la sonate, le rondeau ou les formes baroques bipartites, entre autres, sont des formes directionnelles. Le fait que la structure globale soit définie à l'avance représente pour l'auditeur une ligne directrice. Dans ces cas, on connaît à l'avance le déroulement. Ce que l'on ne sait pas, c'est comment la suite va se dérouler, là aussi, il existe une ligne directrice prévisible. Pour ce qui est de la structure de la forme sonate bithématique, entre autres, on sait à l'avance qu'elle va proposer une introduction ou une exposition en premier, puis une transition, une modulation à la dominante ou à la tonalité relative, une exposition du deuxième thème, une transition, un développement, une réexposition et une coda. La forme peut ne pas se présenter exactement ainsi, l'œuvre peut se permettre des variations par rapport au modèle qui cependant reste repérable. Le fait de ne pas savoir exactement comment va se dérouler ce qui pour nous est prévisible donne tout l'intérêt à l'œuvre. Au moment de son exécution, l'un de nos plaisirs repose sur notre capacité à faire le rapprochement entre le modèle directionnel de la forme que nous connaissons (notre souvenir) et la réalité du déroulement de l'œuvre (notre découverte). Le compositeur joue à se rapprocher et à s'éloigner du modèle qui sert *a priori* de ligne directrice à l'auditeur.

S'il n'existe pas de modèle pré-établi, il n'y a pas de directionnalité. C'est le cas notamment des formes mobiles que l'on trouve dans *Domaines* de Pierre Boulez. Le compositeur déjoue complètement le modèle formel du public et même de celui des musiciens qui ne savent pas dans quel ordre ils vont jouer. Même si formellement une œuvre musicale peut déjouer le modèle pré-établi, il existe toujours des éléments préexistants auxquels le public peut se rattacher et avec lesquels il peut établir des rapports aux modèles culturels. D'autant qu'il n'existe pas d'œuvre qui se présente comme un objet absolument nouveau : les relations simples entre les sons sont fondamentalement les mêmes.

6.2.12 Schéma synthétique des fonctions des paramètres ou de la structure des paramètres sur la directionnalité musicale

DIRECTIONNALITÉ FORTE	DIRECTIONNALITÉ FAIBLE
RYTHME	
Régulier- irrégulier.	Pas de pulsation perceptible.
INTENSITÉS	
<i>Crescendos et decrescendo.</i> Structuration : quantitative, qualitative, hiérarchique.	Représentation ponctuelle non régulière. Non consécutive.
DIRECTIONNALITE PHYSIQUE DU SON	
Intégration dans la pensée musicale de l'œuvre des possibilités du déplacement du son dans l'espace.	Déplacement du son dans l'espace non-structuré, dans la pensée musicale.
HAUTEURS	
Polarisation : fonctionnelle (tonalité), quantitative, qualitative.	Pas de polarisation, pas de structure fonctionnelle.
LIGNE MÉLODIQUE	
Ascendante ou descendante.	Plusieurs mouvements ascendants et descendants dans un même registre global. Maintien dans le même registre.
HARMONIE	
Progression harmonique, changements harmoniques réguliers, polarisation, directionnalité quantitative ou qualitative.	Pas de progression harmonique, changements harmoniques irréguliers, pas de structuration de polarisation, pas de directionnalité quantitative ou qualitative.
DISSONANCE/CONSONANCE	
Résolutive.	Non-résolutive.
DENSITÉ	
Quantitative et qualitative : processus évolutif.	Changements non linéaires, non évolutifs.
HIERARCHIE	
Quantitative ou qualitative d'un ou de plusieurs paramètres. Processus graduel.	Hiérarchisation non structurée.
TENSION/DÉTENTE	
Structuration consécutive.	Représentation ponctuelle, non régulière, non consécutive.
FORME	
Structures conçues avant l'œuvre en fonction des possibilités perceptives.	Structures formelles nouvelles, pas de structuration ou structuration faisant abstraction des possibilités perceptives.

6.3 FONCTIONNEMENT DES PARAMÈTRES MUSICAUX DANS LA DIRECTIONNALITÉ MUSICALE DANS L'ŒUVRE D'IVAN FEDELE

En fonction des réflexions auxquelles nous venons de nous livrer sur la directionnalité et du cadre synoptique que nous venons de tracer, nous procéderons à une analyse d'une œuvre d'Ivan Fedele, en particulier.

6.3.1 *Imaginary sky-lines* pour flûte et harpe

Durée : 8'

Commande : Gruppo Caronte.

Création le 16 mars 1991, à Brescia (Italie).

Stefania Maratti : flûte, et Helena Trovato, harpe.

Ed. Suvini Zerboni, Milan.

Cd : Ivan Fedele coll. Compositeurs d'aujourd'hui ; éd. IRCAM, Centre Georges Pompidou.

Ensemble intercontemporain (Sophie Cherrier : flûte, Frédérique Cambreling : harpe.)

Le principe compositionnel repose sur des constructions de figures, avec une forte identité, facilement repérables, très différenciées et qui se répètent, varient en alternance entre elles, sans ordre apparent parfois à l'intérieur de chaque section. Chacune a des figures qui la caractérisent et il se peut que certaines se retrouvent dans d'autres sections que les leurs. L'œuvre est composée en cinq sections :

1^{ère} SECTION mes. 1 à 43 : Tempo de croche : 132

- Flûte : 3 figures

Figure 1 : son aspiré répété très vite. Registre grave

Figure 2 : tongue-ram en croches, notes répétées, sur trois notes dans toute la section (doigté de *do3*, *do#3* ou *ré3*).

Figure 3 : *frulato* rapide de sons éoliens ascendants à partir d'une attaque en tongue-ram (doigté de *do3-do#3* ou *ré3*).

- Harpe : 3 figures

Figure 1- continuum en triples croches dans un registre très serré de type évolutif.

Figure 2- arpège en triples croches, court dans un registre ample.

Figure 3 - accord de trois notes dans un registre ample.

Déroulement:

Des rythmes réguliers et soutenus de triples croches dans la harpe (figure 1) avec des accents irréguliers par-dessus, joués par la flûte (figure 2), sont impulsés par des attaques de notes répétées dans la flûte (figure 1) de manière sporadique et pour la harpe, par des notes qui sortent du registre serré du *continuum* rythmique (figure 2). Vers la deuxième moitié de la section, une nouvelle figure fait irruption (figure 3 de la flûte) qui s'intègre au discours existant ainsi qu'une nouvelle figure dans la harpe (figure 3). Cette figure estompe de manière sporadique le *continuum* rythmique de la section.

La pulsation régulière soutenue par la harpe produit un caractère directionnel. La dynamique de mouvement donne la sensation d'aller vers quelque part. C'est le paramètre du rythme qui définit la section comme directionnelle.

Exemple : *Imaginary sky-lines*, 1^{ère} section, mes. 18 à 32

2^{ème} SECTION A : mes. 44 à mes. 73. Tempo de croche 120.

- Flûte : 4 figures

Figure 1 : notes rapides répétées en *pizzicato* sur *lab3* ou *sol3*. Registre grave avec aussi un glissando descendant de *pizzicato* entre les notes *lab3* et *sol3*.

Figure 2: *frulato* rapide de sons éoliens ascendants à partir d'un attaque en tongue-ram (doigté de *do3-do#3* ou *ré3*). Registre grave (figure 3 de la première section).

Figure 3A : mouvement ascendant rapide en notes normales à partir d'une attaque *sfz* en *sol3* ou *lab3*.

Figure 3B : figure 3A, avec répétition de la dernière note aigue.

Figure 3C : mouvement ascendant et descendant rapide à partir d'un premier son *sffz* (*sol3* ou *lab3*).

Figure 4 : son aspiré, répété très vite. (Figure 1 de la première section) sur un doigté de *ré3*.

- Harpe : 4 figures

Figure 1 : bicordes espacés tout au long de la section en notes longues en secondes mineures (*sol2-lab2* ; *mib3-fab3* ; et *ré2-mib2*) en harmoniques.

Figure 2 : trille de secondes mineures au registre d'octave 3 et 4.

Figure 3 : gamme ascendante ou descendante rapide, à partir d'une note accentuée et ensuite *diminuendo* (octave 3 et, exceptionnellement, octave 4).

Figure 4A : *arpeggio* des intervalles amples en doubles-croches avec une appoggiature dans sa partie la plus aiguë de *mib5-fab4*, ou *do#5-ré4*. Même registre et direction descendante. (Registre d'octaves 5 et 4).

Figure 4B : bicordes de septième ou neuvième en doubles-croches. Même registre que figure 4A.

2^{ème} SECTION B : mes. 74 à mes. 104. Tempo de croche : 108

- Flûte : 3 figures

Figure 1 : identique à la 2^{ème} section A, mais variée parfois en hauteur. Au lieu de *sol3-lab3* du registre grave de la flûte, *ré4 –mib4*.

Figure 2 : identique à la 2^{ème} section A, mais jouée seulement une fois au début.

Figure 3 : A, B et C (les mêmes que dans la 2^{ème} section A) sont très présentes et très variées, en gardant leurs composantes essentielles.

La figure 4 de la 2^{ème} section A est absente dans cette section.

- Harpe : 2 figures

Figure 1 : trille de secondes mineures. Registre d'octaves 3, et 4 exceptionnellement. (Même figure que la figure 2 de la section 2A de la harpe, mais plus longues que dans la section 2A.)

Figure 2 : accords en 4 notes dans un registre très ample qui va du registre grave de la harpe jusqu'au registre aigu. Ils se présentent en groupe de 1, 2 ou 4 accords au rythme lent.

Déroulement :

Les figures alternent sans ordre apparent. La section 2B est comme une variation de la section 2A. Le plus marquant dans la différence de ces parties A et B se trouve dans la partie B. La figure 2 dans la harpe et l'irruption du registre grave marquent une différence par rapport à A, ainsi que le caractère de B plus calme, plus lent et plus statique que A. Nous avons pu constater plus haut, que beaucoup de figures restent les mêmes en A et B, ce qui donne une structure de même section, en deux parties.

La forte sensation de directionnalité (par le *continuum* de la harpe) de la section antérieure n'existe plus. On peut parler de directionnalité dans le jeu de l'alternance des figures variées. On finit par attendre une des figures qui va succéder à l'antérieure. On ne sait pas très bien laquelle ce sera, mais on sait que ce sera l'une d'entre elles. C'est plus un conditionnement cognitif en rapport avec la structure formelle, qu'une sensation du presque vertige physique qui nous amène quelque part dans la première section. Il s'agit d'une directionnalité commandée par la forme. À l'intérieur des figures, quelques-unes (comme nous venons de le dire plus haut) sont directionnelles dans leurs hauteurs (ascendantes ou descendantes) ; elles le sont en elles-mêmes, mais pas entre elles : la section n'a pas de mouvement global vers le haut ou le bas, par exemple. Cette directionnalité formelle, repose sur un jeu avec la mémoire, à travers des répétitions et des variations de figures. On construit peu à peu une ligne directrice de ce que l'on entend, en fonction de ce que l'on a entendu (présent/passé), mais pas tellement en fonction du futur. On n'attend presque rien, on ressent très peu de prévisibilité. La forme est inconnue pour nous : on ne sait pas ce qui va venir, si ce n'est l'une des figures exposées. La construction globale ne nous permet pas de nous avancer sur ce qui peut venir. L'alternance des figures n'est pas organisée de manière que nous puissions prévoir une quelconque directionnalité. Le fait unique de savoir que ce sera une des figures est une marque de prévisibilité certes, mais très faible.

Exemple : *Imaginary sky-lines*, 2^{ème} section A, mes. 48 à 62

The image shows a handwritten musical score for the second section of 'Imaginary sky-lines', measures 48 to 62. The score is written on multiple staves and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It is annotated with labels like F1, F2, F3, F4, F3A, F3B, F3C, F4A, F4B, and F4C, which likely refer to different musical phrases or sections. The notation includes treble clefs, key signatures with one flat, and various dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). There are also some circled numbers (48, 53, 58) and other markings like 'acc.' and 'rit.'

Exemple : *Imaginary sky-lines*, 2^{ème} section B, mes. 80 à 97

This image shows a handwritten musical score for the second section of 'Imaginary sky-lines', measures 80 to 97. The score is written on multiple staves and is heavily annotated with various markings and labels. The labels include 'F1', 'F2', 'F3A', and 'F3B', which appear to be section or phrase markers. There are also dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano), and performance instructions like 'look MIL' and 'look DOH'. The notation includes complex rhythmic patterns, often with multiple beams and stems, and some sections are enclosed in boxes. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch, with many lines and markings that suggest a dense and intricate musical texture.

On a une prévisibilité ponctuelle (en fonction des figures), mais pas globale de la section. Dans la section 2A, il existe une sorte de hiérarchie au niveau quantitatif, dans les hauteurs doublées : dans la hiérarchie quantitative, on a les notes *sol-lab* qui sont celles que l'on trouve le plus souvent, ensuite *mib-mi bécarre* et après *do#-ré* et *ré-mib*. On peut constater que c'est l'intervalle de seconde mineure qui est le plus important dans la section, mais les notes, elles, ne se présentent pas toujours par paires, parfois elles se présentent seules. Dans la section 2B, les notes *sol-lab* continuent d'être les plus importantes. Dans un degré de moindre importance, on trouve les notes *si* et *fa*, *mi- re#*, *do#- si*, entre autres.

3^{ème} SECTION : De mes. 105 à mes. 149. Tempo de croche 96.

À la différence des sections antérieures, les figures s'articulent dans des phrases. On a des phrases composées de figures qui s'enchaînent de manière continue.

- Flûte : cinq figures

Figure 1 : *gliss.* descendant de croches, en général en registre grave de la flûte (*si3-la#3*, *si3-sol#3*, *solb3-fa3*, *sib3-lab3*, *fa3-réb3*) entre *mp* et *pp*. Cette figure présente une variante qui apparaît une fois au milieu de la section et qui consiste en un *gliss.* descendant ou ascendant de doubles-croches (*solb4-fa4*) dans la deuxième octave de la flûte (plus aigue). Cette variante se présente aussi dans le registre grave, deux fois.

Figure 2 : mouvement lent, ascendant et descendant d'un quart de ton (registre grave), *p* à *pp*.

Figure 3 : son *smorzando* avec la lèvres ; *accelerando* ou *rallentando*. Registre grave.

Figure 4 : séquence rapide de trilles de deux harmoniques de la même note, mais de fondamentales différentes. Registre aigu (octave 5).

Figure 5 : *acciaccatures* rapides de trois ou quatre notes d'intervalles amples.

- Harpe : 3 figures

Figure 1 : figure dominante. Alternance de bicordes de seconde d'harmonique dans le registre grave (jouées en octave 2); et bicordes plus aigues d'intervalles plus amples (octave 4 et 5), en rythme de croches lent. Sons longs. Évolution harmonique lente. Evolution directionnelle dans le registre. Caractère continu irrégulier.

Figure 2 : cluster dans le registre plus grave (octave 0) de la harpe en tapant avec la paume de la main. Apparaît 6 fois comme ponctuation de phrase associée à la figure 4 de la flûte.

Exemple : *Imaginary sky-lines*, 3^{ème} section, mes. 113 à 129

The image shows a handwritten musical score for the piece "Imaginary sky-lines", specifically the 3rd section, measures 113 to 129. The score is written on multiple staves, likely for different instruments or voices. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The score is heavily annotated with handwritten labels: F1, F2, F3, F4, and F5, which appear to be fingerings or performance instructions. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as 'p', 'pp', 'mp', and 'f'. The score is organized into systems, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring more melodic lines. The handwriting is dense and detailed, typical of a composer's working draft.

Figure 3 : accord de 4 notes de *si* en octaves de registre ample (octaves 1, 2, 4 et 5). Apparaît deux fois seulement dans la section : après le début et avant la fin, comme ponctuation de début et de fin de section.

Déroulement :

Dans la flûte, les matériaux qui composent les figures permettent un enchaînement continu, et de construire des phrases qui ont une directionnalité dans la forme globale. Chaque phrase se présente comme une variation de la précédente. Malgré le caractère non directionnel des figures et des phrases, leur caractère de continuité et leur construction variées donnent une unité et une sensation de directionnalité, à son point d'orgue à la fin de la dernière (figure 4 de la flûte), dans le registre aigu, et qui nous procure une sensation de point de culmination et de fin de section. L'évolution presque linéaire dans les durées des phrases (la plus courte est la première, la plus longue la dernière) concourt aussi à la sensation de directionnalité.

Nous avons, à l'évidence, un « discours » à la manière classique de directionnalité, dans lequel le degré de prévisibilité global est important du fait de :

- L'accompagnement dans la harpe du *continuum* irrégulier de la figure 1 pointée par la figure 3 qui indique un décalage entre le début et la fin de la section.
- La figure 2 qui ponctue les début et fin de phrases.
- La hiérarchisation des notes qui se présente dans une structure semblable à celle de la section 2 A, dans un ordre décroissant, *si-la#, re#-mi, fa-fa#, sol#, do-do#*

Transition : mes. 150 à mes.157. Même tempo que dernière section.

Avant de rentrer dans la section 4, une transition est réalisée par la harpe seule.
3 figures.

Figure 1 : *acciaccature* en arpège ample rapide.

Figure 2 : trilles enharmoniques (*si#-do* ou *mi#-fa*, octave 4 et 3).

Figure 3 : *glissando* ascendant ou descendant de bicordes en octaves pendant un intervalle de seconde mineure.

Déroulement :

On peut observer les figures qui composent la transition, comme des variantes des figures déjà présentées auparavant. Le *glissando*, par exemple, est nouveau dans la harpe, mais a un air de famille avec celui de la flûte dans la section 3. Les deux grands points d'orgue semblent marquer une pause dans le discours et, en même temps, donnent à cette section de transition, le caractère fondamental de tout passage de transition : la création d'une expectative de ce qui va venir. En même temps, le silence de la flûte dans ce passage accentue l'idée de pause et de préparation de la suite. Certaines des figures (2 et 3) sont aussi le matériau de la section à venir. De cette manière, la transition est aussi l'introduction de la section suivante. Les notes qui composent cette transition ne relèvent pas d'un type quelconque de hiérarchisation : *do*, *do#*, *fa*, *fa#*, *sol#*, *la#*.

SECTION 4A : Mes. 158 à 189. Tempo de croche : 108.

- Flûte : Une seule figure

Très riche à la manière d'un *continuum* : trille des harmoniques de notes enharmoniques (variation de figure 2 de la harpe de la transition) dans le registre aigu de la flûte (octave 5), enrichi parfois par des appoggiatures dans les attaques ou par des acciaccatures, et d'autres fois, par des oscillations de quart de ton avec l'embouchure de la flûte. Des notes longues évoluent dans un registre étroit, sans claire directionnalité apparente, mais la dernière note, le *lab5* qui est la plus haute de tout le passage, nous montre une directivité ascendante de la mélodie, même si elle n'est pas facilement repérable. On trouve les trilles les plus longs au début et à la fin de la section, repère formel d'indication de direction.

- Harpe : 3 figures

Figure 1 : trille enharmonique (le même que dans la transition, figure 2). Cette figure est la même que dans la flûte, mais dans un registre plus grave et avec des notes plus courtes.

Figure 2 : même figure que dans la section 2, figure 3 (note accentuée du départ suivie ou précédée d'une gamme rapide ascendante ou descendante), évoluant dans un registre ample. Parfois la note accentuée est précédée et suivie d'un mouvement ascendant et descendant rapide (ou vice-versa), parfois, une autre variante consiste à finir la gamme rapide, non pas avec une note accentuée, mais avec un accord de trois notes. Autre

variante : note accentuée aigue, suivie d'une gamme rapide descendante, précédée par un trémolo de deux notes en intervalle ample en registre aussi aigu. Registre très ample.
Figure 3 : *glissando* ascendant ou descendant en bicordes d'octaves d'un demi-ton (figure 3 de la transition) dans un registre central.

SECTION 4B : mes. Fin 189 à mes. 219. Tempo de croche 120.

- Flûte : 2 figures

Figure 1 : La figure antérieure de la section 4A de la flûte (trilles enharmoniques) est réduite en durée, moins présente, entrecoupée par d'autres figures. Elle varie, presque toujours précédée par une longue acciaccature de 6 à 12 notes jouées en *flatterzunge*. Les oscillations de quart de ton avec l'embouchure de la flûte sont, dans cette partie, plus présentes et elles le sont presque toujours. La figure prend une claire direction descendante. Au début, le trille est sur un *mi*⁵ et à la fin dans un *sol*^{#4}.

Figure 2 : fioritures sur des notes accentuées en rythme régulier de doubles-croches dans les registres 3 et 4. Parfois, elles sont précédées d'une appoggiature en intervalle ample (octave 4 ou 5). Le registre a une direction qui part d'une note répétée et s'ouvre vers le grave et vers l'aigu.

- Harpe : trois figures

Figure 1 : *glissando* avec l'envers de l'angle dans un registre qui va du suraigu au très grave ou vice-versa. Très rapide, finissant toujours dans la figure du trille enharmonique de la section antérieure.

Figure 2 : c'est la même que la figure 3 de la section A antérieure (*gliss.* d'octaves descendantes ou ascendantes pendant une seconde mineure).

Figure 3 : même figure que dans la section 4A figure 2.

Des silences, d'une durée de noire pointée ou de blanche, entrecoupent le discours qui démarre toujours par la figure 1, après le silence.

Déroulement : Dans la première partie de la section 4, on assiste à une sorte d'inversion des rôles : la flûte devient accompagnatrice de la harpe qui réalise des figures contrastées à la manière de la section 2B dans la flûte. Il n'y a pas une directionnalité claire si ce n'est, comme dans la section 2, du point de vue formel. Les figures alternent et varient sans direction très claire. La prévisibilité reste très faible comme dans la section 2.

Exemple : *Imaginary sky-lines*. Transition, mes. 150 à 157 et section 4A, mes. 158 à 164

The image displays a handwritten musical score for the piece "Imaginary sky-lines". It is divided into two main sections: a transition (measures 150-157) and section 4A (measures 158-164). The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The notation is highly detailed, with many notes beamed together and complex rhythmic patterns. There are also some annotations like "L2A4", "L2A3", "L2A2", "L2A1", "L2A0", "L2A-1", "L2A-2", "L2A-3", "L2A-4", "L2A-5", "L2A-6", "L2A-7", "L2A-8", "L2A-9", "L2A-10", "L2A-11", "L2A-12", "L2A-13", "L2A-14", "L2A-15", "L2A-16", "L2A-17", "L2A-18", "L2A-19", "L2A-20", "L2A-21", "L2A-22", "L2A-23", "L2A-24", "L2A-25", "L2A-26", "L2A-27", "L2A-28", "L2A-29", "L2A-30", "L2A-31", "L2A-32", "L2A-33", "L2A-34", "L2A-35", "L2A-36", "L2A-37", "L2A-38", "L2A-39", "L2A-40", "L2A-41", "L2A-42", "L2A-43", "L2A-44", "L2A-45", "L2A-46", "L2A-47", "L2A-48", "L2A-49", "L2A-50", "L2A-51", "L2A-52", "L2A-53", "L2A-54", "L2A-55", "L2A-56", "L2A-57", "L2A-58", "L2A-59", "L2A-60", "L2A-61", "L2A-62", "L2A-63", "L2A-64", "L2A-65", "L2A-66", "L2A-67", "L2A-68", "L2A-69", "L2A-70", "L2A-71", "L2A-72", "L2A-73", "L2A-74", "L2A-75", "L2A-76", "L2A-77", "L2A-78", "L2A-79", "L2A-80", "L2A-81", "L2A-82", "L2A-83", "L2A-84", "L2A-85", "L2A-86", "L2A-87", "L2A-88", "L2A-89", "L2A-90", "L2A-91", "L2A-92", "L2A-93", "L2A-94", "L2A-95", "L2A-96", "L2A-97", "L2A-98", "L2A-99", "L2A-100". The score is densely annotated with musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Exemple : *Imaginary sky-lines*. Section 4B, mes. 201 à 215

The image shows a handwritten musical score for 'Imaginary sky-lines', Section 4B, measures 201 to 215. The score is organized into five systems, each labeled with a letter (F1 through F5). Each system consists of four staves: two for piano accompaniment and two for vocal lines. The piano part includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano), and performance instructions like 'ordin.' (ordinario) and 'L' (legato). The vocal lines feature various rhythmic patterns and melodic lines. The score is densely annotated with musical symbols, including notes, rests, and slurs. The systems are labeled F1, F2, F3, F4, and F5, with some systems also having sub-labels like 'L111 #', 'L100b', 'L100b FAB', and 'L104 #'. The overall layout is complex and detailed, typical of a composer's manuscript.

SECTION 5 mes. 219 à mes. 263 (fin de l'œuvre). Tempo de croche 132 :

- Flûte : une figure

Notes piquées en triples croches. *Continuum* entrecoupé. Sorte de transcription du continuum de la harpe de la première section.

À chaque coupure, le nouveau départ est accentué comme par une sorte d'impulsion. Cette figure a une direction mélodique : elle commence dans le registre grave, monte vers l'aigu et finit dans le registre grave, dans un processus évolutif graduel. À chaque coupure, le nouveau départ est accentué, comme par une sorte d'impulsion, ainsi que dans la première partie de l'œuvre dans la harpe. Tout au long de la section, la figure rythmique passe de sons piqués aux sons harmoniques et aux sons piqués accentués, tout en conservant sa caractéristique rythmique. Par moments, le serpentement du contour mélodique est pointé par des notes accentuées d'un autre registre.

- Harpe : 2 figures

Figure 1A : accord aigu de trois notes accentuées *f* et *ff* (octave 4 et 5).

Figure 1B : L'accord aigu de trois notes accentuées fortes de la figure 1A est précédé du *glissando* sur la corde de la note, indiqué avec une petite barre en métal. (La main droite pince la corde et la main gauche frotte tout de suite toute la corde dans sa longueur).

Figure 1C : L'accord aigu des trois notes accentuées fortes est précédé par un *glissando* ascendant très rapide sur les cordes avec la main droite.

Figure 2 : Sons de percussion sur la caisse de résonance de la harpe. Cette figure apparaît dans la deuxième moitié de la section. (Sorte de transcription de tongues-ram de la flûte de la première partie de l'œuvre).

Déroulement : Cette section apparaît comme une sorte de ré-exposition de la section 1 de l'œuvre avec les rôles inversés entre la flûte et la harpe. Le *continuum* rythmique (cette fois-ci, joué par la flûte) imprime une dynamique de mouvement directionnel comme dans la première section de l'œuvre.

Exemple : Imaginary sky-lines. Section 5, mes. 231 à 245

The image shows a handwritten musical score for a section titled "Imaginary sky-lines" (Section 5, measures 231 to 245). The score is written on multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into three systems, each starting with a circled measure number: 231, 234, and 239. The first system (measures 231-233) includes markings for **F1B**, **F1A**, and **F1C**. The second system (measures 234-238) includes markings for **F1A** and **F1C**. The third system (measures 239-245) includes markings for **F1** etc., **F1B**, **F1A**, and **F1C**. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on a white background.

6.3.2 Schéma synthétique de la structure directionnelle de *Imaginary sky-lines*

DEGRE DE DIRECTIONNALITE	PARAMETRE OU SECTION DEFINISSANT LE DEGRE
1^{ère} section	
Directionnalité forte.	Rythme continuum régulier à la harpe.
2^{ème} section A et B	
Directionnalité faible.	Prévisibilité formelle : variations et répétitions non directionnelles.
3^{ème} section	
Directionnalité forte.	Durée des phrases évolutives, linéaires. Figure avec un rôle d'indication du départ et de la fin de la section. Figure avec un rôle d'indication du départ et de la fin de chaque phrase. Hiérarchisation des notes.
4^{ème} section A et B	
Directionnalité faible.	Prévisibilité formelle : variations et répétitions non directionnelles. Inversion des rôles des instruments par rapport à la 2 ^{ème} section.
5^{ème} section	
Directionnalité forte.	Ré-exposition de la section 1 avec inversion des rôles des instruments.

6.3.3 Schéma synthétique comparatif des paramètres et structures analysés plus haut en fonction de la directionnalité, dans la musique en général et dans *Imaginary sky-lines* d'Ivan Fedele

Directionnalité forte	Directionnalité faible	<i>Imaginary sky-lines</i>
RHYTME		
Régulier- irrégulier.	Pas de pulsation perceptible.	1 ^{ère} et 5 ^{ème} sections : Pulsation perceptible. 2 ^{ème} , 3 ^{ème} et 4 ^{ème} sections : pas de pulsation perceptible.
INTENSITÉS		
<i>Crescendos et decrescendos.</i> Structuration : quantitative, qualitative, hiérarchique.	Pas de <i>cresc.</i> ou <i>decresc.</i> Pas de structuration hiérarchique, qualitative ou quantitative. Ponctuelles, non évolutives, non linéaires.	Ponctuelles, non évolutives, non linéaires dans la microforme. Au niveau des sections, différences quantitatives.
DIRECTIONALITE PHYSIQUE DU SON		
Dans la pensée musicale, intégration dans l'œuvre des possibilités du déplacement du son dans l'espace.	Déplacement du son dans l'espace non structuré dans la pensée musicale.	Déplacement non structuré.
HAUTEURS		
Polarisation : fonctionnelle (tonalité), quantitative, qualitative.	Pas de polarisation, pas de structure fonctionnelle.	Polarisation quantitative et qualitative propre à chaque section.
LIGNE MÉLODIQUE		
Ascendante ou descendante.	Plusieurs mouvements ascendants et descendants dans un même registre global. Maintien dans le même registre.	Chaque section reste dans un registre ou des registres qui n'évolue pas. Quelques figures directionnelles ascendantes-descendantes (microforme).
HARMONIE		
Progression harmonique. Changements harmoniques, réguliers. Polarisation. Directionnalité quantitative ou qualitative.	Pas de progression harmonique. Changements harmoniques irréguliers. Pas de structuration de polarisation quantitative ou qualitative.	Pas de progression harmonique. Changements harmoniques irréguliers.
DISSONANCE/CONSONANCE		
Résolutive.	Non résolutive	Non résolutive.
DENSITÉ		
Quantitative et qualitative : Processus évolutif.	Changements non linéaires, non évolutifs.	Directionnalité qualitative, par moments.
HIERARCHIE		
Quantitative ou qualitative d'un ou de plusieurs paramètres. Processus graduel.	Hiérarchisation non structurée	Hiérarchisation formelle.
TENSION/DÉTENTE		
Structuration consécutive.	Représentation ponctuelle, non régulière, non consécutive.	Représentation ponctuelle, non régulière dans la microforme. Alternance consécutive entre les sections.
FORME		
Structures préconçues à l'œuvre en fonction des possibilités perceptives.	Structures formelles nouvelles. Pas de structuration, ou structuration sans prendre en compte les possibilités perceptives.	Structure formelle globale nouvelle. Aspects micro formels connus. Répétition—Variation : articulation directionnelle (procédures préconçues en prenant en compte les possibilités perceptives).

6.3.4 Schéma synthétique de la directionnalité musicale globale de *Imaginary sky-lines*

Forme globale	
Directionnalité forte	Directionnalité faible
Forme close marquée par la symétrie des sections et l'inversion des sections 1 et 5.	La forme ne participe pas de modèles préconçus.

On peut à travers ces analyses classifier *Imaginary sky-lines* comme forme directionnelle, comme nous venons de le voir, avec des paramètres et des sections de directionnalité faible et des paramètres de directionnalité forte. Dans la forme qui en résulte, l'aspect directionnel fort prime sur le faible.

6.3.5 Réflexions consécutives à l'analyse de *Imaginary sky-lines*.

La forme générale de l'œuvre se présente avec, d'une part, un système de symétrie (les sections 1 et 2 sont symétriques des sections 4 et 5. La 1 l'est à la 5. La 2 l'est à la 4), d'autre part, une section centrale (section 3). La directionnalité de l'œuvre est proche de la directionnalité classique par sa forme close et par l'idée de récapitulation qui confère aux formes, comme à celles de la sonate ou du rondeau, une sensation de début et de fin.

Nous avons observé plus haut que l'existence d'inversions de contenu permet une opposition des états initial et final d'un récit, qui constitue une condition nécessaire à l'acceptabilité du narré. En l'absence de cette opposition, le discours est subjectivement ressenti comme non clos, comme ne formant pas une totalité. Dans *Imaginary sky-lines*, l'inversion des rôles entre flûte et harpe qui sous-tend les extrêmes initial et final de la pièce, nous met en présence d'une forme close.

À propos du titre de son œuvre *Imaginary sky-lines*, Fedele explique que :

« Il s'agit d'une expression américaine désignant le profil, la silhouette d'un paysage, citadin bien souvent, mais parfois aussi naturel, qui se détache du ciel au coucher du soleil. Dans ce sens, la flûte et la harpe décrivent chacun des parcours linéaires qui s'entrecroisent selon une ligne de force que l'on pourrait définir comme diagonale. De fait, on part d'une situation initiale dans laquelle la harpe assume un rôle de relief expressif, avec des figures à forte connotation sémantique. A ce départ, s'opposent les interventions de la flûte qui ont un caractère évident de ponctuation. On passe progressivement à un renversement des rôles. »⁸⁶

La directionnalité se traduit chez Ivan Fedele comme une « ligne de force » qui est le parcours entre ces deux pôles opposés de l'inversion des rôles. Il existe un autre parcours dans l'œuvre : un parcours de raréfaction dynamique qui comporte une forme symétrique entre le début de densité maximale et le milieu de la pièce de densité minimale —et vice-versa— du milieu de la pièce vers la fin.

Dans ce sens, la musique de Fedele ressemble à une conception formelle de directionnalité, mais elle est différente de celle de la forme classique. Dans le classicisme, cette forme close est remplie d'un matériel qui porte en soi la possibilité de directionnalité par la tonalité. Dans l'œuvre de Fedele, à l'intérieur de la plupart des sections, particulièrement les deux et quatre, les figures alternent et se succèdent, sans véritable relation de cause à effet, avec un faible taux de prévisibilité. On peut penser aussi que chez Mozart ou Beethoven, il n'y a pas de véritables relations de cause à effet dans l'absolu, mais des éléments comme la tonalité, la symétrie dans les micro et macro formes, et en général l'extrême codification du langage, nous donnent l'illusion d'une relation de cause à effet presque absolue dans l'œuvre, une ligne directrice, comme si l'on avait un seul chemin possible dans le déroulement de l'œuvre.

Dans cette œuvre de Fedele, comme dans la quasi-totalité de sa production, on a des moments de directionnalité claire (comme dans les sections 1 et 5) et des sections où la directionnalité est plus ou moins absente. Le fait qu'il réalise en général des structures formelles closes lui garantit un certain pourcentage de directionnalité, un garde-fou, une limite globale à l'intérieur de laquelle peuvent exister des moments statiques de directionnalité moins évidente.

⁸⁶ I. Fedele, in C. Proietti, « Œuvres », p. 81.

Dans son rapport à la directionnalité physique du son, Ivan Fedele est très attaché à la disposition des instruments. En prenant en compte cette disposition dans la musique, il lie l'aspect spatial de la directionnalité à l'aspect temporel : « les sons se déplacent d'un point de l'espace vers un autre point de l'espace dans un laps de temps ». Espace et temps sont deux variables de cet aspect de la directionnalité qui peuvent être liées à l'aspect musical formel de la directionnalité (Dans *Richiamo, Duo en résonance, De li duo soli et infiniti universi, Ali di Cantor*, par exemple). La structure formelle de l'œuvre est aussi liée au placement et au déplacement des sons dans l'espace ; la directionnalité formelle inclut aussi la directionnalité spatiale des sons.

Fedele invente des lignes directionnelles selon différentes manières. Ce sont là les facettes les plus intéressantes dans la démarche de sa composition. Elles mettent en lumière sa conception de la directionnalité formelle de sa musique :

«— des directionnalités d'ordre spatial : comme dans le *Concerto pour piano et orchestre* où des caractéristiques sonores émergent de la profondeur de la masse complexe du son pour occuper le premier plan.

— des directionnalités d'ordre qualitatif : comme dans *Donax* pour flûte, où l'on effectue le cheminement d'un complexe harmonique dense au début vers des modes archaïques à la fin. Simultanément, la flûte contemporaine du début se transforme, en remontant le temps, en shakuashi japonais, avec ses références ethniques.

— des directionnalités d'ordre quantitatif : comme dans *Chiari*, où les caractéristiques sonores données sous forme de fragments relativement courts au début apparaissent plus tard sous la forme de fragments beaucoup plus longs.

— des directionnalités de l'ordre de la densité comprenant la raréfaction et la densification d'un ou plusieurs paramètres : comme dans *Imaginary islands* (1992) pour flûte, clarinette basse et piano ; où le cheminement d'un groupe instrumental monochrome vers l'ensemble des groupes orchestraux ou l'inverse, ou bien encore le cheminement allant d'une multitude d'éléments thématiques divergeant vers un seul élément ou l'inverse : c'est un des procédés du travail au niveau de la microstructure dans le *Concerto pour piano et orchestre*. »⁸⁷

⁸⁷ I. Stoianova, « Vers un nouvel Humanisme », p. 19-20.

7- LA CONSTRUCTION « DIRECTIONNELLE » D'IVAN FEDELE EN RAPPORT AVEC QUELQUES-UNS DES COMPOSITEURS DE SON TEMPS

Fedele partage le sens de la « directionnalité » avec les compositeurs d'avant le XX^e siècle, mais ce sens a été enrichi par toutes les nouvelles considérations qu'y a apporté le XX^e siècle et qu'il n'ignore pas.

Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, les aspects directionnels étaient attachés à la structure formelle de l'œuvre et aux relations hiérarchiques des notes, pour l'essentiel.

Au XX^e siècle, les réflexions sur le plan musical et sur le plan conceptuel — comme nous avons pu le constater plus haut — ont fait qu'une œuvre, directionnelle et close aujourd'hui, peut revêtir des aspects très différents et peut se fonder sur de multiples principes intrinsèques à l'œuvre. Cette conception-là, Fedele la partage avec bon nombre de ses contemporains comme Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Marc-André Dalbavie, Luca Francesconi, entre autres.

À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle comme le dit le metteur en scène Emil Prokop :

« La lecture linéaire du monde est caduque. Complexe et diffuse, notre société se caractérise par un brouillage permanent du sens [...]. »⁸⁸

Voilà qui n'a fait que favoriser la profusion des chemins avec des directions multiples.

D'autres compositeurs contemporains ont pu nous laisser entrevoir que les possibilités de générer des liens directionnels sont très vastes, voire infinis. Et même s'ils ne sont pas prévus par le compositeur, ils peuvent exister à partir de l'écoute de ceux qui les perçoivent.

⁸⁸ E. Prokop, « Carnet de travail », p. 2.

Dans *Lichtung I*, comme le souligne Alain Bioteau⁸⁹, Emmanuel Nunes crée un contraste, un point de tension entre une sonorité grave et une très grande vélocité de spatialisation, il trace une ligne directionnelle entre deux objets qui appartiennent à des mondes différents. Cette dialectique entre mouvement spatial et registre de sons est la preuve que le sens directionnel peut s'exercer dans l'espace, dans le temps et dans la combinaison des deux.

Dans *Accanto* pour clarinette, orchestre et bande, Helmut Lachenmann trace une ligne directionnelle entre le *Concerto pour clarinette K. 622 en la majeur*, de Mozart et sa propre musique, pour mettre en évidence deux extrêmes :

« L'attitude subjective, à savoir sa propre nostalgie désespérée d'un monde intact face à une réalité profondément dérangée à l'extérieur comme à l'intérieur. »⁹⁰

Gérard Grisey met en marche une ligne directionnelle des sons et des intervalles qu'autrefois on excluait pour des questions esthétiques de langage. Il les envisage comme objets et phénomènes acoustiques réels dépourvus de tout préjugé culturel et les intègre en créant de nouveaux parcours directionnels :

« La méthode spectrale et, plus encore, les processus de transformation que j'utilise permettent d'intégrer en principe tous les sons. Il suffit de savoir une fois pour toutes qu'une octave ne sera jamais une tierce mineure, qu'un bruit blanc n'est pas un spectre d'harmoniques. Je ne crois pas aux rejets mais aux fonctions.[...] Les tabous de l'octave, de l'accord consonant, comme ceux de la dissonance ou des bruits en tout genres, tombent d'eux-mêmes. »⁹¹

Franco Donatoni, à travers des processus graduels trace des lignes directionnelles qui ont un sens en elles-mêmes, comme but dans les mécanismes qui les génèrent :

« Composer signifie pour moi inventer le processus nécessaire à la transformation continue de la matière. »⁹²

Ivan Fedele a été élève de Franco Donatoni, à l'académie Santa Cecilia de Rome, au début des années 80. Il en aura retenu certains aspects de la construction directionnelle, dans les capacités déductives pour construire des variations.

⁸⁹ A. Bioteau, « Toucher l'espace », p. 119.

⁹⁰ H. Lachenmann, *Accanto, Musik-Konzepte*, p. 63.

⁹¹ G. Grisey, « Les dérives sonores de Gérard Grisey », in *Arts Press*, n°123, p. 47.

⁹² F. Donatoni, « Biographie (1999) ».

Chez Luciano Berio, il existe différentes idées de directionnalité : à propos de sa *Sequenza III* (1966) pour voix, la ligne directionnelle est décrite de cette manière par Philippe Cappe :

« Le mouvement général de la pièce va vers une recombinaison progressive du texte. Il semble que l'audition de la *sequenza* se vive comme un parcours intérieur où après des moments de confusion et de grande tension, on parvient à un état d'équilibre et de relatif apaisement. »⁹³

Cette perception de la directionnalité montre, dans la transformation du matériel, un chemin assez classique de directionnalité propre à la narration, avec des outils et des moyens nouveaux.

Au sujet de la *Sequenza IV* (1966) pour piano, L. Berio écrit :

« La *sequenza IV* pour piano peut être considérée comme un voyage d'exploration à travers divers types d'articulation et comme un dialogue entre un développement en accords et un développement linéaire du même matériau. »⁹⁴

Bien que les matériaux et les procédures ne soient pas les mêmes que chez Fedele, on constate, presque dans toutes ses œuvres, l'idée de parcours, de développement et de transformation, très souvent, entre deux choses différentes.

Magnus Lindberg, compositeur de la même génération que Fedele est toujours soucieux d'une construction directionnelle comme il nous le montre dans ses écrits, notamment celui rédigé à propos de son *Clarinet Quintet* :

« Bien qu'elle dure près de vingt minutes, la pièce est en un seul mouvement. Ses sections s'appuient soit sur un matériau statique, composé de gammes différentes, évoquant ainsi un bruissement d'insectes, soit sur des processus directionnels obligeant la musique à changer graduellement de caractère en la poussant vers des extrêmes de registre ou de vitesse. »⁹⁵

Si les processus directionnels peuvent être liés à des conceptions stylistiques et des matériaux communs, on peut trouver l'idée de directionnalité, comme sens, avec les

⁹³ P. Cappe, « Sequenza III pour voix de femme de L. Berio ».

⁹⁴ L. Berio, « Une introduction aux Sequenzas », p. 44.

⁹⁵ M. Lindberg, *Les cahiers de l'IRCAM n° 3*, p. 111.

manières et les représentations les plus variées, dans toutes les musiques. L'aspect « destructif » qu'implique la création nous met toujours en situation d'« opposition » qui est inhérente à l'acte créatif comme le souligne H. Lachenmann :

« Cela peut vouloir dire que la clarification structurelle de la musique provient de sa confrontation, consciente ou inconsciente, avec les structures qu'elle instaure, qu'elle affirme et en même temps qu'elle détruit après s'y être frottée. Le compositeur évoque ces structures par le fait même de les cacher, pour y accomplir une sorte d'exorcisme qu'il pense, justement, en termes de "structuralisme dialectique". »⁹⁶

La directionnalité comme « rapport à » ou comme « aller vers » a connu, à la fin du XX^e siècle, une multiplicité des formes dans laquelle il est impossible de définir des dominantes.

L'une des caractéristiques directionnelles de la musique de Fedele, parmi celles que nous avons relevées, est le renouement avec l'histoire, à travers ses formes closes et ses formes narratives. On peut observer ces aspects chez d'autres compositeurs qui, en apparence, sont éloignés de son esthétique. Par exemple, dans *Metastasis* (1955), Xenakis réalise une œuvre que l'on peut considérer comme close, à la manière de l'esthétique de Fedele : le matériau initial est en effet le même que le matériau final. Par ailleurs, la division en sections clairement définies, et le rapport équilibré des durées des sections, participent du même type de structuration formel que celui que l'on trouve chez Fedele. On trouve un type semblable de structuration chez G. Ligeti, dans le *Quatuor à cordes n°II* (1968) qui est organisé en cinq mouvements clairement délimités, même si l'on n'a des contrastes de caractère ou de tempi qu'entre le premier et le deuxième mouvements. Il en est ainsi, également, de beaucoup d'œuvres de Fedele, comme de la plupart des œuvres classiques : chaque mouvement, avec son arc de tension/détente, est bien délimité par l'articulation de la forme, et surtout, par une différenciation claire des matériaux qui le composent.

⁹⁶ H. Lachenmann, « À propos de structuralisme », p. 86.

8- CONCLUSION

La directionnalité musicale dans certains de ses aspects, philosophique, scientifique, psychologique, narratif ou du point de vue de la technique musicale, nous a permis de constater que la directionnalité comme outil d'analyse permet d'observer plusieurs facettes de l'œuvre d'Ivan Fedele. Elle permet aussi, d'une part de découvrir l'œuvre, d'autre part de la classer selon la double valeur du concept (directionnalité/non directionnalité). Cette classification évidemment ne se limite pas à la musique d'Ivan Fedele, ce qui offre la possibilité d'accéder à une perspective historique et d'y situer son œuvre.

Pour chaque point traité, la classification n'est pas toujours claire, absolue, mais il s'agit là d'une conséquence du phénomène lui-même : la directionnalité et la non/directionnalité ne peuvent être absolues et toute œuvre d'art se construit sur la base de principes à la fois objectifs et subjectifs. C'est ainsi que par certains côtés, l'œuvre d'Ivan Fedele nous semble clairement directionnelle, par d'autres, moins et par d'autres encore, elle apparaît non-directionnelle. Si on prend en compte tous les aspects étudiés, on constate que sa musique est globalement directionnelle. On peut observer également qu'entre le directionnel et le non-directionnel absolus, peut se construire un parcours d'une relative directionnalité, entre prévisibilité et non-prévisibilité, entre rupture et continuité.

Les possibilités de conciliations esthétiques entre absolus antagoniques, en apparence statiques et inconciliables, nous ont montré que la musique de la fin du XX^e siècle est en recherche permanente d'oppositions inconciliables pour créer de nouveaux parcours, de nouvelles lignes directionnelles qui ne font autre chose qu'élargir le champ des relativités ; ceci pour rendre le monde plus fluide et plus dynamique. Dans sa musique, Fedele contribue, à sa manière, à créer de nouveaux parcours entre opposés. On se trouve ainsi face à une nouvelle synthèse des styles, ou un nouveau classicisme, ce que nous aborderons en détail dans le dernier chapitre.

CHAPITRE II

Directionnalité musicale : transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version

1- INTRODUCTION

L'une des caractéristiques de la production musicale d'Ivan Fedele repose sur les liens qui existent entre ses différentes œuvres. (Voir dans le tableau ci-contre la liste de celles qui ont une forte filiation de différents types que nous essaierons de classer tout au long de ce chapitre). Chez tous les créateurs, on peut trouver des « liens » — des « rapports à » ou des « aller vers » — d'une œuvre à une autre, plus ou moins perceptibles et qui déterminent ce qu'on appelle le style. Le fait que, chez Ivan Fedele, ils se présentent sous différentes formes et entre un grand nombre de ses œuvres, nous invite à nous y intéresser tout particulièrement. Nous voulons, de cette manière, pouvoir élucider quelques aspects de sa musique, à la lumière de ce que l'on pourrait appeler le « tissage » sur lequel elle repose, une autre forme de directionnalité.

ŒUVRES À FILIATION PROCHE

- Donax (1992), *Profilo in eco* (1994-1995), *La chute de la maison Usher* (1995), *Donacis ambra* (1997).
- Concerto pour vlc. (1996), *Imaginary depth* (1997), *Allons* (1995), *Dioscuri* (1997), *Paroles y palabras* (2000).
- *Ça ira* (1996), *Paroles y palabras* (2000), *Paroles...* (2000).
- Concerto pour alto (1990/95), *L'orizzonte di elettra* (1997), *Elettra* (1999).
- *Corrente* (1996), *Corrente II* (1997), *Correnti alternate* (1997), *Tocatta* (1983), *Cadenza* (1993).
- *Codex* (1999) Deux contrepoints de l'art de la fugue de J. S. Bach.
- *Il Giardino di Giada* (1983), *Il Giardino di Giada II* (1991).
- *Magic* (1985), *Magic* (1996).
- *Richiamo* (1994), *Coram requiem* (1995-96).
- *Coram* (1995-96), *Coram requiem* (1995-96).
- *Primo Quartetto* (1980), *Primo quartetto* (1990).
- *Pentàlogon* (1987) (chronique radiophonique en musique), *Pentàlogon quartet* (1987).
- *Sorpresa (Aiscrim II)* (1983), *Tocatta* (1988).
- *Divertimento* (1981) *Chiari* (1981).
- *...Ma non troppo* (1983), *Mox. tempo di quartetto* (1983), *Troisième quatuor (Târ)*.
- *Rhapsody* (1983), *Première partie de Epos* (1989).
- *Etudes boréales* (1990), *Concerto pour piano* (1993), *Cadenza* (1993).
- *Carme* (1992), *Carme II* (1993).

Nous avons choisi pour étudier le rapport existant entre ses œuvres, les notions de transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version (*work in progress*). Il existe naturellement d'autres types de parenté entre œuvres musicales. Mais les notions que nous avons choisies nous semblent en couvrir l'essentiel. Par ailleurs, ce sont celles qui s'appliquent le mieux à ce qui unit une bonne partie des œuvres de Fedele. Transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version (*work in progress*) tissent systématiquement des liens entre elles que l'on pourra envisager comme les relations entre une œuvre et une autre ou d'autres œuvres, en tant que « rapport à ». Ce seront là des rapports déterminés subjectivement, par analyse comparative. Nous verrons que, parfois, les processus de transcription, arrangement, orchestration, etc., qui établissent ces « rapports » entre œuvres, insufflent un nouvel « aller vers » à l'œuvre d'origine qui connaît alors une évolution dans le temps, entre passé et futur. Ce sera alors la considérer en tant qu'œuvre ouverte par essence s'offrant naturellement au remaniement.

Les dénominations de transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version sont parfois utilisées, sans nuance, comme des synonymes. Aussi nous faudra-t-il les analyser séparément et de façon précise, en prenant en compte toutes leurs dimensions musicales, mais également leurs différentes acceptions dans la langue. Ainsi, établissons-nous une terminologie claire de ces termes, afin qu'ils échappent à toute ambiguïté et deviennent des outils précis d'analyse.

À la fin du chapitre, nous conduirons un examen détaillé des relations qui existent entre *Donax* et *Donacis ambra* d'une part, et entre *Donax* et *Profilo in eco* d'autre part, trois œuvres très importantes dans la production d'Ivan Fedele. Cette étude nous permettra d'accéder à l'une des caractéristiques fondamentales de sa pensée musicale : une correspondance entre l'idée de directionnalité et celle de parenté entre œuvres qui, tout en ayant la valeur d'un fil conducteur à l'intérieur de sa production, est sans doute l'une des voies dans lesquelles s'affirme dans le temps l'idée musicale philosophique d'Ivan Fedele.

2- TRANSCRIPTION

2.1 TRANSCRIPTION ÉCRITE

C'est du latin *transcribere* que nous vient le verbe transcrire. Or, cet étymon est composé du verbe *scribere* (écrire) et du préverbe *trans-* qui signifie entre autres, aujourd'hui, en français, *au-delà de*. Dans son sens littéral, le verbe transcrire exprime donc une action, dont le procès se situe au-delà de celui d'écrire et qui suppose donc que l'écriture se fasse avant la transcription. La transcription se conçoit alors comme une sorte d'« après écriture ». Dans la musique, l'idée de transcription reste confuse, du fait que le terme est trop général et désigne plusieurs démarches différentes. C'est peut-être en faisant appel à son usage en linguistique, que nous parviendrons le plus aisément à en clarifier le sens :

« C'est [...] lorsqu'on écrit une langue en considérant non plus son contenu mais son expression propre, au terme d'une analyse plus au moins fine de ses éléments phoniques, que l'on pourrait parler de transcription. »¹

Cette idée de transcription phonique est à rapprocher de celle de la transcription dans la musique : on accomplit l'acte de transcrire dès l'instant que l'on écrit la musique sur une portée, ce que communément on appelle l'acte de composition et que l'on devrait plus volontiers dénommer acte de transcription. En effet, c'est par lui que l'on s'adonne à l'analyse des éléments sonores de la musique pour les matérialiser en symboles écrits. De ce fait, la composition elle-même est un acte antérieur à la transcription. Ainsi, comme le souligne Ferruccio Busoni, ce passage du sonore à l'écrit opère un changement sur la composition qui lui est préalable :

« J'en suis arrivé à penser que toute notation est déjà transcription d'une invention abstraite. Dès l'instant où la plume s'en empare, l'idée perd sa figure d'origine.[...] La forme et les moyens sonores, pour lesquels le compositeur doit se décider, déterminent de plus en plus la voie à suivre et les limites.[...] L'invention devient une sonate, ou un concerto : c'est déjà un arrangement de l'original. »²

¹ *Encyclopédia Universalis*, Corpus 22, p. 847.

² F. Busoni, « Valeur de l'arrangement », p. 25-26.

Avec ce sens de l'« original », l'œuvre musicale devient une tâche presque utopique. Même si la structure du langage existe préalablement, son passage dans le monde écrit des signes lui donne une structure finie et définie qui appartient au monde sonore et elle va certainement souffrir une modification lors de sa transcription. Ce processus se limite à certains cas : ceux dans lesquels elle est créée et finie avant qu'elle soit écrite, comme la plupart des musiques populaires.

Dans le cas de la musique d'Ivan Fedele comme d'une bonne partie de la musique contemporaine et de la musique savante, l'écrit joue un rôle important dans la création même de l'œuvre. Selon les courants et les styles, l'écriture peut devenir un moteur, un générateur de la composition. Chez Fedele, on peut constater que la démarche est combinée : l'écriture n'est pas totalement une transcription de l'idée musicale. Elle peut intervenir en tant que source compositionnelle. Certes, la musique peut partir ailleurs que dans l'écriture, dans un monde purement acoustique et effectivement être ensuite transcrite sur le papier. Dans *Chord* (1986) par exemple, les aspects musicaux des accords agissent comme moteur de l'œuvre et comme générateurs acoustiques de base. Cependant l'écriture peut être aussi la source de départ vers l'acoustique et ainsi la musique est transcrite dans le sens inverse. Par exemple dans *Imaginary sky-lines* (1990-1991) ou dans *Donax* (1992) des aspects de la structure littéraire (structure métrique des haïkus et tankas : 7-5-7-7) sont utilisés dans la structure musicale même. À la différence de certains compositeurs post-sériels, chez lesquels la partition peut devenir un moteur des idées qui les mènent vers l'acoustique, c'est à partir des phénomènes acoustique et perceptif que Fedele essaie de construire son œuvre, dans sa conception temporelle de la création :

« Le temps compositionnel est une expérience tout à fait particulière dont on ne peut se passer. Ce ne doit pas être un temps de rédaction de quelque chose de déjà figé ! Il faut au contraire en profiter pour se remettre en relation avec le matériau. On peut toujours explorer d'autres routes pour revenir ensuite à la route principale. »³

Chez lui, l'écriture joue donc un rôle fécond dans le parcours créatif de l'œuvre et on constate qu'il laisse au matériau la liberté de continuer à devenir, à « aller vers », entre le moment où il en a eu l'idée et celui où il le met en composition. Pendant son « temps compositionnel », son travail lui-même repose sur la notion de directionnalité.

³ I. Fedele, in Pierre Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 6.

Par ailleurs, l'acoustique décide de l'écrit, mais l'écrit définit aussi l'acoustique. On peut parler ainsi de duplicités de transcriptions : vers l'écrit, mais aussi vers l'acoustique. Ainsi peut-on concevoir finalement le fait de transcrire, comme le passage d'une idée ou d'un objet, d'un milieu à un autre. La transcription partielle ou totale d'un fait, d'un objet, d'une idée pose alors le problème de savoir où est l'origine de l'œuvre ; éternel problème, que l'on pourrait traiter indéfiniment. Par exemple, Ivan Fedele émet l'idée que :

« L'utilisation de principes provenant des formes anciennes reproduit le fonctionnement des mythes à travers les âges. [Qu']il s'agit d'archétypes culturels qui restent toujours d'actualité et qui nous appartiennent car ils nous enseignent. »⁴

On ressent bien là que le départ de l'œuvre, ou au moins certains de ses points d'origine, ne se situent pas dans l'écriture musicale, ni dans un son ou dans un phénomène acoustique quelconque, mais dans des expériences culturelles qui sont ensuite transcrites sous forme acoustique, puis sous forme écrite. Les influences autres que musicales chez Fedele, comme celles de la philosophie, de la littérature, des sciences jouent un rôle majeur dans la conformation de son œuvre, et on peut les considérer comme à l'origine de transcriptions partielles de ces mondes au monde acoustique musical qui se produisent toutes au niveau mental. Il est important de remarquer que la musique, à la différence des autres arts, est une sorte de « métalangage » comme le souligne Fedele.⁵ De ce point de vue-là, on peut penser que dans le langage, par exemple, il existe une action de transcrire qui est intrinsèque à sa nature : d'une certaine manière, les mots sont une transcription en signes parlés et écrits d'objets, abstraits ou concrets. Ils les représentent, comme le remarque déjà M.P.G. de Chabanon.⁶ A l'inverse, la musique, elle, est autoréférentielle, on ne peut pas penser la transcription, comme le passage d'un monde acoustique à un monde écrit, mais plutôt comme le passage du monde des idées au monde acoustique musical qui, lui, n'est pas constitué de signifiants rattachés à des signifiés relevant de l'expérience humaine. Il faut bien noter ici qu'Ivan Fedele ne s'envisage pas comme seul initiateur du monde de ses idées, mais qu'il se considère comme un lieu d'échange vers lequel convergent pensée

⁴ I. Fedele, « Arte, stile, scrittura ».

⁵ I. Fedele, « Fragment d'un discours utopique », p.117.

⁶ M. P. G. de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*.

personnelle et culture du passé. Ainsi selon lui, la ligne directionnelle de la transcription entre l'œuvre qu'il crée et son point d'origine prend sa source bien en amont de lui.

En musique, on peut définir aussi la transcription de la façon suivante :

« Rédaction en notation usuelle ou remise en partition d'œuvres musicales anciennes écrites en neumes, en notation mensuraliste ou en tablature d'orgue ou de luth. »⁷

Il nous semble qu'à cette définition convient mieux le terme de *translittération* utilisé plus largement que dans le domaine musical. En effet, on conçoit la *translittération* comme une :

« Opération par laquelle on passe d'un alphabet utilisé pour l'écriture d'une langue à un autre alphabet. »⁸

La rédaction d'œuvres sous formes de codes d'écritures nouveaux en musique s'apparente volontiers au fait de changer d'alphabet, en écriture.

Dans la musique contemporaine, on trouve certains cas de translittération. K. Saariaho ou G. Scelsi nous décrivent leur procès d'écriture d'une partition en deux étapes. La première consiste à dessiner la musique en dessin : la partition est représentée par des traits, lignes, courbes etc, la seconde est une écriture en notes. On assiste donc à une translittération du dessin aux notes. Dans l'œuvre d'Ivan Fedele, on ne trouve pas de translittération de signes. La partition, dans sa forme écrite, est représentée par des signes musicaux.

Transcrire s'utilise également dans le sens de :

« Copier, reporter fidèlement (un écrit) sur un autre support. Transcrire un acte notarié. »

« Transcription d'un manuscrit. »⁹

⁷ M. Honegger, *Dictionnaire, Technique, formes, instruments. Sciences de la musique*, p.1025.

⁸ *Encyclopédie Universalis*, Corpus 22, p. 847.

⁹ *Dictionnaire, Le Grand Robert de la Langue Française*, p. 1401.

Et transcription a parfois pour signification :

« [...] action de transcrire ; son résultat. »¹⁰

Ces deux acceptions font référence, pour ce qui concerne la musique, à l'acte de la copie.

La première envisage la transcription comme l'action de mettre au propre un manuscrit. Toutes les œuvres de Fedele sont copiées, passées au propre après finition, et on peut signaler que jusqu'à 1997 environ, les copies des œuvres sont réalisées par la main du compositeur qui, par cet acte, atteint une forme de résultat, comme si copie après copie, il poursuivait une direction. À partir de cette date, toutes ses œuvres sont copiées sur ordinateur, par son éditeur : Suvini Zerboni.

La seconde acception, si elle conçoit aussi la transcription comme un procès, y voit aussi son aboutissement. Cette définition pose d'ailleurs le problème de la localisation de l'œuvre achevée. Pour les récepteurs, elle existe non pas dans un monde d'écriture, mais dans un monde acoustique. On peut donc considérer que l'aboutissement d'une œuvre musicale se situe dans trois mondes différents à la fois, selon que l'on se place du point de vue du compositeur ou du public : le monde des idées, celui de l'écriture, et celui de l'acoustique, trois situations successives qui créent une ligne directionnelle en trois étapes entre l'œuvre et son lieu d'existence.

C'est la copie que nous évoquons plus haut qui imprime une altération minimale. Les différents degrés d'altération qu'une œuvre peut souffrir lors de la transcription, sont infinis selon l'œuvre elle-même, selon le jugement qui, en définitive, est subjectif. Voilà bien dans cette échelle d'altérations, des nuances qu'il est très malaisé de quantifier, ce qui rend la transcription très difficile à définir.

Ainsi, pour Salvatore Sciarrino :

« Transcrire n'équivaut pas à la simple transposition des notes, comme si elles étaient reversées mécaniquement d'une formation instrumentale à une autre. Changer d'instrument — les classiques devraient nous l'enseigner — veut dire changer d'écriture, de forme, c'est-à-dire de tout ce qui donne la physionomie sonore réelle d'une œuvre. »¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 1400.

¹¹ S. Sciarrino, « Après Giovanna D'Arco, deux réflexions », p. 97.

Cette manière d'envisager la transcription comme la matérialisation sonore d'une œuvre assigne un grade transcendant à cette tâche qui, communément, n'est pas considérée comme telle.

Déjà pour le cas d'un texte, bien qu'en principe la copie puisse être considérée comme un fait objectif et clair, elle peut devenir parfois un objet ambigu, subjectif et provoquer des discussions à l'infini. C'est le cas, par exemple, d'un texte dont le support original n'en présente pas la totalité, est abîmé ou mal défini, ce qui peut s'avérer dans certaines écritures anciennes, comme notamment le sermon *Fames in terra*, inspiré de deux passages de l'Ancien Testament et prêché par Jean-Mandé Sigogne, en Nouvelle Ecosse, en 1800. En dépit de l'état abîmé du manuscrit conservé au Centre d'études acadiennes, la transcription de *Fames in terra* se veut être la plus fidèle possible au texte de l'auteur. Il n'empêche que les mots illisibles dans le manuscrit ont été suppléés par des expressions entre crochets et que la transcription observe, autant qu'il est possible, une ponctuation et une orthographe modernes, et non pas celles du manuscrit. Voilà bien un exemple de transcription, en tant que copie, qui montre à quel point le résultat peut contenir d'ambiguïté ou de subjectivité. Les exemples dans la musique sont innombrables. Ainsi, la translittération ou la copie d'une partition peuvent-elles se substituer ponctuellement à la tâche de composition ou d'arrangement, en fonction de l'état de l'original et du but recherché dans la transcription.

C'est ainsi que, dans les cas suivants, la tâche de transcription est élargie à tel point, qu'il est difficile d'en cerner les limites :

- *Rendering* de Luciano Berio est une œuvre basée sur des esquisses de la 10^e Symphonie que Franz Schubert avait réalisée avant sa mort. On peut parler ici d'une œuvre qui se trouve aux confins de la transcription, de l'arrangement, de l'orchestration et de la composition. Berio, quant à lui, parle de « restauration de ses esquisses. »¹²

¹² L. Berio, « Preface à *Rendering*, Schubert-Berio », p. 56.

- *Mozart a 9 anni*¹³ est une œuvre, elle, dans laquelle Salvatore Sciarrino orchestre des manuscrits et que Mozart avait écrite, pour piano, à 9 ans, en prenant en compte les erreurs d'écriture du petit Mozart non comme telles, mais comme des décisions délibérées d'un enfant de 9 ans, encore épargné par les préjugés culturels de l'adulte. Cette partition de Sciarrino va à l'encontre des différentes versions « corrigées » de ces mêmes œuvres de Mozart.
- Les transcriptions de caractère analytique de Schoenberg et de Webern sur Bach ont été conçues comme une obligation morale des orchestrateurs pour donner « ce qui n'était pas encore possible à l'époque de Bach. »¹⁴

Ces exemples, retenus parmi de nombreux cas dans l'histoire, montrent que la transcription selon les états, les circonstances et suivant les époques des originaux et des transcriptions, a une fonction variable. Définir la notion de transcription conduit alors à un examen au cas par cas, ce qui nous mènerait, en toute logique, à des résultats particuliers, sans généralisation possible.

Les exemples que nous venons de citer peuvent être compris comme des cas de composition collective entre différents compositeurs participant aux différentes étapes de la vie de l'œuvre, où chaque intervenant donne une directionnalité nouvelle, un « aller vers » nouveau à l'œuvre. Fedele participe de cette démarche avec ses propres œuvres. À la manière de Berio avec *Rending*, il reprend d'anciennes œuvres et les « restaure ». Ainsi, le *Primo quartetto* (« *per accordar* ») composé en 1980 et re-composé en 1990 ; *Ma non troppo* (1983) ré-utilisé dans le *Troisième quatuor (Târ)* (1999/2000) ; *Ma Vièle* (1986) remanié dans le *Concerto* pour alto (1990/1995), entre autres.

¹³ S. Sciarrino, *Mozart a 9 anni*.

¹⁴ C. Dahlhaus, « Instrumentation analytique : le *ricercare* à six voix de Bach dans l'orchestration d'Anton Webern », p. 43.

2.2 TRANSCRIPTION SONORE

On peut admettre, par ailleurs, que la transcription implique une altération ou érosion de l'idée originale. Cette notion est importante à retenir parce que, dans la musique, il est courant de concevoir la transcription comme :

« [une] adaptation d'une œuvre musicale pour des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement. »¹⁵

Envisager la transcription sous cet angle induit une réflexion quant aux limites de l'œuvre qui, dans ce cas, connaît les deux types de directionnalité : elle « va vers » une nouvelle couleur et naturellement elle connaît un « rapport à » nouveau à son adaptation. L'un des cas les plus courants de transcription est en effet celui qui consiste à adapter une œuvre écrite pour un instrument à un autre instrument. On pense alors souvent que l'on a affaire à une transcription idéale qui n'altère pas l'œuvre, cependant le timbre est modifié. On peut supposer que dans une œuvre, existent des paramètres ou des aspects qui ne sont pas pris en compte par le compositeur : dans *l'Art de la Fugue* ou *L'offrande musicale* de J. S. Bach, les instruments qui doivent jouer ne sont pas spécifiés. De même, au Moyen Age, les transcriptions des œuvres vocales, motets ou chansons, par exemple, constituent une grande part du répertoire de l'orgue et du luth. Est-ce qu'alors on peut parler de transcription dans le fait de passer d'un instrument à un autre, sachant qu'aucun n'est pas, préalablement, originellement précisé ou imposé ? Evidemment non, puisque le support original du timbre n'existe pas auparavant.

Monnaie courante jusqu'au XVIII^e siècle, la transcription de la musique vocale en musique instrumentale ne représente pas pour autant pour l'époque une altération. On ne la considère pas comme une autre œuvre mais comme la même, ce qui prouve que, comme nous le disions plus haut, il existe bien des paramètres ou des aspects qui ne sont pas pris en compte par le compositeur, et que les hauteurs et les rythmes sont l'essentiel des œuvres, y compris des œuvres vocales.

¹⁵ M. Honegger, *Dictionnaire, Technique, formes, instruments. Sciences de la musique*, p. 1025.

Jusqu'au XIX^e siècle, âge d'or de la transcription, cette tâche est très courante. Avant ce siècle, les compositeurs ne se soucient pas du timbre de l'œuvre. La structure essentielle est portée par les notes et les rythmes. Les timbres, même si parfois ils sont définis dans l'œuvre d'origine, ne font pas partie de la structure fondamentale de l'œuvre.

Dans ce type d'esthétique, la transcription est une altération négligeable. Pour ce qui concerne des œuvres comme *l'Art de la Fugue* pour laquelle les timbres ne sont pas spécifiés, l'assignation d'un instrument ou d'un autre consistait à compléter la composition, et de ce fait, l'œuvre d'origine revêt une forme ouverte.

Ivan Fedele, dans *Codex* (1999), deux contrepoints de *l'Art de la Fugue* de J. S. Bach, réalise une transcription qui dépasse l'élaboration d'une orchestration : il définit aussi une spatialisation de ces deux contrepoints, en plaçant les instruments en différentes parties de la scène et de la salle. De cette manière, en comblant ce que Bach laisse apparemment à compléter — l'orchestration —, il parachève l'idée restée latente dans la texture même du contrepoint, en matérialisant, pour chaque instrument, une ligne spécifique dans l'espace. Il développe ainsi le contrepoint spatial latent dans l'œuvre originelle à laquelle il donne une nouvelle directionnalité.

C'est au XX^e siècle que le timbre commence à prendre autant d'importance dans la structure de l'œuvre que les hauteurs et le rythme, et parfois même, plus d'importance. Dans *La Sequenza* pour flûte (1958) de Luciano Berio, les *Sonates & Interludes pour piano préparé*, (1946/1948) de J. Cage et des œuvres de Fedele, le timbre est un composant principal. Dans des cas, comme ceux-là, la transcription de l'œuvre devient alors impossible.

2.3 LE GOÛT DU TIMBRE AVANT ET AU XX^e SIÈCLE

Pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, l'esthétique tend vers une « normalisation » dans le goût du son et aussi dans la facture des instruments : on cherche à normaliser les notes et les timbres des instruments individuellement et entre eux. L'idéal esthétique du son est assez étroit et l'idée de « beau son », commune aux instruments. Ce son idéal se doit d'être stable, sans bruit, riche en harmoniques et avec des notes uniformes dans les instruments. Quand J. J. Rousseau dit que « chaque son porte avec lui tous les sons

harmoniques concomitants. »¹⁶ ou que « l'harmonie est inutile puisqu'elle est déjà dans la mélodie. [Qu'] on ne l'ajoute pas, [qu'] on la redouble »,¹⁷ il ne fait référence qu'à certains types de sons : ceux que l'on accepte et que l'on aime dans la musique de son époque. Au XIX^e siècle, avec l'avènement de l'acoustique et malgré la définition scientifique de la notion de son, ce que l'on accepte comme musical se réduit à certains sons, ceux qui comprennent des composantes spectrales :

« Les sons musicaux sont déjà, par eux-mêmes, des accords de sons partiels, et [...] inversement, dans certaines circonstances, les accords peuvent aussi représenter les sons. »¹⁸

On peut finalement passer d'un instrument à un autre, en gardant le même idéal. À l'intérieur de la composante spectrale de cet idéal de son riche en harmoniques, on remarque principalement la fondamentale du spectre et ses premières harmoniques.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles essentiellement, le piano, dans lequel se concentrent toutes les idées musicales, est une sorte de normalisateur. La plupart des compositeurs composent au piano, là, se joue l'essentiel de l'œuvre, sa structure mélodique, harmonique et rythmique. L'assignation du jeu de la pièce aux instruments est parfois une sorte d'ornementation, le choix d'une « couleur ». Tout se produit comme si l'on avait fait le dessin d'une œuvre picturale au piano, le contour de ses formes, et que l'on attribue à un instrument ou un autre le rôle de colorer le dessin ainsi défini. C'est ainsi que la transcription a été pratiquée jusqu'au début du XX^e siècle. Par la suite, le son uniformisé commence à se démultiplier au profit d'une palette de couleurs plus large. Ce qui était considéré comme « en dehors » de l'acceptable par le goût, s'incorpore, comme les bruits, entre autres. Le goût pour un type de son est remplacé par le goût du nouveau son. Par ailleurs, d'une manière générale, dans une attitude révolutionnaire, l'attrait pour ce qui n'était pas considéré comme bon auparavant est revendiqué, et parfois avec une volonté de provocation expressive. Les caractéristiques individuelles sonores des instruments commencent à être mises en valeur. *A contrario* de l'époque passée, lors de laquelle un modèle de son unique préoccupe compositeurs et confectionneurs d'instruments, on développe une pluralité des possibilités sonores envisagées auparavant comme des « défauts » des instruments, des imperfections

¹⁶ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de la Musique*, art. « harmonie »,

¹⁷ *Id.*

¹⁸ H. von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p. 406.

qu'autrefois il fallait corriger ou dissimuler. Au XX^e siècle, ces défauts, le plus souvent spécifiques à chaque instrument, commencent à être perçus comme musicaux et potentiellement expressifs.

Le problème que soulèvent ces nouveaux sons propres à chaque instrument, repose sur l'impossibilité de les transcrire : ils ont des caractéristiques uniques auxquelles ne peut être fidèle qu'un type d'instrument. Ils n'ont essentiellement d'intérêt que pour leurs caractéristiques de timbre. Il ne s'agit pas de nouvelle hauteur, mais de nouveau timbre. Auparavant, tout élément unique qui ne permet pas de variation, est une valeur neutre et ne peut être composable. De ce fait, ce type d'élément est l'un des paramètres avec lesquels les compositeurs ne jouent pas et qui sont restés sans intérêt pendant des siècles. La possible transposition de l'œuvre, à cause de cette sorte d'« indifférence » vis-à-vis de l'aspect timbrique, n'est plus envisageable, à partir du moment où l'on commence à composer pour un timbre ou des timbres en particulier. Passer d'une uniformité timbrique à une pluralité de timbres permet à ces paramètres de devenir composables.

Fedele pratique très rarement la substitution d'un instrument par un autre, même si on la trouve dans *Latinamix* (1985) pour guitare, piano et instrument *ad lib*. Mais cette particularité, dans son catalogue, répond à un problème d'ordre pratique. L'ensemble qui avait commandé l'œuvre ne disposait pas d'instrument fixe pour la partie *ad lib*.

On peut trouver un cas semblable dans *Allons* (2000) pour voix de femme et violoncelle, transcrite pour duo de violoncelles comme épilogue du *Concerto pour violoncelle* (1996) ; dans *Magic* (1985) pour quatuor de saxophones, transcrit pour quatuor de clarinettes (1996) ; ou encore dans *Il Giardino di Giada* (1983) pour hautbois d'amour et trio à cordes, où la partie de hautbois d'amour est transcrite pour flûte en *sol* dans *Il giardino di Giada II* (1991). Dans *Corda d'aria* (1999), on assiste à une transcription de la partie du soliste du *Concerto pour violon* (1998/99). La partie d'orchestre est la même et la partie du violon du concerto est transcrite pour flûte. Ici, il ne s'agit pas seulement d'un changement de timbre par la substitution d'un instrument à un autre. La partie des solistes qui globalement reste la même souffre différents degrés de modification qui vont du changement du timbre jusqu'au changement des notes et des rythmes. En général, toutes les parties graves ont été transposées à l'octave aiguë, d'une part, parce que les notes les plus graves du vl. échappent au registre de la flûte en *ut*, et d'autre part, dans un souci de puissance dynamique. La flûte, en effet, n'a pas une

puissance importante dans son registre grave comme le vl. Les parties de doubles-cordes ont été remplacées, en général, par la ligne la plus aiguë ou, parfois, par de nouvelles lignes qui respectent globalement le profil de la figure, mais certaines bicordes ont été maintenues et certains accords remplacés par des multiphoniques. Il existe d'autres modifications de timbre, dans *Corda d'Aria*, comme l'ajout du *flaterzungen* dans la flûte, dans les parties des notes longues tenues. Certaines notes, dans des phrases longues et rapides, ont été supprimées pour permettre au flûtiste de respirer. De toute manière, on peut considérer l'œuvre comme une transcription du *Concerto pour violon*, même si elle porte un nom différent ; une très astucieuse transcription qui à l'origine, idiomatique pour le violon, le devient ensuite pour la flûte. Là encore, on peut observer que Fedele envisage ses œuvres comme ouvertes à un nouveau devenir, qu'il les inscrit dans une directionnalité « allant vers » un futur.

3- ARRANGEMENT

3.1 MISE EN ORDRE

Le mot arrangement dans le dictionnaire a comme acception, entre autres :

« Action de disposer les choses dans un certain ordre. »¹⁹

Cette signification présuppose des objets ou des idées existants qu'il faut ensuite disposer dans l'espace ou dans le temps.

On doit choisir l'ordre dans lequel on va jouer les séquences des formes mobiles, comme dans *III^{ème} Sonate* (1957-58) ou *Domaine* (1961-68) de P. Boulez, il s'agit, en quelque sorte, de pratiquer un arrangement — dans le sens de mettre en ordre des éléments donnés — à partir d'œuvres au multiple potentiel directionnel. On peut aussi envisager comme arrangement la structuration d'un programme de concert ou la disposition des instruments. On pourrait considérer ici, que l'idée d'arrangement présuppose, comme celle de la transcription, certains aspects indéfinis ou négligeables dans l'idée originale. Pourtant, la disposition des instruments ou des sources sonores dans *Richiamo* (1994) d'Ivan Fedele ou dans *Lichtung I* (1988/91) de E. Nunes est propre à l'idée originale, et ne relève pas du domaine de l'arrangement.

En dépit de ces deux cas particuliers, on peut penser — si l'on suit l'acception précitée — que l'arrangement est une étape après la composition. Il vient, comme dans certains cas de transcriptions, compléter ce qui n'a pas été défini dans l'idée originale, ou ce qui, bien que défini, ne fait pas partie des éléments structurels de l'œuvre. Mais cette conception est très discutable : comme on l'a remarqué en début de ce chapitre, il est très délicat de définir les limites de l'œuvre d'art, son essence propre, ce qui est après elle et ce qui la structure ou l'ornement. Pour beaucoup d'artistes, transcription ou arrangement — disposition des idées dans un ordre particulier — sont des actes de composition. Souvent, certains créateurs ne conçoivent pas la linéarité d'une œuvre dès le début. Ils créent des matériaux, des figures et ce n'est qu'ensuite qu'ils décident de l'ordre : Mozart était déjà un maître dans l'art de composer des sonates structurées en

¹⁹ Dictionnaire, *Grand Larousse*, tome 1, p. 203.

puzzle. Dans les opéras du XVIII^e siècle, on échangeait des arias contre d'autres, en prenant moins en compte la dramaturgie que le chant du soliste.

Souvent, on considère l'arrangement systématiquement dans le sens d'action de disposer les choses dans un certain ordre, comme synonyme d'orchestration. Si l'on prend en compte le fait que dans l'orchestration, on ne décide pas de l'ordre, cette analogie entre les deux termes ne tient pas : l'orchestration est de l'ordre du vertical, alors que l'arrangement de l'ordre de l'horizontal.

3.2 CONCILIATION, COMBINAISON

Dans son sens de « conciliation », le terme d'« arrangement » s'applique également à des domaines très généraux, mais cette fois, avec la présupposition de l'existence d'un conflit. De ce fait, on peut considérer que l'action exprimée par ce terme s'apparente de près, en composition, à la tâche qui consiste à organiser des éléments opposés. À propos de son *Concerto pour piano* (1993), Fedele explique²⁰ qu'il présente au début des figures A, B, A, C, B, D, C, etc. Puis, il présente toutes les A, toutes les B et ainsi de suite. Mais pour que cela fonctionne, il est obligé, avant l'exposition des A, B, A, C, B, D, C, etc. d'essayer l'enchaînement successif de toutes les figures A, toutes les B etc. Et c'est ce processus — l'imbrication des figures — qui lui donne l'ordre des figures du début. Ainsi, l'idée d'arrangement en tant que conciliation, en tant qu'élaboration de « rapports à », est-elle tout à fait présente dans ce type d'acte de composition, tout comme d'ailleurs l'idée d'arrangement dans le sens d'« action de disposer les choses dans un certain ordre ».

Dans le *Concerto pour Piano*, on trouve donc bien la conception d'arrangement, en tant que mise en ordre des matériaux existants, mais pas seulement : la cadence, dans le premier mouvement de cette œuvre, est empruntée à la troisième partie d'une autre œuvre titrée *Cadenze pour piano* (1993). On a là, simultanément, un arrangement d'un autre ordre : il s'agit aussi d'« arranger » dans le sens de combiner, autre acception du verbe :

« Préparer, organiser quelque chose, en fixer les modalités. Arranger une rencontre. »²¹

²⁰ I. Fedele, in Pierre Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 5.

²¹ Dictionnaire, *Grand Larousse*, tome 1, p. 203.

On a bien l'organisation d'une rencontre, une combinaison, entre le *Concerto pour Piano* et *Cadenze* pour piano. On trouve aussi ce type d'arrangement, en tant que combinaison, dans le *Concerto pour vlc.* (1996) ou dans *Imaginary depth* (1997) (réduction du *Concerto pour vlc.*), à la fin desquels une autre œuvre d'Ivan Fedele s'ajoute comme une sorte de coda finale. Il s'agit de *Allons* (1995) pour voix de soprano et violoncelle, avec une transcription pour vlc. de la partie de voix. On a donc dans ces deux cas, une transcription d'une part et un arrangement de l'autre, du fait que l'œuvre *Allons*, qui a existé de manière autonome, est arrangée dans un autre ordre et avec une autre fonction, à l'intérieur du concert. Par ailleurs, la même œuvre *Allons* est arrangée selon un autre ordre, dans un groupe de pièces pour voix de soprano et violoncelle : *Paroles y palabras* (2000), cette fois-ci, *Allons* ouvre le cycle.

Dans *Correnti alternate* (1997), trois œuvres antérieures sont regroupées et arrangées, disposées en ligne l'une après l'autre, avec respectivement *Corrente* (1996), la deuxième des trois pièces de *Cadenze* (1993), et *Corrente II* (1997). Le critère d'arrangement n'est pas chronologique (1996-1993-1997), mais musical. Les deux pièces extrêmes ont une familiarité dans l'instrumentation, la durée et certains aspects du matériau musical. La pièce du milieu a un rôle d'opposition. Finalement, cet arrangement donne comme résultat une nouvelle forme close et symétrique qui constitue une unité.

Cette partition relève aussi de l'idée d'orchestration. En effet, les parties de piano de *Corrente* sont tirées de *Tocatta* (1983) et, dans *Corrente II*, certains fragments de la partie de piano sont tirés de *Cadenze* (première pièce) (1993). À un autre degré, elles relèvent de l'idée d'arrangement, du fait que les parties de *Tocatta* et *Cadenze*, desquelles sont tirées les parties de piano de *Corrente* et *Corrente II* sont morcelées et intercalées avec d'autres figures.

Dans l'œuvre *Coram requiem* (1995-96) pour soliste, récitant, chœur, orchestre et sons électroniques, c'est à un autre type d'arrangement que nous avons affaire : cette œuvre peut être jouée, intercalée avec une autre œuvre de Fedele, *Richiamo* (1994) pour cuivres et sons électroniques. L'arrangement se présente de la manière suivante :

Schéma temporel des sections de *Coram requiem* avec *Richiamo* intercalé

Richiamo : sons 1-103 : prélude, page 1

Premier mouvement de *Coram requiem*

Deuxième mouvement de *Coram requiem*

Richiamo : sons 104-159 : 1^{er} interlude, page 72

Troisième mouvement de *Coram requiem*

Quatrième mouvement de *Coram requiem*

Richiamo : sons 160-200 : 2^{ème} interlude, page 161

Cinquième mouvement de *Coram requiem*

Richiamo : sons 200-254 : 3^{ème} interlude, page 213

Sixième mouvement de *Coram requiem*

Septième mouvement de *Coram requiem*

Richiamo : sons 255-271 : postlude, page 266

Ces deux œuvres qui, tout d'abord, ont été composées comme œuvres autonomes, se trouvent arrangées de manière telle qu'elles sont fragmentées selon l'articulation d'origine, et intercalées suivant l'ordre d'origine.

Dans tous les cas d'arrangements pratiqués par Ivan Fedele que nous venons d'exposer, est créé un nouveau « rapport à » à chaque œuvre ou fragment d'œuvre et, du même coup, un nouvel « aller vers ». C'est dire si l'idée de directionnalité est une notion essentielle de sa composition.

3.3 CONCLUSION

Ces exemples que nous venons de citer correspondent bien à une action d'arranger dans l'idée d'« action de disposer les choses dans un certain ordre » ou de « combiner ». Il ne s'agit ni de transcription ni d'orchestration. Par le terme d'arrangement, en musique, on définit plusieurs tâches qui se confondent parfois avec celles de transcription, adaptation, orchestration, réduction.

4- ORCHESTRATION

L'orchestration désigne deux tâches en général : l'une que l'on appelle aussi instrumentation et qui concerne la connaissance des instruments de manière individuelle (registre, possibilités des jeux, etc.) ; l'autre qui procède à l'agencement et à la combinaison des instruments.

Tous les paramètres de la musique sont subordonnés au timbre. Or, il reste présomptueux de définir le timbre ou la couleur spécifique d'un instrument, du fait de son potentiel synthétique. *A fortiori*, il devient d'autant plus compliqué de définir la texture complexe issue de l'orchestration, en tant qu'agencement, entre autres, des différents timbres ou couleurs individuels des instruments.

L'orchestration peut être l'une des tâches les plus importantes de la composition. Dans *Ionisation* (1929/31) d'E. Varèse par exemple, la structure est donnée par l'organisation des timbres. Nous avons ici un paramètre de prime importance, complètement négligé ou négligeable dans d'autres œuvres, comme *l'Art de la Fugue* (1751) de J. S. Bach.

On peut différencier deux tâches importantes qui concernent, en général, l'orchestration²²:

1- L'une *a posteriori*, qui consiste à assigner des instruments à une œuvre existante (hauteur, rythmes et nuances) que l'on peut subdiviser en deux catégories :

1-1 Œuvres non pensées originalement pour orchestre.

1-2 Œuvres composées d'abord et orchestrées après mais pensées dès le début pour orchestre.

Dans cette catégorie, il faut différencier les œuvres à orchestrer, qui le sont par leur auteur lui-même ou par un autre.

2- La seconde, plus particulière à la musique du XX^e siècle, réside dans le choix des instruments et des timbres, au moment de la composition.

Fedele participe des deux catégories d'une manière particulière : une démarche de mixage où convergent ces différentes procédures propres à la pensée de la fin du XX^e siècle.

²² Cette classification a été réalisée selon des critères communs à l'histoire de la musique et des concepts de Ramon Barce cité plus loin, dans la partie 4.2

4.1 L'ORCHESTRATION D'UNE ŒUVRE NON PENSÉE POUR ORCHESTRE : PLUS TRANSCRIPTION QU'ARRANGEMENT

4.1.1 Introduction

Comme nous l'avons signalé plus haut, l'un de nos buts est de différencier les tâches de transcription, d'arrangement, d'orchestration dans l'action de transférer une idée musicale ou une œuvre d'un support à un autre. Or, on peut déjà constater que l'action d'orchestrer dans sa fonction citée en premier, est plus proche de l'idée de transcription que de celle d'arrangement. Si l'on considère la transcription comme translation d'un objet ou d'une idée d'un support à un autre, on peut constater une variante entre les deux opérations. En effet, l'orchestration, le support unique (œuvre pour instrument solo) ou un certain nombre des supports (musique de chambre) sont transférés à un nombre majoré des supports. Le fait que leur nombre soit modifié par rapport à l'idée originale s'ajoute à l'altération produite par la transcription qui, elle, respecte le nombre d'instruments. Cette altération peut être plus au moins marquée selon qu'elle se traduit par des duplications produisant des altérations minimales ou par l'harmonisation produisant des altérations plus importantes.

L'idée d'arrangement s'opère plutôt sur un aspect horizontal de la musique (un « aller vers »), alors que l'orchestration s'exerce sur un aspect vertical (un « rapport à »). L'ordre des éléments peut être bouleversé par l'arrangement, mais ne l'est pas par l'orchestration. Il existe toutefois des œuvres que subissent les deux types de traitement à la fois. Chez Ivan Fedele, on ne trouve pas d'œuvre qui puisse avoir ce double traitement.

4.1.2 Orchestration-harmonisation, re-composition

Dans le cas des œuvres composées et non pensées pour orchestre, l'orchestration peut être considérée non seulement comme un ajout d'instruments à des notes existantes, mais aussi comme un ajout de notes à la partition originale. Si les duplications à l'octave sont un exemple courant dans la musique tonale orchestrale, il faut prendre en compte l'ajout d'intervalles nouveaux en fonction de la « couleur »

orchestrale et du renforcement sonore. C'est pour cela qu'harmonie et contrepoint peuvent être parfois des opérations subordonnées à l'orchestration et considérés comme participant de l'action d'orchestrer, tant qu'ils sont pensés du point de vue du timbre. L'orchestration peut donc devenir une tâche complexe qui en implique d'autres, comme l'harmonie ou le contrepoint. Dans ce cas, elle devient l'une des tâches mêlées à la composition, et son rôle est difficile à délimiter.

Quant à ce type d'orchestration, dans le cas où l'œuvre originale appartient à un autre compositeur, N. Rimsky-Korsakov conteste que :

« Orchestrer une composition que l'auteur n'a pas destinée à être orchestrée est une entreprise désagréable et peu souhaitable. Malgré cela, il y a beaucoup de musiciens qui sont tombés dans cette erreur. C'est la variante la plus basse de l'orchestration, c'est comme colorer des photos. Mais on peut colorer bien et mal. »²³

Cette position, soulignant un manque de respect vis-à-vis de l'œuvre originale et des intentions de son auteur, n'est évidemment pas partagée par la majorité des grands compositeurs. Comme on peut le constater, les orchestrations d'œuvres originales pour groupes de chambre ou instrument seul sont nombreuses dans l'histoire. Au début du XX^e siècle, les orchestrations faites à partir des œuvres de Bach comme les deux *Préludes de chorals* (BWV 631 et 654) en 1922, et le grand *Prélude et fugue en mi bémol* (BWV 552) en 1928 d'Arnold Schoenberg manifestent un souci pédagogique. Surtout dans la dernière, il réalise une orchestration analytique qui a pour but d'explicitier la structure de l'œuvre.²⁴ Dans le même esprit que Schoenberg dans le *Klangfarbenmelodie* (« mélodie de timbres »), A. Webern transcrit le *ricercare* à six voix de *l'Offrande musicale* dans lequel il ajoute une véritable structure de timbre et de dynamique de timbre. À la différence d'A. Schoenberg, Webern traite l'orchestre dans une conception de musique de chambre avec un effectif limité, différent du grand orchestre recherché par Schoenberg. I. Stravinsky réalise une orchestration des *Variations canoniques* (BWV 769) en 1955, qui s'éloigne du texte original, en en modifiant la tonalité à plusieurs reprises et en y ajoutant certains contrepoints de son cru. Il ajoute un chœur mixte à quatre voix, chantant le thème du choral, superposé à

²³ N. Rimsky-Korsakov, *Principios de orquestacion*, p. 2-3.

²⁴ A. Schoenberg, « Lettre au chef d'orchestre Fritz Stiedry », p. 78-79.

l'orchestre, et une introduction, choral emprunté à *l'Oratorio de Noël*. Ce dernier cas s'apparente non seulement à une orchestration, mais aussi à un arrangement.

Ces trois exemples, dont les deux premiers sont plus proches de la transcription, obéissent à des critères et des résultats différents, de ce fait, la définition de la tâche d'orchestration, en ce qui concerne la sous-classification, que nous sommes en train de traiter, n'en reste que plus difficile à délimiter. En tout cas, pour en revenir à l'opinion de Rimsky-Korsakov sur le peu de bénéfice qu'il y a à orchestrer l'œuvre d'un autre compositeur, se pose le problème du concept de transcription d'une idée ou d'œuvre musicale mais aussi celui de la notion d'auteur qui seront développés plus tard. On peut en effet se demander si une œuvre de directionnalité spécifique et créée à l'origine par un auteur en particulier peut ou doit souffrir une quelconque altération, connaître une nouvelle directionnalité, et si oui, comment on peut en qualifier l'artisan.

L'orchestration, comme une action propre à la pensée tonale dans le principe des assignements, duplications et renforcements, va dans une certaine mesure au-devant d'une recherche d'équilibre, dans le même sens que le souci d'uniformisation du goût du son, dont il est question plus haut. Le processus d'harmonisation préalable à toute action d'orchestration dans le cas des œuvres mélodiques est une action possible selon les principes du système tonal : une mélodie tonale a toujours une harmonie sous-jacente, potentielle, et même si l'harmonisation peut changer d'un essai à un autre, sa variation reste assez restreinte dans ces possibilités. Si « un simple cri de joie a, même dans la nature, le fonds de son harmonie et de ses accords », ²⁵ il est beaucoup plus restreint dans le système tonal que dans certains langages contemporains, pour lesquels, à partir d'une ligne mélodique, il est impossible de prévoir une harmonie potentiellement unique ou restreinte. De ce point de vue-là, l'harmonisation dans certaines musiques contemporaines ne donne pas comme résultat la matérialisation d'une quelconque harmonie sous-jacente dans une ligne mélodique, mais une nouvelle œuvre dérivée de la première, comme dans le cas de Fedele, *Profilo in eco* (1994-95) et *Donacis ambra* (1997), deux œuvres dérivées de *Donax* (1992). À partir de *Donax* (œuvre pour flûte seule) Fedele réalise *Profilo in eco* (œuvre pour flûte soliste et ensemble) dans laquelle la partie de flûte de *Donax* reste essentiellement la même. En principe, on peut penser que l'on est face à une orchestration du type qui nous intéresse

²⁵ Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, p. 281.

ici : une orchestration d'une œuvre finie qui, au départ, n'est pas pensée pour être orchestrée. Étant donné que l'œuvre première est pour flûte seule —donc de type mélodique—, on peut concevoir *Profilo in eco* comme une harmonisation de *Donax*. Cependant, *Donax* n'est pas une œuvre tonale et l'harmonie sous-jacente est beaucoup plus subjective que s'il s'agissait d'une œuvre tonale, comme nous l'avons remarqué plus haut. Ce sujet sera développé plus tard en détail et pour le moment, nous pouvons seulement constater que les deux œuvres, *Profilo in eco* et *Donacis ambra*, ne se rattachent que partiellement à cette catégorie : orchestration d'une œuvre finie qui n'a pas été composée pour être orchestrée, les deux étant du même auteur.

Bien que chez Ivan Fedele le nombre des œuvres qui obéissent à cette démarche soit limité, il existe des fragments, des figures, des textures qui sont repris dans différentes œuvres et qui obéissent à cette manière d'orchestration. Par exemple, dans *Ruah* (2001-2002) pour flûte et orchestre, on trouve à partir de la mes. 226, une sorte d'orchestration de ce type, d'*Apostrofe* (2000), œuvre pour flûte seule.

Nous situons le cas particulier de l'œuvre *Dioscuri* (1997) pour deux vlc. solistes et orchestre dans la problématique de l'orchestration, mais la question de cette œuvre pourrait relever d'un autre sujet : on y trouve une sorte de densification de la partie soliste du *Concerto pour vlc.* (1996). En fait, globalement, l'œuvre reste la même, la partie orchestrale demeurant exactement identique. La ligne du soliste se retrouve, mais renforcée par l'ajout d'un deuxième violoncelle soliste. Le second vient en contrepoint à la ligne du premier, qui est la même que dans le *Concerto pour vlc.* Tantôt les deux vlc. sont à l'unisson, par moments en parallèle, tantôt, ils forment deux lignes contrapunctiques serrées. Les deux violoncelles ont la même importance. On a ainsi une sorte d'orchestration du soliste du fait du rajout d'une deuxième ligne. Le résultat peut être perçu comme un « hyper violoncelle » acoustique, dans lequel les possibilités contrapunctiques de l'instrument sont élargies. Dans cette « amplification » et enrichissement de la partie soliste, on perçoit un changement sensible dans l'œuvre, même si structurellement c'est la même que le *Concerto pour vlc.* La prolongation des possibilités du soliste fait que la démarche se situe entre une orchestration et une nouvelle version du *Concerto pour vlc.*, mais de toute façon, cette prolongation se propose comme fil directionnel en tant que « en rapport à », d'une part, les deux œuvres ayant de nombreux traits communs, en tant qu'« aller vers », d'autre part, le *Concerto pour vlc.* ayant trouvé un nouveau souffle dans *Dioscuri*.

Carme II (1993), œuvre pour orchestre, dérivée de *Carme* (1992) pour orchestre de chambre, est un autre cas très subtil d'orchestration. Les changements sont très légers : la partie du trombone de *Carme* est remplacée par un deuxième cor dans *Carme II*, même si cela n'est pas spécifié dans la nomenclature instrumentale, le volume de la masse des cordes dans *Carme II* doit être plus important que dans *Carme* pour orchestre de chambre. Le reste de l'orchestre, l'effectif et la partition sont identiques. On a le même cas d'orchestration encore plus subtil dans *Allegorie dell'indaco*. De cette œuvre existent deux versions : la première pour onze instruments (1988), la deuxième pour orchestre de chambre (1994). La partition reste la même, la nomenclature instrumentale aussi, mais l'effectif dans les cordes est plus important dans la seconde. Alors que dans la première version, il s'agit d'un quintette à cordes, dans la deuxième version, ce quintette est renforcé (8 vl.1, 6 vl.2, 4 altos, 4 vlc. et 2 cb.). Dans ce dernier cas, nous parlons d'une orchestration qui traditionnellement n'est pas considérée comme telle. En effet, on a pris l'habitude de jouer les Symphonies de Mozart avec un effectif instrumental beaucoup plus important que celui qu'il avait imaginé, et cependant on ne parle pas d'orchestration, ni de réorchestration, ni de nouvelle version. Pourtant, le résultat sonore n'est pas le même. Fedele, quant à lui, les présente dans son catalogue comme deux œuvres ou deux versions, classée chacune sous sa rubrique spécifique : ensemble et orchestre. De cette façon, Fedele a dégagé d'*Allegorie dell'indaco* non pas un « aller vers », mais deux, montrant ainsi la vigueur directionnelle d'une œuvre.

4.2 L'ORCHESTRATION DES ŒUVRES PENSÉES POUR ORCHESTRE, ÉCRITES AVANT ET PENDANT L'ORCHESTRATION

4.2.1 Introduction

Souvent, jusqu'au XX^e siècle, l'orchestration est une étape ultime de la composition d'une œuvre intervenant après la structuration des autres paramètres (hauteur, rythme). En général, les œuvres prévues pour orchestre sont d'abord écrites, souvent au piano, et on prend donc les décisions compositionnelles en fonction du but

orchestral et l'on passe par cet instrument pour vérifier les idées. Le fait que l'on écrive d'abord et orchestre après est indirectement significatif de l'importance des hauteurs et des rythmes par rapport au timbre, comme le signale Ramon Barce dans le prologue au *Traité de l'orchestration* de Walter Piston :

« On peut se rappeler combien une grande partie de la musique du Moyen Age et de la Renaissance est clairement aléatoire par rapport aux choix instrumentaux ou en tout cas, la nomenclature instrumentale est moins spécifique qu'elle ne le sera plus tard : "instruments de clavier" ou autres ; et comme cette attitude persiste aux XVII^e et XVIII^e siècles, la construction de *l'art de la fugue* de Bach est encore abstraite dans ce sens, et chez Haendel alternent flûte et violon dans les sonates. Haydn et Mozart utilisent parfois les groupes en se contentant quantitativement et qualitativement de ce qu'ils disposent dans le moment. La basse continuum pouvait être remplie par plusieurs instruments. La musique romantique est celle qui fait un grand effort pour valoriser le timbre. Mais il s'agit d'une valorisation relative. Même les compositeurs les plus coloristes et qui ont fait avancer le plus le raffinement orchestral au XIX^e siècle, comme N. Rimsky-Korsakof, avaient l'idée — qui aujourd'hui nous paraît choquante — que la musique pour "orchestration" devait s'écrire : on devait organiser le système des relations des hauteurs, après "orchestration". R. Korsakov sépare clairement les deux fonctions ; dans le passage de ses mémoires, il remarque qu'il préférerait orchestrer à composer. »²⁶

Même si les orchestrations sont faites *a posteriori*, il n'empêche que le timbre peut devenir, une fois l'orchestration élaborée, un élément porteur de l'œuvre. On a des exemples dans l'histoire de la musique : dans *Le Sacre du printemps* (1913), l'orchestration devient un fait que l'on parvient à considérer comme une étape dans le procès de la composition étant donné son résultat, même si elle a été conçue après coup.

Dans le cas d'Ivan Fedele, bien qu'il soit pianiste et qu'il puisse se servir du piano pour vérifier des structures des hauteurs, ses œuvres orchestrales ne laissent jamais supposer qu'elles aient été écrites au piano, ou écrites avant l'orchestration. Ses œuvres pour orchestre et celles de musique de chambre font paraître une pensée compositionnelle spécifique pour l'instrument ou les instruments qui les jouent. C'est encore plus visible dans les œuvres pour musique de chambre, dans lesquelles les modes de jeux et les timbres trouvés au cours du XX^e siècle, en particulier dans la deuxième partie du siècle, sont utilisés et développés de manière structurelle. C'est ainsi que ses œuvres pour solo ou musique de chambre sont en général intranscriptibles. Dans

²⁶ R. Barce, « Prologo », p. 10.

ses œuvres orchestrales, les densités, les harmoniques, les types de figures, les modes de jeux montrent bien que les hauteurs et les sonorités ont été pensées au moment de la composition, en fonction de l'orchestre et des instruments qui devaient jouer.

Dans sa musique, le timbre est un paramètre qui participe à l'idée d'origine de l'œuvre, avec un rôle fondamental :

« Dans le *Concerto pour piano* (1993), au début, il y a un processus d'accumulation, et chaque note rentre à chaque reprise :

— La première fois nous n'avons que la grosse-caisse et les percussions..., il y a un fond "bruit", c'est-à-dire sans fréquences données, qui prépare un peu l'atmosphère du tout ; après, il y a un gong grave (sur *mib*) qui donne la fondamentale du reste et la grosse-caisse, et il y a aussi les cloches-plaques, toujours sur le *mib* grave ;

— La deuxième fois : ici rentrent la harpe, la contrebasse, les violoncelles 1 et 2 (la contrebasse ajoute une articulation à ce *mib* en trémolo, comme s'il y avait une pulsation, comme si cette "couche" d'un accord qui va se créer prenait vie, alors que les violoncelles 1 et 2 introduisent la septième harmonique du spectre) ;

— Après rentrent les altos 1-4 avec *ré#-mi*, donc une perturbation harmonique, avec les trompettes 1-2 et le trombone 2 ; ces notes-là ont la même fonction que celles de la contrebasse : elles rentrent en *frullato* pour donner une vie aux notes des altos qui, elles ont des accents différents ; les violons et les altos jouent en continuité, en trémolo ; les autres instruments ne donnent que des pulsations. »²⁷

Ce type de procédure nous met face à un double processus simultané de composition et d'orchestration, du fait de l'importance du timbre dans l'œuvre et dans la pensée.

Ce processus existe assez souvent dans la musique contemporaine, présentés de différentes manières : au début de *Lontano* (1967), Ligeti commence avec un unisson en *lab* à la flûte et au violoncelle auquel, peu à peu, se rajoutent tous les instruments de l'orchestre. La forme de cette œuvre est structurée sur la base d'accumulation et de raréfaction timbriques. Orchestration et composition sont ainsi pensées ensemble.

Un certain nombre des œuvres et des idées musicales d'Ivan Fedele participent de différentes formations instrumentales, soit comme orchestration, transcription, réduction, ou nouvelle version. De ce fait, on peut envisager l'œuvre, dans une conception plus large, au-delà d'une unique matérialisation d'une idée musicale.

²⁷ I. Fedele, in Pierre Michel, « Texture, écriture et analyse : entretien avec Ivan Fedele », p. 97.

Fedele s'engage dans une démarche ambivalente dans laquelle l'orchestration est liée à la composition. Elle apparaît comme une tâche dynamique qui peut revêtir différents degrés d'importance dans le travail de composition dans lequel, tantôt elle est déterminante, tantôt complémentaire des autres paramètres. Quand il compose un concert, comme le *Concerto pour violon*, la forme sonate qu'il élabore n'est pas construite selon le timbre. C'est un ensemble de figures qui se structurent dans la forme où tous les paramètres interagissent de multiples manières dans de nombreux « rapports à » et où les multiples directionnalités opérant entre ces paramètres sont essentielles à l'œuvre.

4.2.2 L'orchestration au XX^e siècle, en même temps ou après la composition. Quelle importance ?

Émettre une différence entre orchestration élaborée après la composition ou en même temps qu'elle, nous paraît d'un certain point de vue une classification arbitraire. Ramon Barce, cité plus haut, explique que jusqu'au XIX^e siècle environ, les œuvres sont écrites et puis orchestrées et qu'au XX^e siècle, les compositeurs élaborent l'orchestration en même temps que l'écriture, ceci n'a pas d'incidence sur le résultat musical. D'abord, même si avant le XX^e siècle, ils peuvent écrire avant d'orchestrer, il n'empêche que pour les œuvres destinées à l'orchestre, la structure des hauteurs et rythmes est pensée, selon lui, et donc évidemment envisagée aussi en fonction du timbre. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les notes ne sont pas écrites abstraitement en général, sans penser aux instruments qui allaient jouer. Même si parfois, on les note après, il est impossible ensuite de savoir si le compositeur ne les avait pas déjà envisagés au moment de la composition. Souvent, on a tendance à penser qu'effectivement, ils sont décidés avant ou au moment de la création, comme chez Mendelssohn, Tchaikovsky ou Wagner. Dès que les auteurs donnent des partitions dans lesquelles ils assignent un instrument, on peut penser que la composition s'est faite en même temps que l'orchestration ou qu'elle peut devenir une formalité d'écriture de quelque chose de prédéfini mentalement.

S'il est vrai que dans la musique tonale, on peut trouver des pièces qui nous semblent plus ou moins écrites avec l'idée des instruments qui la joueront au XX^e

siècle, il devient évident que des œuvres sont conçues pour des orchestrations spécifiques, il en est ainsi de *Thrène, à la mémoire des victimes de Hiroshima* (1960) pour 52 cordes de Krzysztof Penderecki, ou de *Lontano, pour grand orchestre* (1967) de György Ligeti.

Cependant, se demander si l'orchestration est réalisée avant ou après, n'a aucune importance. C'est pourquoi on ne peut pas admettre que dans *Farben* (troisième pièce des *Cinq Pièces pour grand orchestre* op. 16 de 1909) de A. Schoenberg, les notes ont été écrites avant l'assignation des instruments. De toute manière, on sait bien qu'il pense dès le début à un orchestre et à un résultat musical. Il pourrait tout aussi bien envisager l'orchestration pendant la composition. C'est là tout simplement une affaire interne à son travail.

Quoi qu'il en soit, de ce point de vue-là, cette dernière catégorie n'entre pas dans le sujet de l'étude qui nous concerne pour le moment, c'est-à-dire la transposition d'une idée musicale d'un support à un autre. Cependant, il aura été nécessaire de montrer combien l'importance d'une œuvre réside dans son résultat, et non pas dans le processus de sa composition.

5- RÉDUCTION

5.1 INTRODUCTION

La réduction est un processus qui consiste à changer de support, de même que la transcription, et qui se justifie essentiellement par des fins pratiques : par un désir de divulgation et par un souci pédagogique. Il s'agit d'une opération inverse à celle de l'orchestration qui, elle, effectue une multiplication du support. La réduction, comme son nom l'indique, consiste en une diminution des instruments, tout en préservant l'essence de l'œuvre. Au XIX^e siècle, âge d'or de la réduction, F. Liszt avec la réduction pour piano de la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1832, marque un moment important dans l'histoire de la musique dans cette pratique-là. De même ensuite, avec ses réductions pour piano des symphonies de Beethoven, Liszt développe une pratique musicale déjà existante, considérée comme reconstruction ou re-composition par Ferruccio Busoni, même si le phénomène peut être envisagé comme plus complexe. Avec ce type de processus, on a toujours la création de « rapports » entre œuvres qui stimule un nouvel « aller vers » de l'œuvre première.

5.2 DIMINUTION DES RÉDUCTIONS AU XX^e SIÈCLE : CAUSES

Au milieu du XX^e siècle, du fait qu'une bonne partie des pièces pour orchestres ou ensembles sont conçues avec les caractères timbriques et idiomatiques spécifiques aux instruments en tant que partie structurante des œuvres, la réduction devient une tâche rare. De même, les causes pratiques que nous avons citées plus haut, et pour lesquelles la réduction est courante aux XVIII^e et XIX^e siècles cessent d'avoir du sens au XX^e siècle.

Dans la musique tonale en général, celle pour orchestre, plus spécifiquement, reste dans sa structure de base avec des parties réelles en nombre réduit. De ce fait, les réductions sont possibles. Il s'agit en général de jouer les parties réelles sans les duplications à l'octave. Au XX^e siècle, ces parties réelles qui égalent parfois le nombre des musiciens et rendent la réduction impossible, la partie réelle, c'est ce que joue l'orchestre.

La pratique musicale et la manière très différente de communiquer au XX^e siècle, font que la réduction dans un but de divulgation des œuvres, n'a plus de sens.

Malgré cela, on peut trouver parfois des réductions au cours de ce siècle, comme c'est le cas dans la musique d'Ivan Fedele.

Imaginary depth (1997), est une réduction du *Concerto pour vlc.* (1996) : il s'agit de la réduction de la partie d'orchestre. La partie du vlc. soliste reste intacte. La nomenclature instrumentale du concerto est : 1 Fl. picc., 2 Fl., 2 Htb., 1 C. anglais, 2 Cl. en sib, 1 Cl. basse, 2 Bon., 1 C. Bon., 4 cors, 3 Trp. en ut, 3 Trb. en ut, 1 tuba et cordes. La nomenclature instrumentale d'*Imaginary depth*, elle, est : 2 Fl., 2 Htb., 2 Cl., 2 Bon., 2 cors, 2 Trp., 2 Trb. et cordes. Malgré ce que l'on peut en penser, la réduction d'une œuvre est très riche et dense, harmoniquement. Elle implique souvent des suppressions de notes, mais ici, ce n'est pas le cas : Fedele redistribue les parties manquantes des instruments ou enlève des duplications, de telle manière que, finalement, la structure des hauteurs et des rythmes reste la même. Ce sont les variantes du timbre qui se rétrécissent subtilement, ainsi que la puissance de la masse de l'orchestre. En tout état de cause, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un concert où l'orchestre a un rôle moins important que s'il s'agissait d'une pièce pour orchestre seul, par exemple. On peut finalement penser que le but pratique de cette réduction est de rendre l'œuvre accessible à des orchestres de chambre plus petits que des orchestres symphoniques. Elle contribue aussi à une plus large diffusion de l'œuvre.

L'orizzonte di elettra (1997), autre exemple, est en principe, une réduction du *Concerto pour alto* (1990/95). De même que dans le cas précédent, la partie soliste reste intacte. L'effectif de la partie d'orchestre du *Concerto* est : bois par trois, 4 cors, 3 Trp., 3 Trb., 1 tuba, 4 Perc., harpe, celesta et cordes. L'effectif de l'orchestre de *L'orizzonte di elettra* est : bois par deux plus une cl. basse, cuivres par deux, mais 1 tuba, 3 Perc. synthétiseur, celesta, harpe et cordes. Bien que l'effectif des instruments soit réduit, l'ajout du synthétiseur, d'une certaine manière, équilibre les instruments manquants. Encore une fois, comme dans le cas précédent, la réduction des effectifs de l'orchestre a la même fin pratique de contribuer à une plus large diffusion de l'œuvre, en permettant à des orchestres plus petits de pouvoir la jouer. De même, l'œuvre ne souffre en rien dans cette réduction. Fedele, dans les deux cas, résout la ré-orchestration dans ces réductions de manière magistrale et manifeste le souci de démultiplier la directionnalité de ses œuvres, en tant qu'« aller vers » le public, cette fois.

Le dernier exemple, en rapport au cas antérieur est *Elettra* (1997) pour alto et électronique. Matériellement, on peut parler d'une réduction du *Concerto pour alto* ou une réduction de *L'orizzonte di elettra*, d'une réduction au degré maximal. Il ne reste

que la partie de soliste et une partie électronique, mais il faut remarquer que la première est réduite aussi horizontalement : deux passages ont été supprimés : de la mes. 57 à la mes. 95 (final de la première partie), et de la mes. 140 à 188. La durée du *Concerto pour alto* ou de *L'orizzonte di elettra* est de 20'. *Elettra* est réduite à 12'50''. En ce qui concerne la partie de l'orchestre remplacée par une partie électronique, on peut parler de réduction partielle. Le résultat sonore conserve sa capacité quantitative, bien que la réduction de l'effectif de l'orchestre soit réelle, et que l'on passe à un seul musicien, plus un technicien qui doit contrôler l'ordinateur et la table de mixage, juste pour que tout « se passe bien ». Le contrôle de la partie électronique est à la charge du soliste qui au moyen d'un pédalier, contrôle le programme Max 3.5.9. + MSP, sur un ordinateur. Si l'installation est fiable, on peut se passer du technicien ou du musicien de surveillance. Dans ce cas, on a seulement le soliste. La musique de la partie électronique n'est pas une réduction de la partie de l'orchestre. On peut parler plutôt d'une nouvelle version.

6- NOUVELLE VERSION

À la différence des autres opérations que nous venons d'examiner, l'idée de nouvelle version s'est développée essentiellement au XX^e siècle. Cependant on ne peut pas la considérer comme un phénomène tout à fait nouveau. L'idée de version dans l'interprétation existe dans toute la musique, elle est cet aspect dynamique qu'on ne peut pas fixer et qui change à chaque représentation de l'œuvre, et cette constance nous mène sur un terrain ambigu. Les aspects qui ne sont pas définis dans la composition sont considérés comme facteurs d'appropriation de la version d'origine par l'interprétation, du fait de la marge de liberté offerte par le côté lacunaire de la partition. Dans le baroque, par exemple, on change les notes d'ornementation à chaque exécution. L'interprétation s'apparente donc à une nouvelle version.

Sur le plan de la réception, on peut même parler de différentes versions perceptives. Le récepteur peut, par exemple, ressentir une impression différente de ce qu'il a entendu en salle, en écoutant un CD. On ne peut pas parler de nouvelle version dans l'interprétation. Le CD reste fixe et pourtant nous, les récepteurs, pouvons percevoir différentes écoutes, de manière variée. On peut parler, dans ce cas précis, d'une nouvelle version perceptive.

Le dictionnaire propose plusieurs définitions du terme « version ». Nous avons retenu celle qui nous paraît la plus éloquente :

« Façon de raconter un texte. »²⁸

De ce point de vue, dans la composition musicale, l'idée de nouvelle version nous conduit à concevoir que la musique ou l'idée musicale précède l'écriture. Il s'agit là d'un point commun avec le phénomène de transcription, en tant que ré-écriture d'une œuvre qui lui préexiste comme idée ou sur un support sonore. Ce qui la distingue de la version, c'est que la transcription implique une translation textuelle, alors que la première présuppose, d'une part, un subjectivisme dans l'écriture, d'autre part, une

²⁸ Dictionnaire, *Grand Larousse*.

érosion, une parcellisation ou un enrichissement de l'idée musicale, dans le fait même de la fixer ou d'en changer le support. Cette dernière peut exister conceptuellement avant les sons. Une nouvelle version est donc une nouvelle lecture, une sorte d'exégèse et relativise l'absolu du produit final. Elle implique une multiplicité directionnelle : on a de multiples versions en « rapport à » l'idée musicale qui est ainsi la source d'« allers vers » nombreux.

Au XX^e siècle, certaines esthétiques ont tendance à fixer le plus exhaustivement possible la musique sur la partition. C'est le cas, entre autres, de la musique sérielle où la marge de liberté au moment de l'interprétation est particulièrement restreinte. Cependant, on peut malgré tout parler de « nouvelle version », car, même si la partition est clairement directive, on ne peut pas échapper à la contingence de l'interprétation.

En même temps on trouve, dans la musique du XX^e siècle, la marge de liberté la plus grande, dans la musique de John Cage ou dans celle d'Earle Brown, notamment. Ce n'est pas pour autant que l'on en considère l'interprétation comme une nouvelle version de la composition, même si les notes et les rythmes changent complètement à chaque interprétation. Ce que le compositeur considère comme essence de son œuvre — ses limites, son concept, fondateurs de l'œuvre — ne change pas d'une interprétation à une autre. Dans *Intersection III* (1953) de Morton Feldman, on dirait que ce que l'on pourrait prendre pour une nouvelle version est en fait un concept intrinsèque à la composition même de l'œuvre. Il faudrait, pour avoir une nouvelle version, que le projet initial, qui existait avant la partition, change. De fait, l'interprétation appartient en propre à l'œuvre et relève davantage de la création originale que de la nouvelle version.

Bien que tout au long de l'histoire de la musique, on puisse trouver des cas de nouvelles versions des œuvres, d'œuvres remaniées, corrigées, re-composées, au XX^e siècle, c'est la fonction que l'on assigne à la création musicale qui reste peut-être particulière. Avant cette époque, l'idée de nouvelle version est perçue comme une correction de certains aspects de l'œuvre, et d'une certaine manière, une nouvelle version invalide la précédente. À partir de James Joyce, l'idée de nouvelle version

dans son concept de “*work in progress*”²⁹ inclut la notion de nouvelle version à l’intérieur du processus créatif. C’est ainsi que P. Boulez ancre l’idée de nouvelle version dans son système de travail, en faisant évoluer la plupart de ses œuvres avec le concept de « *work in progress* » comme processus naturel de l’œuvre. On trouve dans *Explosant-fixe* une œuvre qui reste ouverte, capable de continuer à se développer, à recevoir de nouvelles parties : une œuvre, fragment de l’infinitude. Avec le *work in progress*, on abandonne l’idée de translation comme avec la transcription, l’orchestration ou la réduction. Il ne s’agit pas non plus de nouvelle version, ni de nouvelle lecture ou de matérialisation de l’idée musicale abstraite : on a affaire à un rallongement, une permanente évolution de l’œuvre, un infini « aller vers ».

Cependant, l’idée de « *work in progress* », d’une certaine façon, existe depuis toujours. Tous les compositeurs ou artistes, consciemment ou non, en général, gardent une continuité dans leur travail, continuité que l’on peut entrevoir à travers les éléments, concepts, idéaux qui restent les mêmes dans toute leur production, et ceci à tel point, que souvent, on peut se demander si, finalement, l’ensemble de la production, ne constitue pas une seule et même grande œuvre. En littérature, à ce titre, on peut citer *La Comédie Humaine* de Balzac, où défilent des motifs similaires et des personnages identiques d’un roman à l’autre. De même, pour *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, suite de romans en sept sections dont le principe d’unité est la mémoire du narrateur, ses souvenirs et les liens entre eux. Cependant l’innovation apportée par Joyce est la prise de conscience de l’œuvre inachevée, en perpétuelle évolution. Fedele nous laisse voir, à travers sa conception temporelle de l’histoire, un tout en permanente évolution, qui, malgré tout, reste le même :

²⁹ Le *work in progress* est un concept élaboré par James Joyce. Littéralement, on peut en traduire l’expression anglaise par « travail en cours ». Le *work in progress* est plus précisément un objet en développement, non encore finalisé. James Joyce commence à partir de 1923, son « *work in progress* », dont il fait paraître pendant plus de quinze ans de nombreux fragments, soit dans des revues, soit sous forme de plaquettes (notamment *Anna Livia Plurabelle* en 1928), avant une publication complète sous le titre de *Finnegan’s Wake*, simultanément à Londres et à New York en 1939.

Il commence et finit au milieu de la même phrase ; bref, il tourne en rond, comme l’Histoire.

« L'utilisation de principes provenant des formes anciennes reproduit le fonctionnement des mythes à travers les âges. Il s'agit d'archétypes culturels qui restent toujours d'actualité et qui se passent dans le monde. Les mythes, les musiques différentes au cours de l'histoire de l'humanité ajoutent de nouvelles strates à l'héritage culturel. Mais l'homme et l'humanité restent les mêmes, tout en changeant. Voilà la conception géologique de la musique ! Comme la vie, elle a deux aspects : être toujours la même tout en évoluant. »³⁰

Cette conception de l'évolution du monde, à travers les âges, il la partage, comme nous le disions plus haut, avec Thomas Mann qui les présente ainsi, dans sa préface l'histoire de la *Montagne magique* qui se déroule juste avant la grande guerre :

« L'extrême ancienneté de notre histoire provient de ce qu'elle se déroule [...] Ou pour éviter consciencieusement tout présent, elle se déroula, elle s'est déroulée jadis, autrefois, en ces jours révolus du monde [...]. C'est donc auparavant qu'elle se déroule, sinon très longtemps auparavant. Mais le caractère d'une histoire n'est-il pas d'autant plus profond qu'elle se déroule plus immédiatement « auparavant » ? En outre, il se pourrait que la nôtre, à d'autres égards encore, et de par sa nature intime, tînt plus ou moins de la légende. »³¹

À travers ses réflexions, Fedele, à l'instar de Thomas Mann, montre une conception du monde en « *work in progress* ». D'une certaine manière, à travers chaque œuvre, on revisite les archétypes idéaux— mythes, légendes— et l'on en bâtit de nouvelles versions. Ces archétypes idéaux se conçoivent alors comme une source inépuisable et éternelle de directionnalités.

Chez Ivan Fedele, on trouve les deux possibilités de nouvelles versions :

- D'une part, on a la plus traditionnelle qui correspond à une correction, à un remaniement de l'œuvre et qui invalide l'antérieure, comme le quatuor à cordes *Primo Quartetto* (« *per accordar* ») (1981/1989) par exemple, qui a été composé quand il était encore étudiant, au Conservatoire de Milan (1981). Une nouvelle version, correction de la première, a été réalisée quelques années plus tard (1989, avec des modifications dont les plus importantes portent sur les premier, quatrième et cinquième mouvements. Le *Concerto pour alto* (1990/1995) composé initialement en 1990 a vu naître sa deuxième version en 1995, avec un nouveau travail sur la partie soliste et également sur la partie de l'orchestre. *Sorpresa (Aiscrim II)*, 1983, œuvre retirée du catalogue) constitue, d'une

³⁰ I. Fedele, « Arte, Stile, Scrittura ».

³¹ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 5-6.

certaine manière, une première version de *Toccata* (1988). *Ma non troppo* (1983) et *Mox. Tempo di quartetto* (1983), retirées toutes les deux du catalogue, constituent partiellement une première version de *Târ* troisième quatuor à cordes (1999/2000), *Epos* (1989).

- D'autre part, on a une autre manière de nouvelle version qui a certains aspects communs avec l'idée de « *Work in Progress* » de J. Joyce : des idées musicales, ou figures, ré-écrites à travers différentes œuvres, que nous verrons plus en détail plus tard. *Rhapsody* (1983) (retiré du catalogue) constituera postérieurement le départ de la première partie de *Epos* (1989).

Dans un cas de nouvelle version comme dans l'autre, on observe qu'il ne conçoit pas ses œuvres comme achevées, comme figées. Il leur insuffle une « conception géologique » : l'œuvre est comme la vie : « toujours la même, tout en évoluant » et manifeste ainsi une directionnalité qui fait partie de son essence.

7- CONCLUSION

Avant de nous intéresser de plus près au travail d'Ivan Fedele, nous pouvons constater que le regard que portent les compositeurs sur le passé, sur leurs propres œuvres ou celles d'autres créateurs pour construire du « nouveau » selon les modalités que nous venons de présenter, n'est qu'une partie de l'acte de création. Que l'on parte d'une œuvre en particulier, d'un style, d'une époque, que l'on fasse de l'orchestration, de la transcription, une nouvelle version, une restauration, pour faire une « interprétation composée »³² ou une interprétation en tant qu'interprète, ou que l'on ait l'ambition de créer une « nouvelle œuvre » en rupture avec le passé, on part toujours de quelque chose qui existe déjà :

« Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. »³³

C'est cette idée d'héritage perpétuel que cherche à véhiculer ici Paul Eluard, en exprimant avec beaucoup d'humilité, la place à la fois en amont et en aval, de l'acte créatif qui tisse des liens multiples avec le temps.

³² Terme utilisé par Hans Zender dans le titre de son œuvre *Le Voyage d'hiver de Schubert, une interprétation composée*.

³³ P. Eluard, *Ralentir travaux*, p. 270.

8- LIENS DIRECTIONNELS : *DONAX* (1992), *PROFILO IN ECO* (1994-1995), *DONACIS AMBRA* (1997)

8.1 INTRODUCTION

Pour donner suite aux réflexions que nous venons de mener sur les rapports directionnels qui existent entre transcription, orchestration, réduction, nouvelle version — quelques-uns des fils qui conduisent l'œuvre musicale à travers ses différentes manifestations possibles —, nous allons nous livrer à l'analyse détaillée de trois compositions d'Ivan Fedele. Sans oublier leur importance dans la production musicale du compositeur et pour le contenu de chacune d'autre elles, nous nous intéresserons plus précisément au rapport particulier qu'elles entretiennent. En effet, *Profilo in eco* (1994-1995) et *Donacis ambra* (1997) sont nées, en quelque sorte, de *Donax* (1992). Et par l'étude du rapport de filiation qui existe entre l'œuvre d'origine et les deux autres, nous chercherons à classifier les trois pièces, en fonction de ce que nous avons analysé comme possibles liens directionnels entre les œuvres musicales : les idées de transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version :

« *Donax* pour flûte seule est à l'origine de deux de mes compositions successives : *Profilo in eco* (1994-1995), pour flûte et ensemble, et *Donacis ambra* (1997) pour flûte et électronique. Si d'une part, *Profilo in eco* explore surtout les potentialités harmoniques sous-entendues de *Donax*, d'autre part, *Donacis ambra* en met en relief les potentialités contrapunctiques. L'électronique — en temps réel et différé à la fois — exalte dans l'espace acoustique, les figures de *Donax* en leur donnant différentes perspectives : tantôt elle les fragmente, tantôt elle les recompose, tantôt elle les filtre selon des modèles d'articulations multiples qui agissent en guise de kaléidoscope. Dans *Donacis ambra*, la polyphonie virtuelle de *Donax* devient réelle en nous révélant — par une technique "cubiste" —, le même objet de divers points d'observation dans une alternance continue d'espaces acoustiques plus ou moins profonds. »³⁴

8.2 DONAX ET PROFILO IN ECO

8.2.1 *Donax* : présentation

Commande : ensemble Nuove Sincronie di Milano

Création le 29 novembre 1992, à Milan.

Durée : 11'

Andrea Romani, flûte.

Éd. Suvini Zerboni

Après plusieurs expériences de composition avec la flûte à l'intérieur de différents groupes de chambre (*Aiscrim*-1983, *Il Giardino di giada II*-1991, *Imaginary sky-lines*-1991, *Imaginary islands*-1992), Fedele compose sa première œuvre pour flûte seule : *Donax*. (Nom d'une plante de l'île de Chypre et que l'on attribue parfois à la flûte de Pan). L'œuvre met en jeu les sources idiomatiques de l'instrument développées au XX^e siècle, approfondies encore et adaptées à un discours personnel. La forme de l'œuvre devient regard actuel porté à rebours sur l'histoire de l'instrument, jusqu'à ses ancêtres, comme le *shakuhachi* ou la *flûte de bambou*. Il réussit ainsi à suivre un parcours historique, sans tomber dans des références culturelles de l'instrument, mais en retenant :

« l'aspect psycho-acoustique qui existe au fond de chaque musique et qui est partie du patrimoine ethnique. »³⁵

8.2.2 *Profilo in eco* : présentation

Pour flûte soliste et ensemble : hautbois, clarinette, basson, cor, percussions (vibraphone, 3 temple-blocks, gong grave, 7 gongs accordés), piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse.

Commande : Festival Archipel de Genève.

Création le 1 mars 1995, à Genève.

Félix Renggli, flûte et Ensemble Contrechamps.

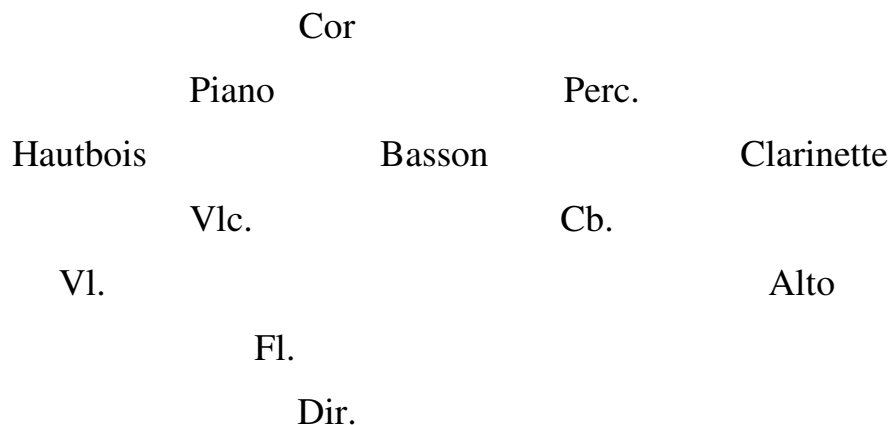
Durée : 16'30''

Dir. : Giorgio Bernasconi

³⁴ I. Fedele, note de programme lors de la création de *Donacis ambra*.

Éd. Suvini Zerboni

Profilo in eco est une pièce autonome, sorte de concerto pour flûte et petit ensemble. Les instruments sont placés dans un espace déterminé, un espace graphique :



À son propos, Fedele, nous dit :

« Les figures musicales définissent non seulement une densité et une raréfaction des événements, ou bien une dialectique synthétique de la pièce, mais également une dialectique de parcours »³⁶

Claudi Prioretti, selon une vision représentative personnelle, synthétise les propos de l'auteur de la manière suivante :

« Le matériau de *Donax* subit un filtrage harmonique, vit la condensation et la raréfaction des figures, et est redistribué de sorte que la polyphonie virtuelle de la flûte devienne une polyphonie réelle. »³⁷

Une analyse comparative d'abord entre *Donax* et *Profilo in eco* et ensuite entre *Donax* et *Donacis ambra* nous permettra d'aborder les liens directionnels qui unissent ces œuvres de manière plus efficace et plus précise.

³⁵ I. Fedele in Renato Rivolta, « Tempo et directionnalité », p. 15.

³⁶ I. Fedele, note de programme lors de la création *Profilo in eco*.

³⁷ C. Prioretti, « Œuvres », p. 90.

8.2.3 Analyse comparative de *Donax* et *Profilo in eco* : Schéma

<i>Donax</i>	<i>Profilo in eco</i>
Section I	
Introduction	
Pas d'introduction.	Mes 1 a 13.: pas de flûte soliste. Ensemble. Figure dérivées de <i>Donax</i> . 1 ^{ère} partie au piano et perc. À la fin aux cordes.

Exemple : Introduction dans *Profilo in eco*

The image shows a handwritten musical score for the introduction of *Profilo in eco*. It consists of two staves: Percussion (PERC.) and Flute (Fl.).

- Percussion Staff:** Labeled "Gong grave". The notation includes the instruction "ballenti medi di gran. cassa" and a box containing a square symbol. There are also dynamic markings "pp" and "p".
- Flute Staff:** Labeled "Fl.". The notation includes the instruction "(corona molto lunga)". It features a complex rhythmic pattern with many notes, some marked with "pp". There are also dynamic markings "pp" and "p".
- Annotations:** Below the flute staff, there are handwritten notes: "(Ped.)" under the first measure, "*cluster" under the second measure, and "(cora...)" at the end of the staff.

Comp

ppp mp p ppp

Pf

p pp mp mf p

(Ped.) (stacc.)

4 A

Ucl.

pizz. mp

pizz. mp

Ucl.

(ppp)

ppp

immobile...

(ppp-)

Ula.

(ppp-)

immobile...

(ppp-)

Ucl.

immobile...

(ppp-)

Cb.

(ppp-)

Section I

<p>Croche : 92</p> <p>1- Figure en <i>rubato</i>, <i>portamenti glissando</i> en registre suraigu, avec rythme indiqué le plus rapide possible, suivie du trille. (F1A et F2B).</p> <p>2- Figure en acciaccatures rapides avec des intervalles diatoniques chromatiques, des figures ascendantes ou descendantes et un profil bien défini. (F2).</p> <p>3- Figure en <i>rubatuto</i>, <i>portamenti</i>, <i>glissando</i> en registre grave. (F3).</p> <p>4- Figure en triolet de triples ou sextolet dans le registre aigu, très accentué avec des sauts en mouvement contraire. (F4).</p> <p>5- Vers la fin de la section, figure composée d'un <i>tongue-ram</i>, suivie immédiatement d'une gamme ascendante dans le registre grave avec des sons éoliens en <i>flat</i>. Jeu en transition d'embouchure demi-fermée à ouverte. Introduite pour la première fois, cette figure est très importante vers la fin de cette partie. (F5).</p>	<p>Noire : 80 Mes. :14 à mes. 49.</p> <p>1- Idem sauf que le rythme est noté de manière plus précise. L'ensemble harmonise et spatialise la figure en une manière de résonance.</p> <p>2- La figure garde le profil, mais les notes changent à l'intérieur. La structure des intervalles est la même ; les acciaccatures sont changées par des rythmes définis. Exceptionnellement, des fragments de la figure peuvent être assignés à des instruments de l'ensemble, au lieu de l'être à la flûte.</p> <p>3- La figure est la même, mais très souvent assignée aux instruments de l'ensemble. Les notes ne sont pas toujours les mêmes et souvent se présentent un demi-ton plus bas que dans <i>Donax</i>.</p> <p>4- Le profil de la figure est respecté ainsi que le registre, mais pas les notes. Le triolet de triples croches est changé en triolet de doubles-croches.</p> <p>5- Le <i>tongue-ram</i> est absent, la gamme ascendante est faite dans le même registre. Le profil de la figure est respecté, mais les notes ne sont pas exactement les mêmes. Le timbre est changé. Au lieu de sons éoliens, on a des sons normaux en <i>flat</i>. Pas de transition d'embouchure fermée à ouverte : seulement embouchure ouverte.</p>
---	--

Exemple comparatif entre *Donax* et *Profilo in eco* de la première section

The image displays a handwritten musical score comparing two sections: *Donax* and *Profilo in eco*. The score is organized into three sections labeled F2, F1, and F3.

Donax: The top staff shows a melodic line with dynamic markings *pp*, *sfz*, *mp*, and *pp*. It includes performance instructions such as *(pizz.)* and *(partem.)*.

Profilo in eco: The lower staves represent various instruments: Ob., Cl., Fg., Cor., Tb, Perc., Vib., Tr., Vln., Vla., Vcl., and Cs. The score includes dynamic markings like *pp*, *mp*, *ppp*, and *pppp*. Specific performance notes include *semplicissimo, molto alla punta* and ** Suono "soffiato" **. There are also handwritten annotations such as *3*, *4*, and *3/4* indicating rhythmic patterns or phrasing.

Vertical lines connect the *Donax* staff to the corresponding sections (F2, F1, F3) in the *Profilo in eco* score, illustrating the comparative structure.

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is divided into sections labeled F4, F2, F1, F3, and F1. The instruments included are:

- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Org. (Organ)
- Cor. (Cor Anglais)
- T.P. (Trumpet)
- PERC. (Percussion)
- Bb. (Bassoon)
- Bj. (Bass Drum)
- Dr. (Drum)
- Ula. (Upright Bass)
- Vcl. (Violin)
- Cb. (Cello)

The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. It also features articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *arco* and *ppp*. The score is written in a 3/4 time signature.

This page of a handwritten musical score contains the following elements:

- Top Staff:** Flute parts (F2, F5) with dynamic markings *mf*, *pp*, and *p*. Includes a circled measure number '39' and a circled '7'.
- Woodwinds:** Oboe, Clarinet, Bassoon, and Vibraphone parts with dynamic markings *mf*, *ppp*, *pp*, and *mp*.
- Strings:** Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.) parts with dynamic markings *mp*, *f*, and *mf*.
- Percussion:** Drum part with dynamic markings *mf* and *p*.
- Performance Instructions:** *arco, jale* (arco, jale), *pizz.* (pizzicato), and *languoroso*.
- Rhythmic Notations:** Handwritten time signatures such as $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{3}{4}$.
- Tempo/Character Markings:** *languoroso* written above the flute staff.
- Measure Groupings:** Vertical lines and boxes grouping measures, with labels F2, F5, and F2 written below the string staves.

Fin de la section I	
Pas d'interlude.	Petit interlude de mes. 49 à mes. 61 pour l'ensemble, sans figures importantes, avant de reprendre la fin de la première partie.
Fin de la première partie.	Noire : 80. Fin de la première partie : mes. 62 à mes. 86.
La figure 5 est très présente, écrite comme acciaccature, presque toujours tongue-ram, sons éoliens.	Figure 5 écrite en triples croches. Pas de tongue-ram, mais à la place, on a la même note jouée par l'ensemble (orchestration du tongue-ram). Presque jamais de sons éoliens, sauf dans la deuxième partie de la figure. Embouchure toujours ouverte.
De la figure 1, reste seulement la deuxième partie (les trilles).	Idem.
Pas de figure 4.	Continuité de la figure 4 dans un registre plus grave avec appui du piano.

Exemple comparatif entre *Donax* et *Profilo in eco* de la fin de la première section

The image displays a comparative musical score for two pieces: *Donax* and *Profilo in eco*. At the top, the *Donax* score is shown in a single staff with a treble clef, featuring rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *ppp*, and *p*. Below this, the *Profilo in eco* score is presented as a full orchestral score with multiple staves for various instruments: Clarinet (Cl.), Clarinet in E-flat (Cl. b.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Co. a.), Trumpet (Ubb.), Trombone (Tb.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The *Profilo in eco* score includes detailed notation with triplets, slurs, and dynamic markings like *ppp* and *pp*. Handwritten annotations in red and blue ink are present throughout the score, including circled numbers (3, 4) and arrows pointing to specific musical features. At the bottom of the *Profilo in eco* score, labels F3, F5, F4, F1, F3, F5, and F4 are placed under the corresponding measures, mirroring the labels in the *Donax* score above. The overall layout is a side-by-side comparison of the two pieces' musical structures.

This is a handwritten musical score for a woodwind ensemble. At the top, a single staff contains a melodic line with various dynamics and articulations. Below this are several staves for different instruments:

- Cl. (Clarinet):** The first staff shows rhythmic patterns with notes and rests, including dynamic markings like *ppp* and *p*.
- Fg. (Bassoon):** The second staff contains rhythmic patterns and notes, with dynamic markings like *ppp*.
- Ucl. (Oboe):** The third staff shows rhythmic patterns and notes, with dynamic markings like *ppp*.
- Ucl. (Oboe):** The fourth staff shows rhythmic patterns and notes, with dynamic markings like *ppp*.
- Ucl. (Oboe):** The fifth staff shows rhythmic patterns and notes, with dynamic markings like *ppp*.
- Cb. (Contrabass):** The sixth staff shows rhythmic patterns and notes, with dynamic markings like *ppp*.

The score includes a section marked "inspir." and various dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *f*. At the bottom of the page, there are labels: **F5**, **F1**, **F3**, and **F1**, along with the instruction "(ordina.) pont."

Transition

Croche : 92. Tongue-ram : *do*, *do#* et *ré* et jet-whistle.

Noire : 60. Mes. 87 à mes. 96. Pas de flûte soliste, pas de figures importantes au début, *do-ré tenuto*. Puis nouvelle figure du piano : des notes répétées, rapides, coupées suivies d'un arpège courbé rapide.

Exemple comparatif entre *Donax* et *Profilo in eco* de la transition

The image displays a handwritten musical score comparing two versions of a transition section. The top staff, labeled 'Donax', shows a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *f*, *p*, and *fp*. A 'jet-whistle' annotation is placed above the staff. The bottom section, labeled 'Profilo in eco', features three staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Gg.), and Cor Anglais (Cor.). These staves contain handwritten musical notation, including notes, rests, and dynamics such as *pp* and *ppp*. The bottom part of the score shows several empty staves with a 4/4 time signature written in the first three measures.

Handwritten musical score for a woodwind and string ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), and Trombone (Tuba). The second system includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

Key features of the score include:

- Tempo and Meter:** The tempo is marked $4/4$ at the beginning of the first system.
- Measure Numbers:** The measure number 92 is circled at the start of the first system.
- Rehearsal Marks:** A large bracket with the number '3' spans the first three measures of the first system.
- Dynamic Markings:** Various dynamics are used, including fp , ppp , f , p , and mf .
- Performance Indications:** The word 'ordin.' is written above the Cello staff in the second system.
- Handwritten Annotations:** There are several handwritten notes and markings, including a large bracket under the Trombone staff and some scribbles in the Viola and Cello staves.

Section II	
7-Figure mélodique suraiguë en whistle-ton avec ornements, lent et <i>p</i> entrecoupé par la jet-whistle, les tongue-ram de la transition et la figure 3 de la première partie.	Mes. 97 à mes. 120. 7- la figure mélodique est jouée exactement, mais en sons harm. et non en whistle-ton, de manière continue sans l'interruption de jet-whistle, tongue-ram ou figure 3. L'ensemble s'harmonise dans un registre plus grave avec des figures plus lentes, parfois comme une résonance. La figure du piano de la transition est présente de manière sporadique.
Transition	
Pas de transition.	Tempo de noire 60 calme. Mes. 121 à mes. 124. Pas de flûte soliste, pas de figures importantes, notes en tenuto. Figure du piano de la fin de la transition antérieure. Transition très courte (quatre mesures).

Exemple comparatif entre *Donax* et *Profilo in eco* de la deuxième section

The image displays a comparative musical score. At the top, the *Donax* part is shown with a melodic line featuring whistle-ton and jet-whistle markings. Below this, the *Profilo in eco* part is detailed for various instruments: Cor, Cl., Fg., Sngs., Bb., Sbl., Ubb., Uba., Ubb., and Ch. Arched lines connect specific notes in the *Donax* part to corresponding notes in the *Profilo in eco* instruments, illustrating the harmonic relationship. Dynamics such as *mp* and *p* are marked throughout the score.

Handwritten musical notation for a single instrument, likely a piano, featuring a melodic line with various dynamics and articulations. The notation includes a circled '104' at the beginning, a circled '105' later, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*. There are also handwritten notes like "(impic.)" and "v.v." above the staff.

Handwritten musical score for a full orchestra, consisting of multiple staves for different instruments. The score includes:

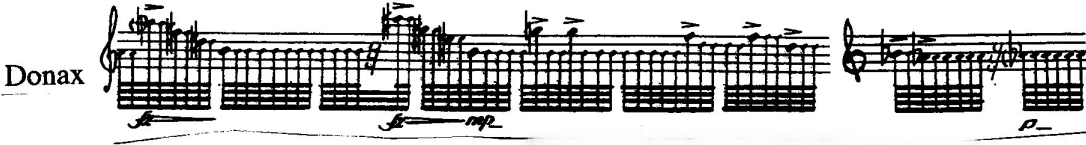
- Cl.** (Clarinets): Two staves with dynamic markings like *ppp*.
- Clg.** (Clarinets in G): One staff with dynamic markings like *p* and *ppp*.
- Fagott.** (Bassoon): One staff with dynamic markings like *mp*.
- Ob.** (Oboe): One staff with dynamic markings like *mp*.
- Viol. I & II** (Violins): Two staves with dynamic markings like *pp*.
- Vcllo** (Violoncello): One staff with dynamic markings like *mf* and *pp*, and a circled "cillo" annotation.
- Cb.** (Contrabass): One staff with dynamic markings like *p* and *pp*.

The score features various time signatures (4/4 and 3/4), dynamic markings (*ppp*, *mp*, *mf*, *p*), and handwritten annotations such as "4", "3", and "cillo".

Section III	
<p>Tempo primo (croche 92). (<i>A tempo, serratissimo</i>). Figure de notes répétées <i>pp</i> en quadruples croches staccato avec des interpolations des autres notes et des arpèges descendants plus aigus accentués.</p> <p>Vers la fin de la partie, des figures de broderie en acciaccatures, des figures en arpèges ascendants et descendants en flat. en acciaccatures; des figures de clusters d'harmoniques. Et vers l'extrême fin ; des figures de notes plus longues en trilles aigus s'interpolent aux figures initiales.</p>	<p>Tempo de noire 74. Mes. 125 à mes. 202.</p> <p>Même figure en triples croches. On a une première mesure de plus que dans <i>Donax</i>, après répétition textuelle de la partie de la flûte jusqu'à la fin de mes. 139. Le hautbois, la cl. le vib. et le piano jouent en résonance des notes de figure de la flûte soliste. À la mes. 138, entrent les cordes harmonisant la figure de la flûte. Tout au long de cette section, l'ensemble fait de l'harmonisation et du contrepoint-résonance, à la fois.</p> <p>À la mes. 140, la partie de flûte de <i>Donax</i> est parfois assignée (à de brefs moments) à l'ensemble. Quelquefois, la flûte se superpose à l'ensemble (mes.146). L'ensemble joue par moments à l'unisson rythmique, en harmonisant l'original. À la mes. 149, l'ensemble ajoute des notes répétées qui ne sont pas dans <i>Donax</i> et la flûte fait une pause pour reprendre trois temps, après son arrêt. L'ensemble joue par moments, en harmonisant, ou en faisant des contrepoints comme résonance ou écho, imitant textuellement ou modifiant le rythme et/ou les notes.</p> <p>À partir de la mes. 171, la partie de flûte de <i>Donax</i> est assignée au piano et au vibraphone ; les notes répétées dans deux octaves au lieu d'une, avec des échos du hautbois et de la clarinette et les broderies au violon harmonisées par l'alto. Le basson et le cor font une mélodie secondaire en notes plus longues dans le grave et les vlc. et cb., des notes courtes en <i>staccato</i> à l'unisson au début, avec les attaques du cor et basson.</p> <p>À la mes. 177, la flûte soliste reprend la partie, mais sans les figures de broderie que font toujours les cordes qui font à la fois, par moments, des figures dérivées de l'original.</p> <p>La figure des arpèges en flat. en acciaccatures est écrite en sextolet de doubles-croches. La figure de clusters est écrite en triolet de doubles-croches. Les cordes accentuent le dramatisme en jouant en trémolo.</p> <p>À la mes. 202, la flûte soliste s'arrête en finissant cette deuxième partie et l'ensemble continue en jouant un passage de transition.</p>
Transition	
<p>Pas de transition.</p>	<p>Transition composée des matériaux de la transition antérieure sur six mesures. (Mes. 203 à mes. 208).</p>

Exemple comparatif entre *Donax* et *Profilo in eco* de la troisième section

Donax



Profilo in eco

Ob. ^{3/4} (134)

Cl.

Cor.

Ubb.

Sr.

Cb.



Handwritten musical notation for percussion, featuring a complex rhythmic pattern with various notes and rests. Below the staff, dynamic markings are written: *f* — *p* *f* — *p* *f* *mp*.

Handwritten musical score for an orchestra, including parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Bassoon (Bso.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*. There are handwritten annotations: circled numbers 137, 141, 142, and 143; a circled 3/4; and circled 2/4. The bottom section of the score shows a dense rhythmic texture with dynamic markings *f* — *p* *f* — *p* *f* *mp*.

mp cresc.

p cresc.

148 $\frac{6}{16}$ A A A A

Ob.

Cb.

Fg.

Cor.

Wh.

Cl.

Fg.

Fl.

Ob.

$\frac{6}{16}$ A A A A

$\frac{6}{16}$ A A A A

$\frac{6}{16}$ A A A A

pp

mp

mf

p

pp

mf

mp

pp

mf

pp

mf

mp

pp

mf

pp

mf

mp

pp

mf

pp

mf

mp

pp

mf

pp

mf

mp

pp

mf

pp

ordin.

ordin.

Piano introduction for measures 172-174. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*.

172

3/4

Ob. *mf* *p* (*p*) *mf*

Cl. (*p*) *mf* *p* *mf*

B♭ *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Cor. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Ob. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Woodwind and string staves for measures 172-174. Includes parts for Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Flute, and Violin. Dynamics range from *pp* to *mf*. Handwritten annotations include circled measure numbers and time signatures.

3/4

3/4

1. 2. 3. 1. 3.

Viol. *mf* *p* *mf*

Viol. *p* *mf*

Viol. *p* *mf*

Cell. *p* *mf*

Violin and Cello staves for measures 172-174. Includes parts for Violin I, Violin II, and Cello. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*. Handwritten annotations include circled measure numbers and time signatures.

Handwritten musical notation for the piano introduction of the first system. It features complex chordal textures with many notes beamed together. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). There are also some circled numbers like (4) and (9) below the notes.

Main body of the score for the first system, consisting of nine staves. The staves are labeled on the left as Ob., Cl., Fg., Cor., Trb., Trp., Vln., Vla., and Cb. The music is written in a common time signature. Above the staves, there are handwritten annotations: circled numbers 178, 179, and 180; and numbers 3, 4, and 3. Dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *ppp* are used throughout. Performance instructions like *ordin.* (ordinario) and *part.* (partita) are present. The bottom staves (Vln., Vla., Cb.) show complex rhythmic patterns with many notes beamed together.

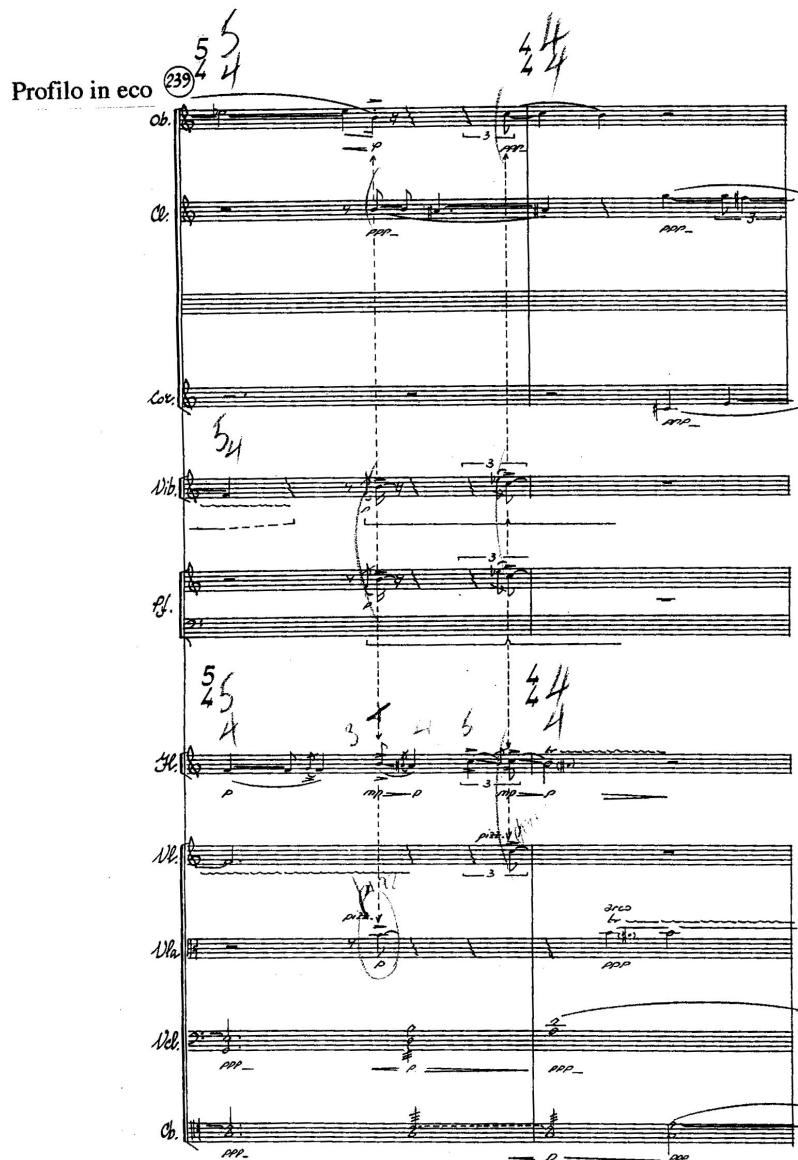
Section IV

Croche : 60. (*Con andamento flessibile*).
 Matériaux plus mélodiques que dans les deux premières parties. Sons longs en *smorzando* de diaphragme, de lèvre ou en *vibrato* de larges oscillations micro tonales. *Glissandi*. Figure de deux notes simultanées en registre central (*si-do* quart de ton ascendant ou *do* quart de ton ascendant -ré 2).

Noire : 60. Mes. 209 à mes. 277 (fin). La partie de flûte reste la même, sauf le rythme, moins flexible et plus rigoureux. L'ensemble s'harmonise et le travail contrapunctique des deux parties antérieures reste moins important : le piano avec la figure de bicordes, et quelques attaques de la flûte prises en résonance par les instruments de l'ensemble. À la fin, après les notes finales de la flûte, l'ensemble continue une mesure encore, le piano jouant la figure de l'introduction de l'œuvre.

Exemple comparatif entre *Donax* et *Profilo in eco* de la quatrième section

Donax 

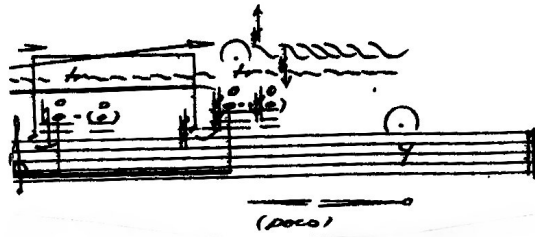
Profilo in eco 

Handwritten annotations in the score include:
 - Circled number 239 at the beginning.
 - Time signatures 5/4 and 4/4 written above the staves.
 - Dynamic markings such as p, mp, and ppp.
 - Performance instructions like '3' and '3' with arrows.
 - A circled 'p' in the lower woodwind section.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes several measures with notes, some of which are beamed together. There are dynamic markings *pp* and *ppp* at the beginning. A dashed line above the staff indicates a melodic line or phrasing. The piece concludes with a double bar line and a fermata-like symbol.

(250)

Handwritten musical score for a full orchestra, consisting of seven staves. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the staves, there are handwritten time signatures: $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, and $\frac{4}{4}$. The instruments are labeled on the left: *Ob.*, *Cl.*, *Fg.*, *Vcl.*, *Vla.*, *Vcl.*, and *Cb.*. The *Fg.* staff includes markings for *arco*, *pont.*, and *ordin.*. The *Vcl.*, *Vla.*, and *Vcl.* staves have dynamic markings *fz* and *pp*. The *Vcl.* staff also has *(p)*. The *Cb.* staff has *pp*. The notation includes notes, rests, and some phrasing slurs.



6
277

4

Handwritten musical score for Gong and Piano (Pj.).

Gong grave

Pj.

6/8 **4/4**

ballente destra $c \rightarrow B \rightarrow c \rightarrow B \rightarrow c \rightarrow B \rightarrow c \rightarrow B$
... dal bordo al centro e viceversa.

ballente sinistra $B \rightarrow c \rightarrow B \rightarrow c \rightarrow B \rightarrow c \rightarrow B \rightarrow c$
pp (dimin.)

Handwritten notes and symbols are present on the staves, including a large 'H' and various musical notations.

8.2.4 *Profilo in eco* : Transcription, arrangement, orchestration, nouvelle version ?

L'analyse des caractéristiques de la transcription, de l'orchestration, de la réduction et de la nouvelle version effectuée plus haut, nous permet désormais de cerner les rapports entre *Donax* et *Profilo in eco*.

- Transcription

L'idée de transcription comme une translation des supports d'une œuvre ne s'applique pas au rapport qui unit ces deux œuvres. En effet, la partie de flûte reste globalement la même et ne souffre pas de changement de support (l'instrument reste le même). En revanche, les changements de timbre à l'intérieur de la même partie de flûte, le passage de sons éoliens à des sons normaux par exemple, consistent en une sorte de transcription dans le même instrument. Il faut cependant noter que proportionnellement à la durée de l'œuvre, ce type d'opération reste plutôt rare dans *Profilo in eco*. La réécriture des rythmes d'une manière plus précise, le ralentissement général des *tempi*, certains changements de timbre dans la flûte, obéissent à des décisions pratiques qui correspondent au passage d'une œuvre soliste à une œuvre d'ensemble, décisions qui répondent au souci d'obtenir un plus juste résultat dans l'interprétation, et un meilleur aboutissement sonore.

- Arrangement

Comme définition d'arrangement, nous avons retenu, plus haut, « Action de disposer les choses dans un certain ordre ». Il y a bien des aspects entre *Donax* et *Profilo in eco* que l'on peut sérier dans ce processus d'ordination. On trouve dans *Profilo in eco*, des parties rajoutées qui n'existent pas dans *Donax* et qui ont un impact sur l'ordre des éléments : l'introduction, les interludes et les transitions entre les différentes parties, par exemple, sectionnent les parties d'une façon différente de la manière dont elles le sont dans *Donax*.

- Orchestration

Nous avons distingué, plus haut, deux fonctions de l'orchestration dont l'une a plus particulièrement retenu notre attention : celle qui, à partir d'une œuvre musicale

définie, consiste à faire le choix des différents instruments. Dans *Profilo in eco*, la partie de flûte de certains fragments de *Donax*, est assignée à d'autres instruments de l'ensemble (mes. 139, mes. 172) et modifiée par des sortes d'harmonisations.

Dans la première partie de *Profilo in eco*, par exemple, certaines notes ponctuelles de la flûte dans les attaques aigues, jouées en simultanément par la flûte et par différents instruments de l'ensemble, obéissent à une nouvelle construction. L'orchestration réside dans la complexité nouvelle du timbre des sons qui nécessite une combinaison de plusieurs instruments. Les reprises des figures de la flûte, en déphasage avec elle-même, créent une sorte de contrepoint vis-à-vis de la ligne directrice de la flûte qui est perçue comme un écho ou une résonance. La relation instituée entre la flûte et l'ensemble est la même que celle que Fedele instaure dans ses concertos, entre les solistes et l'orchestre. Un « kaléidoscope orchestral » ou un rapport de réfraction—diffraction — terminologie chère à Ivan Fedele — s'établit entre le soliste, l'ensemble et à l'intérieur de l'ensemble. Cette manière de percevoir et de construire l'harmonisation et le contrepoint qui se dégage de *Donax* fait partie des tâches de l'orchestration *a posteriori*. Ici, l'idée d'orchestration moderne, à savoir celle qui veut que l'on pense l'œuvre à partir des instruments, n'est pas tout à fait pertinente : avant la composition, la partie de la flûte existe déjà.

- Nouvelle version

Profilo in eco ne reprend pas l'idée qui avait donné son origine à *Donax*. Le parcours historique à rebours, depuis la flûte contemporaine jusqu'à ses ancêtres (le *shakuhachi* ou la *flûte de bambou*), n'y apparaît pas. De ce point de vue-là, le concept de l'idée musicale ayant disparu, on ne peut pas considérer *Profilo in eco* comme nouvelle version de *Donax*. Mais concrètement, dans *Profilo in eco*, on entend toujours la partie de flûte dans sa structure comme instrument soliste. De ce fait, l'idée de nouvelle version n'apparaît pas comme un nouveau regard de l'idée originale de *Donax*, mais comme une nouvelle version purement musicale, sans autre concept que ce qui sonne.

- *Work in progress*

Dans *Profilo in eco*, les parties rajoutées n'ont pas le caractère du matériau principal. Ces ajouts — transition, introduction, interludes — fonctionnent comme ponctuation de la forme et n'opèrent pas sur *Donax* de rallongement, de permanente évolution de l'œuvre qui se voudrait illimitée. Ainsi ne peut-on pas voir en *Profilo in eco* un *Work in progress* exercé sur *Donax*.

8.3 DONAX ET DONACIS AMBRA

8.3.1 *Donacis ambra* : présentation

Pour flûte et live électronique.

Commande : Nuove Sincronie di Milano

Créée le 29 novembre 1992 à Milan

Durée : 12'

Andrea Romani : Flûte

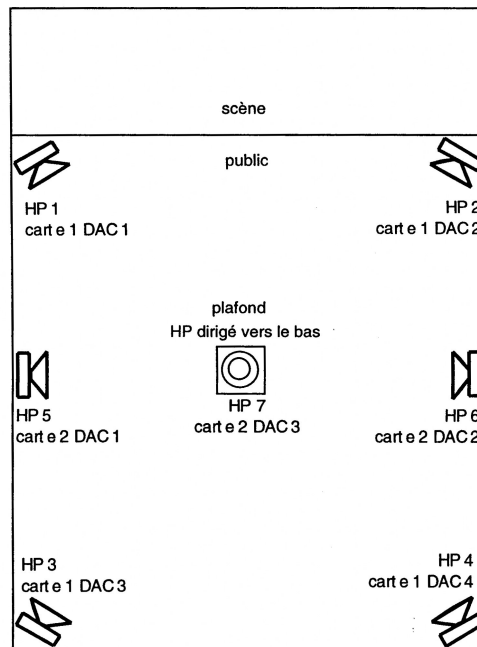
Éd. Suvini Zerboni

À propos de *Donacis ambra* Fedele nous dit :

« *Donacis ambra* met en relief les potentialités contrapunctiques. L'électronique - en temps réel et différé à la fois - exalte dans l'espace acoustique, les figures de *Donax* en leur donnant différentes perspectives : tantôt elle les fragmente, tantôt elle les recompose, tantôt elle les filtre selon des modèles d'articulation multiples qui agissent en guise de kaléidoscope. Dans *Donacis ambra*, la polyphonie virtuelle de *Donax* devient réelle en nous révélant- par une technique « cubiste »-, le même objet de divers points d'observation dans une alternance continue d'espaces acoustiques plus ou moins profonds. »³⁸

³⁸ I. Fedele note de programme lors de la création de *Donacis ambra*.

Schéma de diffusion³⁹



Matériel⁴⁰ :

Flûte, clavier MIDI, dispositif électronique.

Liste de l'équipement électroacoustique lors de la création :

- 1 Station d'informatique musicale de l'Ircam (NeXT)
 - 3 cartes ISPW
 - 4 ADAC sur carte 1
 - 3 DAC sur carte 2
 - 1 ADC sur carte 1 qui reçoit le signal combiné des trois micros de la flûte, compressés et légèrement réverbérés
 - Disque dur rapide (optionnel mais conseillé) avec au maximum 50 Mo d'espace non fragmenté
 - Programme MAX version 0.26
- 1 interface MIDI

³⁹ I. Fedele, Schéma de diffusion de *Donacis ambra*, Doc. Ircam.

⁴⁰ T. Mays, Matériel nécessaire à l'exécution de *Donacis ambra*, Doc. Ircam.

- Interface Opcode « studio plus two » pour la NeXT. Prévoir un câble MIDI très long (env. 30 m) avec booster MIDI en option pour le clavier.

- Microphones pour la flûte

- 1 micro interne (il délivre un signal homogène, indispensable pour capter correctement les whistle tones).

- 2 micros aériens électrostatiques (son plus brillant que le micro interne, préservant le souffle de l'instrument).

- 3 compresseurs pour les micros avant l'entrée sur la réverbération.

- 1 réverbération des 3 micros mixés, placée avant l'entrée sur l'ADC et de la NeXT.

- Console de mixage

- 7 haut-parleurs (numérotés de 1 à 7). Voir « schéma de diffusion », plus haut.

- En option, la flûte, légèrement réverbérée, peut être envoyée sur les haut-parleurs 1 et 2 ou sur un cluster de haut-parleurs (en employant éventuellement la réverbération utilisée pour l'entrée sur la NeXT) ; cependant, il faut tenir compte de la diffusion directe de la flûte par la NeXT sur les 7 haut-parleurs.

Flûte : la partie de flûte reste essentiellement la même que celle de *Donax*, comme nous venons de le constater, à partir de la dernière citation des propos de Fedele dans lesquels il présente *Donacis ambra*.

La partie électronique consiste en un traitement en temps réel et en différé des sons de la partition de flûte. Elle est structurée en quatre parties qui correspondent aux quatre parties de la partition instrumentale.

Les types de matériaux qui composent la partie électroacoustique sont de deux sortes :

-Sons produits à partir de différents types de filtrage et de transposition (harmonisation) des sons de la flûte.

-Système de retardement de signal (delay), de création des espaces virtuels (réverbération) et de déplacement du son dans l'espace.

-Édition des sons en différé.

8.3.2 Analyse comparative de *Donax* et *Donacis ambra*

La partie de flûte est audible en permanence, mais jamais exactement comme dans *Donax*. Même si la partition reste la même, le simple fait que la flûte soit amplifiée en permanence, implique déjà une altération dans le rayonnement spatial de ses sons, et ceci du seul fait de l'amplification, de la modification du timbre, des hauteurs, du rythme et de la spatialisation de *Donax*. *Donacis ambra* est perçue comme une démultiplication spatiale, temporelle, instrumentale, timbrique de *Donax*. Malgré ce traitement, le référent initial est toujours présent. On entend sa partie de flûte en permanence. Parfois, les traitements électroacoustiques plus élaborés ne sont pas entendus comme dérivés, mais comme des sons qui appartiennent à une autre nature, provenant d'un nouvel instrument qui joue en duo avec la flûte de l'œuvre première. Il s'agit essentiellement des sons émis en différé par l'ordinateur. Cependant, la plupart du temps, on entend la flûte et la partie électroacoustique comme un seul objet, comme un tout. Cette partie électroacoustique est toujours soumise au matériau instrumental de la flûte dont elle suit l'articulation formelle toujours présente.

Exemple comparatif de la première page de *Donacis ambra* et *Donax* respectivement

Con andamento flessibile
(♩ = 92)

The image displays a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Piano (Tast. MIDI). The tempo is marked 'Con andamento flessibile' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score is divided into five systems. The Flute part features various dynamic markings such as *sfz ff*, *pppp (eco...)*, *pp*, *sfz ff*, and *pppp*. It includes performance instructions like '(portamento)', '(pizz.)', and '(pizz.)'. The Piano part also has dynamic markings including *pp*, *sfz ff*, *pppp*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, *pppp*, *pp*, *p*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. A section marked with a box 'A' is present in the fourth system. The overall style is contemporary and detailed, with a focus on dynamic contrast and articulation.

8.3.3 *Donacis ambra* : Transcription, orchestration, arrangement, nouvelle version ?

- Transcription

Dans le sens de changement de support, la partition écrite de *Donax* est une édition manuscrite du compositeur, alors que *Donacis ambra* est une édition copiée par ordinateur, ce que l'on peut concevoir comme une altération des plus subtiles. Autrement dit, il existe une seule différence entre la partie de flûte des deux œuvres : la manière de copier la partition, une différence graphique qui n'a aucune répercussion sur l'exécution. On peut considérer cette œuvre comme transcription, dans le sens où l'on passe de la flûte non amplifiée à la flûte amplifiée. On assiste bien globalement à un changement de support puisque l'on perçoit la flûte amplifiée comme un support différent de la flûte seule, même si le degré tenu d'altération reste discutable.

- Orchestration

Dans l'orchestration traditionnelle, il existe un aspect de renforcement ou de spécification du fait de la duplication des instruments ou de l'élaboration dans le timbre. Dans *Donacis ambra*, la spatialisation peut être perçue comme la réalisation d'un aspect implicite de *Donax* : on assiste à une démultiplication qui spécifie et renforce des éléments contrapunctiques qui, dans *Donax*, sont à l'état virtuel et potentiel. Ainsi, ces transformations opérées sur le discours de la flûte s'apparentent-elles à une orchestration.

Donacis ambra appartient partiellement à ce que nous avons considéré, au début du chapitre, comme orchestration d'une œuvre finie et dont, en principe, l'orchestration n'était pas prévue à l'origine.

- Arrangement

Dans *Donacis ambra*, on retrouve à l'identique la structuration des parties de *Donax*, sans ajout dans la linéarité. Aucune des données définissant la notion d'arrangement n'existe dans *Donacis ambra*.

- Nouvelle version

On ne peut pas voir en *Donacis ambra* une relecture de *Donax*, puisque l'œuvre seconde occulte l'idée fondatrice de la précédente : même si la partie de la flûte reste inchangée, l'idée qui avait donné naissance à *Donax* n'est pas celle qui est à l'origine de *Donacis ambra*. Du point de vue conceptuel, *Donax* est construit comme une œuvre historique à rebours : un parcours qui mène de la flûte contemporaine au *shakuhachi* ou à la *flûte de bambou*. Cet aspect n'est pas pris en compte dans l'élaboration électronique de *Donacis Ambra*, qui part du résultat sonore de *Donax*, et non pas de son idée originelle. Dans ce sens, on ne peut pas considérer *Donacis ambra* comme une nouvelle version, puisqu'elle échappe au concept de l'œuvre qui l'a générée. Mais du point de vue sonore concret, la structure de *Donax* est bien perceptible dans *Donacis ambra*, comme une sorte de palimpseste. Un aspect partiel de nouvelle version qui a à voir avec la conception contemporaine du " *work in progress*", comme une ré-écriture évolutive du travail antérieur, partiel parce que les deux œuvres sont pensées comme closes. On a ainsi, entre *Donax* et *Donacis ambra* (comme entre *Donax* et *Profilo in eco*) un rapport de mère à fille.

8.4 PROFILO IN ECO, DONACIS AMBRA : DE NOUVELLES ŒUVRES ?

Déterminer si oui ou non, *Profilo in eco* et *Donacis ambra* sont des œuvres nouvelles à part entière, nous paraît être la question la plus subtile et l'aboutissement indispensable de notre analyse. Étant donné les différences de filiation existant entre ces deux œuvres et leur œuvre « mère », nous aborderons cette problématique à propos de *Profilo in eco* dans un premier temps et de *Donacis ambra*, ensuite. Pour conclure, nous nous livrerons à une réflexion dont le but sera d'apporter les nuances nécessaires quant à ce rapport de filiation.

8.4.1 *Profilo in eco*

Les contrepoints dessinés comme un kaléidoscope orchestral fonctionnent comme une spécification des contrepoints virtuels de *Donax*, matérialisé par les gestes des figures. Par ailleurs, la ligne formelle de *Donax* est respectée et les articulations de ses parties sont reprises avec l'ajout de l'introduction, des interludes et des transitions. Enfin, par moments, dans la première partie par exemple, la ligne de la flûte de *Donax* jouée par le soliste reste la figure principale et l'ensemble fait figure de fond.

Cependant, ce qui nous pousse à envisager *Profilo in eco* comme nouvelle œuvre se situe d'une part dans la disparition de l'idée conceptuelle relative à l'histoire de la flûte, fondatrice de *Donax*, et d'autre part, le fait que l'harmonisation n'ait pas un caractère de spécification comme le contrepoint.

Dans la musique tonale, on peut parler d'une harmonie implicite dans une mélodie, et de ce fait, les possibilités d'harmonisation restent limitées. Dans un langage comme celui de Fedele, les possibilités d'harmonisation restent infinies. Et l'idée d'harmonie implicite reste peu objective et elle ne devient pas une logique à remarquer comme dans la musique tonale, mais une création à partir de la mélodie de *Donax*. La forme globale de *Donax*, comme parcours linéaire qui se déplace d'un point à un autre, est remplacée par une forme close, un cercle qui se ferme : l'introduction qui n'existe pas dans *Donax* est reprise à la manière de réexposition au final. Cette manière classiciste de revenir au point de départ construit un parcours différent. *Donax* suit un parcours depuis un départ pour arriver ailleurs, et *Profilo in eco* un parcours circulaire. *Donax* se distingue par un caractère de solo, un espace réduit, un monologue. *Profilo in eco* doit au contraire son ambiance et son énergie à un espace multiple, à un monologue qui ne se transforme pas en dialogue, mais en discours collectif, et à la multitude qui se substitue au caractère de solo. *Donax* est sorti de son contexte dans *Profilo in eco*, pour prendre une autre fonction à l'intérieur et avec l'ensemble, ainsi que le souligne Claudio Proietti :

« On peut [...] comparer Donax à un dessin à l'encre de chine, parfaitement achevé et doté de toutes les nuances nécessaires, transformé ultérieurement en sujet pictural, dans un environnement et une gamme nouvelle de relations de timbres et de formes. »⁴¹

⁴¹ C. Proietti, « Œuvres », p. 89.

Finalement on peut penser qu'entre *Donax* et *Profilo in eco*, existe une sorte de lien de mère à fille. On a là deux « personnes » autonomes, différentes et en même temps, avec des relations génétiques, avec des ressemblances. D'un point de vue directionnel, elles sont unies par de multiples « rapport à », mais elles se distinguent par leurs propres directionnalités narrative et spatiale, et leur idée musicale d'origine. Le rapport de filiation provient naturellement d'un « aller vers » de *Donax*, œuvre capable d'« engendrer » une nouvelle œuvre et cette conception de l'œuvre « mère » laisse à penser que *Profilo in eco* est aussi une œuvre ouverte, apte à en produire d'autres, comme le veut l'approche philosophique d'Ivan Fedele de sa propre musique.

On a d'ailleurs ce même rapport entre l'œuvre de P. Boulez ...*Explosante-fixe...* (1971) et celle de Johannes Schöllhorn *Berstend-starr* (1990). Schöllhorn part en effet de...*Explosante-fixe...* pour composer son œuvre qui donc, en principe, peut être perçue comme une version de l'œuvre de Boulez. Cependant, en profitant des indications qui y sont absentes, Schöllhorn fait apparaître sa propre esthétique. L'œuvre devient ainsi le produit d'une fécondation des deux esthétiques qui donne comme résultat une œuvre, *Berstend-starr*, descendante directe de ... *Explosante-fixe...* avec une filiation qui laisse la place à une certaine indépendance entre deux œuvres.

8.4.2 *Donacis ambra*

Le rapport de filiation de *Donacis ambra* avec *Donax* est plus ambigu. Bien que dans l'analyse on ait pu observer entre elles différences et similitudes, elles ne sont pas, à notre avis, suffisamment déterminantes pour que l'on puisse pencher pour l'un ou l'autre des processus de notre classification et la question reste encore ouverte. *Donacis ambra* peut être considérée comme nouvelle œuvre, nouvelle version ou transcription de *Donax*, de manière partielle et relative. Leurs rapports directionnels, eux, restent certains : leurs différences et leurs similitudes les unissent dans de multiples « rapports à ». C'est leur relation d'« aller vers » qui est très particulière : les points communs entre les deux pièces sont beaucoup plus nombreux que leurs points de dissemblance. Nous avons considéré que leur différence graphique n'avait pas d'effet sur l'exécution

et nous avons observé que la structuration de leurs parties était identique. L'orchestration de *Donacis ambra* opère une exacerbation d'éléments contrapunctiques qui existent, certes à l'état virtuel dans *Donax*, mais qui y sont bien présents malgré tout. Le seul point qui les oppose vraiment concerne leurs parcours : linéaire pour *Donax*, circulaire pour *Donacis ambra*. Peut-être avons-nous, dans la ligne directionnelle qui mène de la première pièce à la seconde, la matérialisation de l'idée philosophique d'Ivan Fedele que nous citons plus haut, à savoir que « Comme la vie, [la musique] a deux aspects : être toujours la même tout en évoluant. »

9- CONCLUSION : ŒUVRES DÉRIVÉES, ŒUVRES NOUVELLES ?

Ce que finalement nous retenons du rapport entre *Donax* et *Profilo in eco*, d'une part, et *Donax* et *Donacis ambra*, d'autre part, est l'ambivalence : les liens qui existent dans les deux cas reposent sur toutes les catégories de modification que nous avons retenues (transcription, arrangement, orchestration, réduction, nouvelle version), mais pour toutes, de manière relative. Il reste qu'il faut décider si la notion d'œuvre indépendante, autonome, nouvelle ne répond pas à une simple convention, ou ne relève pas de l'utopie. Par habitude culturelle, on a tendance à penser que des œuvres qui portent des titres différents, sont des œuvres distinctes, indépendantes. Encore faut-il avoir de ces notions de différence ou d'indépendance une définition claire. Voilà une question consécutive du sujet que nous avons abordé dans le présent chapitre et sur laquelle nous nous pencherons plus loin, dans le quatrième chapitre.

Nous pouvons d'ores et déjà constater, à travers l'analyse à laquelle nous venons de nous livrer sur les liens qui unissent les œuvres d'Ivan Fedele, selon les points que nous nous sommes préalablement fixés, qu'il existe un spectre très vaste de ces relations qui vont de traits parfaitement définis à d'autres ambivalents.

CHAPITRE III

Directionnalité musicale :

Traits stylistiques d'une œuvre à une autre

1- INTRODUCTION

Outre les liens globaux qui unissent les œuvres de Fedele, comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, il existe également des liens plus particuliers entre elles. Ici, nous tracerons une ligne directionnelle en tant que « rapport à ». Nous avons choisi de traiter la communauté des traits stylistiques entre œuvres, sous deux angles différents : d'une part, selon les figures ou éléments de composition de figures qui se retrouvent dans différentes œuvres, d'autre part, selon les éléments communs, en fonction de certains paramètres musicaux.

Cette analyse permettra d'examiner, d'un point de vue non seulement conceptuel mais aussi concret, ce qui fait, entre autres, le style d'Ivan Fedele, en tant qu'ensemble des traits représentatifs de son écriture.

2- FIGURES RÉCURRENTES CHEZ IVAN FEDELE

Sans vouloir mener une analyse exhaustive de toutes les œuvres de Fedele qui relèvent de l'un des deux aspects cités ci-dessus, nous nous proposons d'en présenter quelques exemples clairs et variés. De cette manière, nous verrons combien sont nombreux les fils directionnels entre ses œuvres et que, de ce fait, chacune d'entre elles n'existe pas isolément, ne se présente pas comme un événement qui recherche l'absolue nouveauté, mais qu'au contraire, elle manifeste son appartenance à un contexte.

2.1 MÊMES FIGURES OU QUASI SIMILAIRES

Elles gardent les caractéristiques qui les identifient, parfois avec des degrés de variations qui correspondent au contexte de l'œuvre à l'intérieur de laquelle elles se trouvent.

Il existe des œuvres comme *Erinni* (1998) et *Scena* (1997/98) entre autres, dans lesquelles on a un rapport de familiarité tout particulier. On y trouve plusieurs figures en commun, sans qu'il y ait parenté de discours, de continuité ou de forme globale. Les œuvres partagent par moments le même matériau :

Type de figure	Occurrences
Figure rythmique de triple croche, croche doublement pointée en bicordes de seconde mineure.	<ul style="list-style-type: none">• <i>Erinni</i>, mes. 33 à 38.• <i>Scena</i>, de mes. 121 à 123 : la figure se présente comme un fond à figure mélodique.• On trouve également cette figure dans <i>Accents</i> (2000), de mes. 155 à 159 et 164 à 167.

Exemple : *Erinni*, mes. 33 à 38

33

Vibr. *p* tenuto *espressivo...*

Cymb. *p* *mf* *mf*

Cd. *p* tenuto

37

Vibr. *ppc!* tenuto *ppc!*

Cymb. *p* *mp* *ppc!* *ppc!*

Cd. *ppc!* tenuto *ppc!*

Exemple : *Accents* (2000), de mes. 155 à 159

153

Score for measures 153-155. The score includes staves for Vno I, Vno II, Vla, Vc., and Pf. Measure 153 features a bridge section (pont.) with dynamics *ppp* (!) for the strings and *pp* for the piano. Measure 154 continues with *pp* dynamics. Measure 155 begins with *p espr.* dynamics. The piano part includes triplets and dynamic markings *p* and *pp*.

156

Score for measures 156-159. The score includes staves for Vno I, Vno II, Vla, Vc., and Pf. Measure 156 features a bridge section (pont.) with dynamics *ppp* (!) for the strings and *pp* for the piano. Measure 157 continues with *ppp* (!) dynamics. Measure 158 features a bridge section (pont.) with dynamics *ppp* (!) for the strings and *pp* for the piano. Measure 159 features a bridge section (pont.) with dynamics *ppp* (!) for the strings and *pp* for the piano. The piano part includes triplets and dynamic markings *mf*, *mp*, *p*, and *ppp . subito*.

	Occurrences
Figure en trame des accords en seconde mineure.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Erinni</i>, de mes. 136 à 139. • <i>Scena</i>, de mes. 141 à 144. • <i>Corda d'aria</i> (1999) de mes. 11 à 13. • <i>Un po' piu mosso</i>, fin de la deuxième partie. d'<i>Etudes boreales</i> (1990). • <i>Allegoria dell'Indaco</i> (1994), on trouve une variante plus importante dans les cordes, au début de la deuxième partie.

Exemple : *Erinni*, de mes. 136 à 139

Exemple : *Un po' piu mosso*, fin de la deuxième partie d'*Etudes boreales*

Exemple : *Corda d'aria* (1999), de mes. 11 à 13

Arpa

Pf.

dim. ppp

dim. ppp

Type de figure	Occurrences
Figure d'unisson grave, en groupes de triples croches.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Erinni</i> de mes. 69 à 74. • <i>Scena</i> de mes. 81 à 83 ou 114 à 115. • <i>Accents</i> (2001) de mes. 115 à 117, avec la variante des octaves au piano. • <i>Concerto pour violoncelle</i> (1996) de mes. 89 à 93.

Exemple : *Erinni*, de mes. 69 à 72

69

Vibr.

Cymb.

Pf.

ppp

pp

f

pp

f

pp

f

pp

mf

"mobile"...

furoso!

furoso!

Exemple : *Accents*, de mes. 115 à 117

The image shows a musical score for measures 115 to 117 of the piece 'Accents'. The score is arranged in a system with five staves: Vno I, Vno II, Vla, Vc., and Pf. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 115 begins with a 'pont.' (pizzicato) marking and a *pp* dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides a bass line with accents. Measure 116 continues this pattern with dynamic markings of *f*, *pp*, *f*, *p*, *f*, and *p*. Measure 117 features a change in the Vc. part to 'ord.' (normal) with a *ppp* dynamic, and the piano part includes a '(loco)' marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Exemple : *Scena*, de mes. 114 à 115

114

Ott. _____

Fl. I
II *ppp* _____ *mf* _____

Ob. I
II *ppp* _____ *mf* _____

C. i. _____

Cl. I
II *ppp* _____ *mf* _____

Cl. b. *furioso!*
mf ff _____ *ff p* _____ *f mf f* _____ *ff mf* _____ *f* _____

Fg. I
II *a 2* *furioso!*
mf ff _____ *ff p* _____ *f mf f* _____ *ff mf* _____ *f* _____

Cfg. _____ *ff* _____ *mf* _____ *f* _____

Cr. I
III _____

II
IV *a 2* *ppp* _____ *mf* _____

Trbu. I *ppp* _____ *mf* _____

II
III *a 2* *furioso!*
mf ff _____ *ff p* _____ *f mf f* _____ *ff mf* _____ *f* _____

Th. _____ *ff* _____ *mf* _____ *f* _____

Arpa _____

Pf. *mf ff* _____ *ff p* _____ *f mf f* _____ *ff mf* _____ *f* _____
(ped. ad libitum)

Vni I *pp* _____

II *pp* _____

Vie *pp* _____

Vc. *pp* _____

Cb. *arco* *furioso!*
mf ff _____ *ff p* _____ *f mf f* _____ *ff mf* _____ *f* _____

Type de figure	Occurrences
Figure d'accords de tierces en deux octaves alternées au piano, superposée à une autre figure de ligne rapide en triples croches. On n'a pas de notes en commun entre les accords du piano et la ligne en triples croches, mais une sorte de bi-modalité superposée.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Scena</i> de mes. 44 à 46 et mes. 72. • <i>Erinni</i> de la mes. 26 à 28, de la mes. 58 à la 62, de la mes. 90 à la 94, 97.

Exemple : *Erinni*, de la mes. 26 à 28

Musical score for *Erinni*, measures 26 to 28. The score is arranged in three staves: Vibraphone (Vibr.), Cymbal (Cymb.), and Electric Bass (Ef.). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and a 3+3/8+16 time signature. The Vibraphone and Cymbal parts play a rapid triplet figure, while the Electric Bass part plays a slower, more melodic line. The score is marked with a box containing the number 25.

Exemple : *Scena*, de mes. 44 à 46

Musical score for *Scena*, measures 44 to 46. The score is arranged in multiple staves: Maracas (Mar.), Vibraphone (Vibr.), Bass Drum (Bass-d), Arpa (Arpa), Piano (P.), and Tambourine (T.). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and a 3+3/8+16 time signature. The score is marked with a box containing the number 25. The tempo is marked as Tempo II with a quarter note equal to 132 (♩ = 132). The score includes various dynamics and articulations, such as accents and slurs.

Type de figure	Occurrences
Figure d'unisson piano, cymbalum, et vibraphone. Même type d'instrumentation et de traitement.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Erinni</i>, de mes. 3 à 9 et de 17 à 20 etc. • <i>Scena</i> de mes. 10 à 14, de 19 à 28 etc. • <i>Accents</i> (2000) de mes. 115 à 117, mais avec le piano et vlc. • <i>Maja</i> (1999), au début, de mes. 1 à 5, entre la cl., le vib., piano vl. et vlc.

Exemple : *Erinni*, de mes. 3 à 8

Exemple : *Maja*, de mes. 1 à 4

D'autres exemples d'éléments communs à d'autres œuvres apparaissent de manière plus ponctuelle.

Type de figure	Occurrences
Mouvement d'une œuvre utilisée comme figure dans une autre œuvre.	C'est le cas de la deuxième pièce d' <i>Études boréales</i> (1990) qui est réutilisée dans <i>Scena</i> (1997/98) de mes. 1 à 4, de 6 à 9, etc. en tant que figure, où elle est fragmentée, orchestrée et recyclée dans un autre discours.

Exemple : analyse de *Scena* sur *Études boréales* (II)

II. Calmo e meditativo (♩=40)

Scena = mes. 1 à 4

Scena = mes. 6 à 9

Scena = mes. 15 à 17

etc.

* HS

* ben timbrato

p

** NS

** leggiero

PT. →

(tutto il cluster mulo 1 3 2)

NS

HS

Type de figure	Occurrences
Figure de note contre note semblable.	<ul style="list-style-type: none"> <i>Scena</i> mes. 188 à 189. <i>Concerto pour violon</i> (1988/99) ou <i>Corda d'aria</i> (1999), mes. 76 à 77. <p>Ici, la différence est assez subtile : les parties de percussion, de harpe, de piano, de cordes, de bois restent les mêmes. Rythmiquement et dans le profil mélodique, la figure est la même. C'est le timbre qui change.</p>

Exemple : *Scena*, mes. 188 à 189

3/4 (♩ = 72) *Come un'epoké ...* 4/8

188

Fl. I *ppp* (1)

Fl. II *ppp* (1)

Cl. I *ppp* (1)

Cl. II *ppp* (1)

Perc. III *Crot.* (l.v.) *ppp* (1)

Perc. IV *Glock.* (l.v.) *ppp* (1)

Arpa *p*

Vni I *pp*

Vni II *pp*

Vle *pp*

Vc. *pp*

Cb. *ordin.* *p* > *pp* *p* > *pp* *p* > *pp* *p* > *pp* *p* > *pp*

Exemple : *Corda d'aria*, de mes. 76 à 77

The image displays a musical score for the piece "Corda d'aria" from measures 76 to 77. The score is written in 3/4 time with a tempo of quarter note = 72. It features multiple staves for woodwinds (Flute I & II, Clarinet I & II, Bassoon), strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabass), and percussion (Cymbals, Brass-chimes, Vibraphone, Arpa). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *pp*, and articulation like accents and slurs. A "glissando continuo" is indicated for the strings. The right page shows measure 77 with a time signature change to 2/8.

On trouve cette manière de partager des idées, des figures, cette directionnalité en tant que « rapport à » surtout dans des pièces qui appartiennent à une même période de composition.

2.2 FIGURES FAMILIÈRES

Il existe par ailleurs des aspects communs dont les différences sont plus prononcées que celles de la classification ci-dessus, mais dans lesquels malgré tout, on peut déceler une familiarité.

Type de figure	Occurrences
Matériau complexe, composé de plusieurs éléments disposés de la même manière.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ali di Cantor</i> (2003), à partir de la mesure 325, de la partie IV (<i>Multiplicis echo</i>). • <i>Ruah</i> (2001/02), à partir de la mesure 181. <p>Commentaire : Si les notes ne sont pas les mêmes, les matériaux sont identiques : sons longs tenus, lisses dans le grave, sons tenus en trilles dans les aigus, arpèges rapides ascendants ou descendants, courts de manière sporadique, en duo à l'unisson, avec un instrument qui joue plus fort que l'autre, en faisant un effet d'ombre sur celui qui joue moins fort. L'orchestration est la même.</p>

Exemple : *Ruah*, de mes. 185 à 188

The image shows a musical score for measures 185 to 188 of the piece 'Ruah'. The score is arranged in five staves, labeled on the left as Fl. I, Cl. b., Pf., Fl. sol., and Vni I. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 185 is marked with a box containing the number '185'. The Fl. I and Cl. b. staves show long, sustained notes with a slight upward curve, indicating a vibrato effect. The Pf. staff shows a complex, arpeggiated figure with dynamic markings of *pp* and *ppp*. The Fl. sol. staff features a series of trills and rapid arpeggios, with dynamic markings of *ppp*, *mf*, and *ppp, subito*. The Vni I staff has a solo section with dynamic markings of *ppp* and *molto vibrato*. The overall texture is dense and complex, with multiple layers of sound.

Exemple : *Ali di Cantor*, de mes. 334 à 336

The musical score is organized into four groups of instruments:

- GRUPPO A:** Clarinet (Cl.), Cor (Cr.), Trombone (Trb.), Trombone Bass (Trbn.), and Vibraphone (Vibr.).
- GRUPPO B:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.).
- GRUPPO C:** Violin I (Vno I), Viola I (Vla I), Violoncello I (Vc. I), Violin II (Vno II), Viola II (Vla II), Violoncello II (Vc. II), and Contrabasso (Cb.).
- GRUPPO D:** Clarinet in E-flat (Cl. eb.), Fagotto (Fg.), Contrabbasso (Cfg.), Tromba (Tb.), Gong, Piano I (Pf. I), and Piano II (Pf. II).

The score features various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *fpp*, and *f*, along with articulation instructions like *non vibrato* and *molto vibrato*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Type de figure	Occurrences
Figure en mouvement contraire.	Dans <i>Chord</i> (1986) mes. 322-323 et dans <i>Allegoria dell'indaco</i> (1988) mes. 49 à 51.

Exemple : *Allegoria dell'indaco*, de mes. 49 à 51

Profondo (♩=60)

This musical score is for the piece 'Allegoria dell'indaco' by Luciano Berio, measures 49 to 51. It is marked 'Profondo' with a tempo of ♩=60. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation is complex, featuring many triplets and dynamic markings such as *ff* and *mf*. A 'Ped. (tenuto)' marking is present in the lower staves. The music is characterized by its dense texture and intricate rhythmic patterns.

Exemple : *Chord*, de mes. 322-323

This musical score is for the piece 'Chord' by Luciano Berio, measures 322 to 323. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation is complex, featuring many triplets and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*. The music is characterized by its dense texture and intricate rhythmic patterns. Specific performance instructions include 'mp, teso e non vibrato' and 'mdore mp'. The score is written in a complex, multi-staff format.

Type de figure	Occurrences
<p>Figure qui se relaie entre différents instruments à la manière d'un écho ou d'une imitation à distance dans des séquences lentes et de caractère suspensif. (Figure réalisée grâce aux placements des instruments à distance).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Chord</i> (1986), mes. 252 à 256. • <i>Allegoria dell'indaco</i>(1988), mes. 73 à 78. • <i>Scena</i> mes. 182 à 187 ou 190 à 194. • <i>Duo en résonance</i> (1991), entre les cors solistes, mais aussi à l'intérieur de l'ensemble. • <i>Richiamo</i> (1993/94).

Exemple : *Allegoria dell'indaco*, de mes. 73 à 78

Quasi un notturno (♩=40 flessibile)

Exemple : *Chord*, de mes. 252 à 258

Calmò (♩=56)

Type de figure	Occurrences
Profils semblables.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Chord</i>, mes. 281 à 305. • <i>Allegoria del'Indaco</i>, mes. 102 à 127. <p>Les deux clarinettes de <i>Chord</i>, et la fl. et cl. de <i>Allegoria del'Indaco</i> ont la même séquence rythmique et le même traitement contrapunctique. Les cordes sont jouées de la même manière dans les deux œuvres.</p>

Exemple : *Chord*, mes. 281 à 283

Musical score for *Chord*, measures 281 to 283. The score includes staves for two clarinets (cl.), two cor Anglais (cor.), viola (via.), and violin (vcl.). The clarinets play a rhythmic pattern starting with a piano (p) dynamic. The strings play a sustained accompaniment with dynamics ranging from ppp to mp.

Exemple : *Allegoria del'Indaco*, mes. 102 à 104

Musical score for *Allegoria del'Indaco*, measures 102 to 104. The score includes staves for two clarinets (cl.), two cor Anglais (cor.), two violins (vcl.), two violas (via.), and a cello/contrabass (Cmpt.). The clarinets play a rhythmic pattern starting with a piano (p) dynamic. The strings play a sustained accompaniment with dynamics ranging from p to mp. Performance instructions like "con fuoco leggero" and "Div. non vibr." are present.

Type de figure	Occurrences
<p>Gammes ou arpèges rapides liés, suivis en continu, qui se rétrécissent ou s'étirent dans la même direction. Ce type de figure que l'on trouve essentiellement dans le piano et dans différents registres est dans plusieurs cas, étendu à tout l'orchestre, morcelé et parfois superposé à d'autres figures ou matériaux.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Corrente II</i> (1997) dans la partie du piano au début. • <i>Le Concerto pour violon</i> dans la partie du soliste aux mes.108 à 110 ; 113-114 ; 141 à 143. • <i>Ruah</i>, dans <i>Scorrevolissimo</i>, à partir de la mes. 73. • <i>De li duo soli et infiniti universi</i> (2001), au début de la partie <i>Nadir</i> (mes. 167), ou à partir de la mes. 311 de <i>Volante</i>. • <i>Ali di Cantor</i> à partir de la mes. 166 (<i>Agitato</i>).

Exemple : *Corrente II* (1997), au début, dans la partie du piano

Agile e nervoso (♩ = 132)

Flauto

Oboe

Clarinetto basso in Sib

Fagotto

Tromba

Como in Fa

Trombone

Pianoforte

Agile e nervoso (♩ = 132)

Exemple : *Ruah*, dans *Scorrevolissimo*, à partir de la mes. 73

Cr. I, II, III, IV
Trb. I, II, III, IV
Trbn. I, II, III, IV
Tb.
Perc. I, II, III
Vibr.
Pf.
Fl. sol.
Vni I
Vni II
Vcl.

mf *fpp* (*f*) *fpp* (*f*) *fpp* (*f*)
mf *fpp* (*f*) *fpp* (*f*)
mf *fpp* (*f*) *fpp* (*f*)
mf *fpp* (*f*)
pp, leggero
pp, leggero
f, brillante e giocoso

Scorrevolissimo... (♩ = 150)
p *fpp* *p* *fpp* *p* *fpp*
p *fpp* *p* *fpp* *p* *fpp*
p *fpp* *p* *fpp* *p* *fpp*
p *fpp* *p* *fpp* *p* *fpp*
p *fpp*

Type de figure	Occurrences
<p>Figures dont les gestes sont essentiellement les mêmes, mais dont les notes et les enchaînements ne sont pas exactement similaires.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Târ</i> (1999/00), troisième partie (<i>con astrazione sensibile</i>) du quatuor à cordes. À partir de la mes. 212. • <i>L'Orizzonte di elettra</i> (1997), partie de la cadence, mes. 189 (<i>con andamento flessibile</i>). <p>Figure de triples croches en mouvement chromatique suivies de tremolos en <i>glissando</i>.</p>

Exemple : *L'Orizzonte di elettra*, partie de la cadence

Con andamento flessibile
(sempre ♩ = 48 / ♩ = 96)

ripetere la battuta un numero di volte "ad lib." (almeno tre)

Vla sol.

Vla sol.

Vla sol.

Vla sol.

Exemple : *Târ*, à partir de la mes. 212

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Târ', starting from measure 212. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom).

System 1 (Measures 216-218):
Measure 216 is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a complex texture with triplets and quintuplets, marked with *ppp* and *pp*. The vocal line has a long note with a fermata. Measure 217 includes markings for *p*, *mf > p*, and *mp*. Measure 218 is marked *ppp* and includes a *10* fingering.

System 2 (Measures 219-220):
Measure 219 is marked *pp* and includes the instruction *un po' vibrato*. The piano part has a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 220 includes markings for *pp*, *ord.*, and *mp*.

System 3 (Measures 221-223):
Measure 221 is marked *p*. The piano part includes markings for *mf > p < mp* and *pp*. Measure 222 includes markings for *mf (eco)*, *f sub.*, and *pp*. Measure 223 includes markings for *f* and *pp*.

Type de figure	Occurrences
<p>Figure orchestrée. Figure réduite.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ruah</i>. • <i>Accents</i>. <p>Dans <i>Ruah</i> à partir de <i>Comme un vento da levante...</i> (mes. 331), la partie des cordes et du piano est la même que dans <i>Accents</i> à partir de mes. 186. (<i>Coda utopica</i>). Seules quelques notes de la partie de piano changent de registre. Alors que dans <i>Accents</i>, la partie est jouée par l'ensemble (piano et cordes), dans <i>Ruah</i> la percussion s'ajoute aux cordes (sans les cbs.) et au piano. Elle crée un <i>continuum</i> de fond qui s'associe timbriquement aux cordes et aux bois, ce qui fait varier la couleur des attaques du piano. Vers la fin, rentrent la flûte soliste, des cuivres et les cbs. La suite des deux œuvres se présente aussi comme la partie que l'on vient de décrire. On peut considérer les parties de <i>Ruah</i> que nous venons d'analyser comme l'orchestration de <i>Accents</i>, et <i>Accents</i> comme la réduction de <i>Ruah</i>, les deux œuvres datant de la même époque. On a alors une directionnalité réciproque et les deux parties finales sont une espèce de calque l'une de l'autre.</p>

Exemple : *Accents*, de mes. 186 à 187

CODA UTOPICA ...

186 (sempre ♩ = 48)

Vno I
Vno II
Vla
Vc.
Pf.

ppp (!), praticamente glissando
legatissimo
p, come una cantilena...

sempre 1/2 ped. "mobile"

Exemple : *Ruah*, de mes. 331 à 333

The musical score for measures 331-333 of 'Ruah' includes the following parts:

- Cl. I, II**: Clarinet I and II staves.
- Cl. b.**: Bass Clarinet staff.
- Fg. I, II**: Flute I and II staves.
- Clg.**: Clarinet in G staff.
- Cr. I, II, III, IV**: Cor Anglais staves.
- Trb. I, II, III, IV**: Trumpet staves.
- Trbn. I, II, III, IV**: Trombone staves.
- Tb.**: Tuba staff.
- Brass chimes**: Two staves for chimes.
- 3 Gong**: Gong staff.
- Perc. II**: Percussion II staff.
- Pf.**: Piano staff.
- Fl. sol.**: Flute solo staff.
- Vni. I, II**: Violin I and II staves.
- Vle.**: Viola staff.
- Vc.**: Violoncello staff.

Key performance instructions include *ppp* (1) for woodwinds and brass, *mp, come una cantilena* for the piano, and *pp (come glissando)* for the strings. The tempo is marked *Come un vento da levante... (♩ = 48)*.

Type de figure	Occurrences
<p>Figure différente, avec matériau identique.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Début d'<i>Allons</i> (1995) et de <i>Târ</i> (2000). <p>Ici, la figure n'est pas la même, elle est cependant composée du même matériau. Les appoggiatures, les glissandos dans le deuxième violon dans <i>Târ</i> suivent le même type de traitement que la voix, dans <i>Allons</i>.</p>

Exemple : *Allons*, de mes. 1 à 11

(♩ = 52-56)

20'' ca. *pp* *pp* (*pp*)

Soprano

20'' ca. a [n] a

Violoncello *pp* (*non vibr.*)

4 *pp* < *p* > *pp* (*pp*)

[l] na o [l] la

8 *p* < *pp* > *p* < *mp* > *pp* *p* *pp*

a [l] o [n] [l] la

p > *pp*

Exemple : *Târ*, de mes. 1 à 9

Con espressione metafisica (♩ = 44/48)

Violino I (non vibr.) *ppp* (!)

Violino II (non vibr.) *gliss.* *ppp* (!)

Viola (non vibr.) *pp*

Violoncello *pizz.* *mf* *p* *mf* > *p* *p*

4 *p* *ppp* (!) *p*

un po' espressivo *pp* *p* *p* (IV c.)

7 *pp* < *p* > *pp* *pp* < *p* > *pp* *p* *pizz.* *p*

IV c. *p* > *pp* < *p* > *pp* *p*

Type de figure	Occurrences
<p>Figure rapide en triples croches, courte à fonction de coupure ou de caractère de surprise qui contraste par sa force avec un passage lent ou silence.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Scena</i>, mes. 5, 18, 33, 134. • <i>Erini</i>, mes. 1, 10, 21, 129. • <i>Ruah</i>, au début. • <i>Accents</i> : mes. 5 à 20. • <i>Concerto pour violon</i> (1998/99) mes. 5, 9, 15, etc.

Exemple : *Ruah*, de mes. 5 à 7

The image shows a page of a musical score for the piece 'Ruah', measures 5 to 7. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cl. b. (Bass Clarinet), Fg. I & II (Flutes), Cfg. (Clarinet in G), Cr. I, II, III, IV (Cor Anglais), Trb. I, II, III, IV (Trumpets), Trbn. I, II, III, IV (Trumpets in B-flat), Tb. (Tuba), Perc. II (3 Gong), Pf. (Piano), Fl. sol. (Solo Flute), Vni I & II (Violins), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings such as *ppp*, *mf*, *mp > ppp*, and *p* are used throughout. A vertical dashed line is present in the middle of the page, likely indicating a rehearsal mark or a section boundary.

Exemple : *Scena*, de mes. 31 à 35

31

$\frac{2}{8}$ $\text{♩} = 132$ Tempo II $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 66$ Tempo III

Ott. I

Fl. I II

Ob. I II

C. i. I II

Cl. I II

Cl. b. I II

Fg. I II

Clg. I II

Cr. I II III IV

Mar. (a 2) I II III IV V

Vibr. I II III IV V

Boo-h

Arpa

Pf. mezzo ped.

$\frac{2}{8}$ $\text{♩} = 132$ Tempo II $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 66$ Tempo III

Vni. I II

Vie. I II

Vc. I II

Cb. I II

Type de figure	Occurrences
Autres types de ressemblance.	Figure semblable entre <i>Levante</i> mes. 136 à 150 et le <i>Concerto pour violon</i> à partir de mes. 496. L'instrument soliste (vlc. dans la première et violon dans la seconde) joue avec un rythme très régulier en <i>rall.</i> écrit : d'abord en triolet de doubles-croches, puis doubles-croches, puis triolet de croches, puis croches, puis triolet de noires et finalement noires. Au plan mélodique, il s'agit d'arpèges, d'intervalles et de directions irréguliers. L'accompagnement reste statique, avec accord tenu en <i>trémolo</i> parfois dans les cordes. Dans <i>Levante</i> , on a le même processus rythmique, mais renversé, en <i>accelerando</i> écrit, entre la mes. 82 à 96.

Exemple : *Levante*, mes. 137 à 141

The image displays a musical score for measures 137 to 141 of the piece 'Levante'. The score is arranged in a system with seven staves: Cymb., Vc. sol., Vno I, Vno II, Vla, Vc., and Cb. Measures 137 and 138 are marked with '(rall.)'. Measures 139, 140, and 141 are also marked with '(rall.)'. The Vc. sol. part features a complex rhythmic pattern of triplets and groups of three notes. The string parts (Vno I, Vno II, Vla, Vc., Cb.) provide a static accompaniment with sustained chords and tremolos. Dynamics range from p to pppp. A '1/2 pont.' marking is present in measure 140.

Exemple : Concerto pour violon, mes. 496 à 501

496 **3/4** Rapsodico (♩ = 72) *gradualmente rallentando*

Cr. I, II
Trbn. I, II
Tb.
Vno sol. *pp* (1)
mf (con cresc. e dim. interni al hitus sino alla fine, sempre rapportati alla dinamica principale, come grandi respiri...)

3/4 Rapsodico (♩ = 72) *gradualmente rallentando*

Vni I, II
Vla
Vc.
Cb.

499 (rall.)

Cl. I, II
Cl. b.
Eg. I, II
Cr. I, II
Trbn. I, II
Tb.
Vno sol. *mp*
(rall.)
Vla
Vc.
Cb.

2.3 FINALES

Bien que l'on trouve, chez Fedele, une forme très variée de finales, il existe trois variantes qui reviennent sous quatre formes différentes dans sa production, comme une manière cadentielle contemporaine d'arrêter le discours :

- Répétition,
- Filtrage
- Notes ou accords tenus.
- Combinaisons des possibilités antérieures.

<p style="text-align: center;">Répétition</p> <p>Ce procédé se présente comme la répétition d'une note ou d'un groupe de notes.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Hasta siempre</i> (2000) (dernière pièce du cycle <i>Paroles y palabras</i>). • <i>Apostrophe</i> (2000). • <i>Ruah</i> (2001/2002). • <i>Le Concerto pour violon</i> (1998/99). • <i>Corda di aria</i> (1999), la même œuvre. • <i>La Chute de la maison Usher</i> (1995). • <i>Études boréales</i> (1990), fin de la deuxième et quatrième partie. • <i>Coram requiem</i> (1995-1996) première partie. • <i>Coro</i> (finales aux mes. 73-74), partie III (<i>Soli e coro</i>) mes. 182. • <i>Allegoria dell'indaco</i> (1994), à la fin. • <i>Ali di Cantor</i> (2003). • <i>Epos</i> (1989), finales.
--	---

Exemple : *Apostrophe*, finale

Exemple : *Hasta siempre*, finale

Exemple : *Ruah*, finale

366

Fl. sol.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

(dim.)

ppp

ppp

ppp

369

Fl. sol.

tongue-ram

ff come il battito del cuore...

ripetere un numero di volte ad libitum

ff

ppppp (1)

(diminuire progressivamente dall'inizio alla fine, allontanandosi...)

<p style="text-align: center;">Filtrage Un accord ou une séquence sonore dont on enlève des notes, que l'on raréfie jusqu'à extinction.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le Concerto pour piano</i> (1993), fin du premier mouvement. • <i>Duo en résonance</i> (1991), fin de la deuxième partie, mes. 198. • <i>Accents</i> (2000), à la fin. • <i>Ali Di Cantor</i> (2003), fin de la deuxième partie (<i>Speculum cum canone proprio</i>) mes. 230 à 238. • <i>Ruah</i> (2001/02), avant la fin, de mes. 360 à 368, on trouve le même type de figure de filtrage aux cordes en <i>pizz.</i> • <i>L'orizzonte di elettra</i>, à partir de mes. 304 jusqu'à la fin de la partie, mes. 325.
--	---

Exemple : *Accents*, de mes. 214 à la fin

214

Musical score for measures 214 to 216. The score includes staves for Vno I, Vno II, Vla, Vc., and Pf. The Vno I and Vno II parts are marked *mp*. The Vla and Vc. parts are marked *mp* in the first measure and *pp* in the second and third measures. The Pf. part is silent throughout.

217

Musical score for measures 217 to 219. The score includes staves for Vno I, Vno II, Vla, and Vc. The Vno I and Vno II parts are silent throughout. The Vla part is marked *pppp* in the second and third measures. The Vc. part is marked *pppp* in the second and third measures.

Exemple : *L'orizzonte di elettra*, de mes. 313 à 325

Musical score for page 235, featuring the following instruments:

- Vibr. I
- Glock.
- Mar.
- Col.
- Arpa
- Vla sol.
- Vni I
- Vni II
- Vla
- Vc.
- Ch.

The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and time signature changes to 12/8 and 9/8. A rehearsal mark **316** is present in the first measure of the Violin I part.

319

9 12 9 12

Vibr. I

Glock.

Mar.

Cel.

322

12 9 12 9 6 16

Glock.

Mar.

Cel.

breve

breve

attacca!

Notes ou accords tenus

Là, on a une idée de finale comme structure qui ne se répète pas, mais qui n'évolue plus.

- *Coram requiem* (1995/96), à la fin.
- *Levante* (2000), à la fin.
- *Târ* (2000), à la fin.

Exemple : *Levante*, finale

247

Cymb.

Vc. sol.

Vno I

Vno II

Vla

Vc.

Cb.

ripetere la battuta un numero di volte ad libitum

simile ...

(piccole variazioni di "nuances")

p

diminuendo graduale sino alla fine ...

tremolo serratissimo, alla punta, leggero

(piccole variazioni di "nuances")

p

diminuendo graduale sino alla fine ...

S. 11785 Z.

Parigi, 23 novembre 2000

Exemple : *Târ*, finale

400

fp *ffp* *fffp* *ffff*

fp *ffp* *fffp* *ffff*

fp *ffp* *fffp* *ffff*

fp *ffp* *fffp* *ffff*

immobili!

Combinaisons des possibilités antérieures	Occurrences
---	-------------

Répétition et filtrage.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>L'Orizzonte di elettra</i> (1997), à la fin de la troisième partie.
Filtrage, répétition et son tenu.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maja</i> (1999), dans le finale. • <i>Carme</i> (1992), à la fin.
Filtrage et notes tenues.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Concerto pour vlc.</i> (1996), à la fin, juste avant l'épilogue, à partir de mes. 137.
Note tenue et note qui se répète.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De li duo soli</i>, à la fin. • <i>Infiniti universi</i> (2001), à la fin.

L'idée de notes tenues longtemps, comme indication de fin, est très courante dans la musique du XX^e siècle. On peut citer, à cet égard, G. Scelsi (*Quatre pezzi pour une note seule*), L. Berio dans la *Sequenza IX b* (1980) pour saxo en *mib*, G. Ligeti dans *Lux aeterna* (1966) ou dans les *Dix pièces pour quintette à vents* (1969). On a le même processus avec filtrage des sons ou des matériaux continus chez Ligeti, dans *Lontano* (1969) et chez K. Saariaho, à la fin de *Verblendungen* (1982-84).

On trouve une fin avec des accords ou des notes qui se répètent chez I. Stravinsky dans le finale de son œuvre, *Les Noces* (1917-1923). Les exemples sont innombrables. Ce type de fin est très courant dans la musique tonale, dans toute l'histoire de la musique. Les accords des dominantes et des toniques représentent un outil de ponctuation finale, une sorte de formule de politesse ou de formule qui indique bien la fin. Dans la musique de Fedele, la différence repose sur l'impossibilité de se servir de ces outils de ponctuation finale. L'arrêt progressif du discours, dans un certain filtrage de l'information ou son ralentissement, doit indiquer qu'il n'y a plus rien à dire, ou que le souffle de vie du discours s'étouffe, sans formule de politesse finale. Même si les accords courts peuvent marquer une fin, ils fonctionnent comme une coupure du discours ou d'un continuum sonore, plus que comme un signe de ponctuation tel qu'il fonctionne dans la musique tonale.

2.4 ŒUVRES RE-COMPOSÉES

Il y a chez Fedele des œuvres composées à partir de différents fragments ou d'œuvres anciennes entières. Il ne s'agit pas de collages, mais plutôt d'emprunts :

Dans *La Chute de la maison Usher* (1995), musique du film de Jean Epstein, au titre homonyme, Fedele utilise, parfois des fragments de plusieurs de ses anciennes œuvres ou les utilise parfois en entier : le début et la fin sont empruntés à *Profilo in eco* (1994/95). *Imaginary sky-lines* est inséré en entier dans toute la lettre L, de même que *Profilo in eco* de mes. 125 à 170, dans toute la lettre N, qu'*Allons* (1995) en entier dans toute la lettre P, que *Profilo in eco* à partir de mes. 251 jusqu'à la fin de la lettre H à la lettre Q incluses.

Dans *Correnti alternate* (1997), on assiste à une démarche semblable à celle de *La Chute de la maison Usher*, si ce n'est que là, chacune des trois œuvres qui la composent (*Corrente*, 1996 ; la deuxième pièce de *Cadence*, 1993 ; *Corrente II*, 1997) apparaît comme un des trois mouvements de l'œuvre nouvelle. Si l'on peut signaler deux exemples de ce type dans la création de Fedele, il n'en reste pas moins que cette démarche est peu courante dans sa musique.

Ce processus de re-composition n'appartient pas qu'à Ivan Fedele. On peut trouver dans les « collages » de M. Kagel, L. Berio ou A. Pärt, dans les années 1960/70, une référence à d'autres œuvres, même si, en général, ils ont été conçus à partir d'œuvres d'autres compositeurs et obéissent à des critères esthétiques différents. L'acte de réaliser une composition à partir de fragments ou d'œuvres qui existent déjà, en les décontextualisant, reste le même. La citation ou l'emprunt comme mode de re-composition est présent dans toute l'histoire de la musique. Plus en arrière, on trouve le même rapport entre la *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre op. 80 et la 9^e *Symphonie* de Beethoven.

On retrouve dans cet acte de re-composition l'aspect directionnel que nous avons déjà signalé : celui qui octroie à l'œuvre antérieure un nouveau souffle de vie, en donnant naissance à une nouvelle œuvre.

2.5 FIGURES ET GESTES COMMUNS PROPRES AUX RESSOURCES IDIOMATIQUES DES INSTRUMENTS

Ce que l'on appelle au XX^e siècle « modes de jeux » est une caractéristique de la contemporanéité de la musique d'Ivan Fedele, autre que celle de son langage. Il s'agit des caractéristiques idiomatiques propres à chaque instrument qui intéressent la plupart des compositeurs de cette époque, en tant que matériaux, alternative et source de renouvellement du discours. Pour beaucoup, la composition ne se limite pas seulement à élaborer un nouveau discours, mais à trouver aussi de nouveaux sons dans les instruments. C'est ainsi qu'une grande palette de couleurs instrumentales a été découverte et utilisée, de manières variées tout au long du XX^e siècle, et a enrichi le vocabulaire musical, au point de devenir un facteur uniformisant de la grande diversité de la musique contemporaine. Avant le XX^e siècle, les modes de jeux ont toujours existé et ont évolué selon les époques et la facture instrumentale. En général, les possibilités instrumentales, avant le XX^e siècle, étaient considérées, dans la composition, comme des données préalables. Il faut attendre le XX^e siècle — surtout sa deuxième moitié — pour qu'on les considère comme intégrées à la démarche compositionnelle.

Dans des œuvres de caractère soliste ou en formation de chambre, Fedele utilise des modes de jeux propres aux instruments qui, par leurs caractéristiques, deviennent souvent figure dans la composition de l'œuvre. Ceux-ci ont parfois des caractères identitaires très reconnaissables et peu variables. Les matériaux ont parfois des composantes émotives, de timbre, de hauteur, de dynamique ou de durée pas ou peu modifiables. La variante principale se situe dans le contexte dans lequel ils s'intègrent, mais pas en eux-mêmes. Par exemple, les sons *tongue ram* dans la flûte ont une durée, une dynamique et un timbre fixe, la hauteur peut être variée, mais dans un registre grave très étroit.

Les modes de jeu ou les sons spécifiques aux instruments peuvent devenir chez Ivan Fedele des matériaux structurels à l'intérieur d'une figure ou comme figure. Ils peuvent se retrouver comme matériaux communs à différentes œuvres qui font appel aux mêmes instruments.

2.5.1 La flûte

L'un des instruments les plus « explorés » par Fedele est la flûte, c'est l'un des instruments pour lequel il a énormément écrit (jusqu'à aujourd'hui, trois pièces pour flûte seule, deux concertos et plusieurs œuvres de chambre), au même titre que le piano qui est son propre instrument. C'est peut-être à l'étirement des possibilités de la flûte, qu'il a le plus contribué, par le biais de différentes combinaisons de modes de jeux et de l'utilisation de son langage. Pour ce qui est des autres instruments, il utilise, sans y mener d'investigations nouvelles, une grande palette de ressources trouvées dans la musique de son siècle, preuve de sa profonde connaissance des possibilités traditionnelles et contemporaines. C'est dans l'incorporation de ces ressources dans sa pensée formelle que le tout devient original.

Quelques exemples de modes de jeu à la flûte chez Ivan Fedele	Occurrences
Trille avec les clefs 5 et 6 sur des notes tenues.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maja</i>, mes. 8-9 (Partie II). • <i>Ruah</i> mes. 23-24. • <i>De li duo soli</i>. • <i>Infiniti universi</i> mes. 61-62. • <i>Apostrofe</i> page 3.
Trille avec les clefs 5 et 6 sur des notes tenues, avec des variantes.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De li duo soli et infiniti universi</i> mes. 95-96. • <i>Ali di Cantor</i> mes. 630 ou 632 où le trille avec les clefs 5 et 6, se fait en continu sur différentes notes rapides.
Sons soufflé ou éolien, et flat., et parfois quart de tons.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>L'Orizzonte di elettra</i> mes. 112-113 ; 282 et 285.
Vibrato de lèvres en <i>desaccelerando</i> ou <i>accelerando</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maja</i> mes. 16 (Partie II).
Pizz., très souvent utilisé par I. Fedele comme départ d'un groupe de notes rapides.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maja</i> mes. 15 (Partie II). • <i>Imaginary islands</i> page 1.
Passages de gammes.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Apostrofe</i> (2000), au début. • <i>Ruah</i> (2001/2002), première partie, surtout à partir de mes. 226, dans la partie de soliste.
Gestes dans la flûte en commun.	<ul style="list-style-type: none"> • Entre le début de <i>Dedica</i> (2000) et <i>Ruah</i> (2001/02 à partir de <i>Scorrevolissimo</i> (mes. 73 à 76).
Figures dans la flûte en commun.	<ul style="list-style-type: none"> • Entre <i>Imaginary sky-lines</i> (mes. 36) et <i>Duo en résonance</i> mes. 30.
Ressemblances gestuelles.	<ul style="list-style-type: none"> • Entre <i>Imaginary islands</i> (1992) et <i>Imaginary sky-lines</i>.

Exemple : *Apostrofe*, (début), trille avec les clefs 5 et 6 et passages de gammes

The image shows a musical score for the beginning of 'Apostrofe'. It features two staves of music. The top staff begins with a forte (f) dynamic and a trill marked with a circled 'O'. The music consists of rapid, repetitive notes, likely trills, with dynamic markings ranging from ppp to pp. The bottom staff continues the melodic line with similar trills and scale passages, also marked with ppp and pp dynamics. Handwritten annotations '(5-6)' are present above several trills, indicating the fingerings used.

Exemple : *Imaginary islands*, (page 1), *pizz.* de départ de groupe de notes rapides

The image shows a musical score for 'Imaginary islands'. It features a single staff of music. The score begins with a series of rapid notes, likely played pizzicato, indicated by the 'pizz.' marking. The notes are grouped together, and the dynamic markings are *mf* and *mp*. Handwritten annotations '5' and '5' are present below the notes, indicating fingerings. The score ends with a series of notes marked with *pp* and *mf*.

Exemple : *Ruah*, de mes. 226 à 229, passages de gammes

The image shows a musical score for 'Ruah', measures 226 to 229. It features a single staff of music. The score begins with a series of rapid notes, likely scale passages, marked with *pp* dynamics. The notes are grouped together, and the dynamic markings are *p* and *pp*. The score ends with a series of notes marked with *p* and *pp*.

Les modes de jeu sur la flûte que nous venons d'exposer apparaissent aussi bien dans des œuvres pour orchestre ou des musiques de chambre. On décèle un travail profond, quant à la recherche et aux combinaisons des différents modes de jeux et des couleurs instrumentales, dans des œuvres pour l'instrument solo. Dans *Apostrofe* (2000), principalement, on trouve une intégration et une utilisation de nouvelles couleurs instrumentales par lesquelles on peut dire que Fedele nous révèle un nouvel instrument. La combinaison des différents types de positionnement de l'embouchure (ouverte, demi-fermée, fermée) avec des sons éoliens, des flaterzungen, des trilles avec les clefs 5-6, des whistle tones, des tongue rams, des clusters d'harmoniques, le tout dans un *continuum* de notes très rapides, donne une œuvre dont la nouveauté est accrue par la manière d'utiliser la flûte. Bien que les modes de jeux de *Apostrofe* (2000) soient connus dans la musique de la fin de XX^e siècle et caractérisent une part de la musique

de cette époque, la façon d'en user dans le contexte produit une œuvre nouvelle par essence.

Il en est de même de *Donax* (1992), œuvre pour flûte seule qui, certes, n'a pas le même type de construction formelle que *Apostrofe* (2000), mais qui manifeste une profonde élaboration des possibilités physiques de l'instrument. D'autres œuvres comme *Imaginary sky-lines*, *Richiamo*, *Duo en résonance* ou *Ruah* entre autres, ont bénéficié de ces recherches fouillées.

2.5.1 Les autres instruments

En ce qui concerne les autres instruments, on peut citer quelques figures instrumentales qui se ressemblent d'une œuvre à une autre :

Le traitement de la voix.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Animus anima</i> (2000) : le quatrième mouvement de <i>Anghelos</i> fait une figure semblable à <i>Messages</i> (2000), à partir de la mes. 149 (troisième partie). (<i>Principati</i>). Le matériel musical étant le même, chaque partie de chaque œuvre peut être considérée comme la variation de l'autre.
---------------------------	--

Exemple : *Animus anima*, début du quatrième mouvement (*Anghelos*)

Etereo (♩ = 186!)

p, *leggero e vivace come un battito d'ali...*

Soprano I
A... a - - ri - a, stan - za... ...a, ma... ...a ...an -

Soprano II

Mezzosoprano
... a[n]

Contralto
... a[n] ...

Controtenore
a - an ... a - an ...

Tenore
...a -

Exemple : *Messages*, début de la troisième partie (*Principati*)

149 Etereo (♩ = 186)
p, *leggero e vivace come un battito d'ali...*

S. I
 S. II
 M-S. I
 M-S. II
 Trb. I in Do
 Trb. II in Sib
 Cr. I
 Cr. II
 Trbn. I
 Trbn. II
 Pf. I

<p><i>Gissando</i> en octaves dans la harpe de demi-ton ascendant ou descendant.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Duo en résonance</i> (1991) mes. 155 à 159. • <i>Imaginary sky-Lines</i> à partir de mes. 149.
--	--

Exemple : *Duo en résonance*, partie de harpe. Mes. 155 à 158



<p>Jeux de groupes de notes dans la harpe en nombre réduit, en répétition ou multiple combinaison très rapide.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Imaginary sky-lines</i> (1991), au début. • <i>Chord</i> (1986) mes. 24-25 ou 40 à 42, par exemple.
--	---

Exemple : *Chord*, partie de harpe. Mes. 2



<p>Figure en boucle aux cordes.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pentagon quartet</i> (1987), deuxième mouvement. (<i>Pus</i>) mes. 2, 13, 20 etc., par exemple • <i>Elettra</i> (1997), mes. 106, 110, 118 etc. • <i>Târ</i>.
-------------------------------------	--

Exemple : *Pentàlogon quartet*, mes. 2

Exemple : *Elettra*, mes. 110

A musical score for a string quartet. It features four staves with various musical notations including slurs, dynamics (p), and articulation marks. The score is written in a common time signature.

Musical score for a piano solo, measure 110. The instruction "ripetere la battuta un numero di volte 'ad lib.' (almeno tre)" is written above the staff. The notation includes a "tast." instruction, a five-finger scale (5), and dynamics "mp, dim." with a decrescendo hairpin.

D'autres modes de jeux, sur d'autres instruments utilisés ponctuellement, se retrouvent dans différentes œuvres d'Ivan Fedele :

• **La clarinette**

Slap-tongue et <i>pizz.</i> dans la clarinette basse.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Imaginary islands</i>, page 1. • <i>Maja</i>, mes. 38. (Partie II).
Gliss. des harmoniques à partir d'une note fondamentale.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maja</i>, mes. 10 ou 13. (Partie II).
Sons soufflés ou éoliens, flat. et parfois quart de ton.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>L'orizzonte di elettra</i>, mes. 107 et 111.

Exemple : *Maja*, mes. 10 (Partie II)

Musical score for Clarinet in B-flat (Cl. b.). The notation shows a melodic line with dynamics *pp* and *ppp* indicated by hairpins. There are also slurs and a double asterisk (**) above the staff.

Exemple : *L'orizzonte di elettra*, mes. 107

Musical score for piano. The notation shows a complex rhythmic pattern with dynamics *p* indicated by hairpins. The score is written in a common time signature.

• **Les cordes**

En ce qui concerne les cordes, on trouve, dans la plupart des œuvres de Fedele, l'utilisation des harmoniques artificiels et naturels, avec des notes normales, mais également un placement spécifique de l'archet sur les cordes (près de la touche, ordinaire ou près du chevalet). Dans les vl. et cb., il indique avec un signe particulier le déplacement de l'archet de la touche vers le chevalet et vice-versa, sur une note tenue, en laissant le choix de la manière et de la vitesse à l'interprète.

- **Les cuivres**

Dans les cuivres, l'utilisation des sourdines et tous les éléments connus d'altération et de modification du timbre sont utilisés.

- **Les percussions**

Dans les percussions, l'utilisation du vibraphone, ou du marimba, mélangés à la harpe et au piano, est très courante. Les autres instruments de percussion sont utilisés de manière coloristique dans l'orchestre à la manière classique, c'est-à-dire sans rôle soliste ou dominant.

- **L'amplification des instruments acoustiques**

L'amplification des instruments acoustiques, comme complément subtil du mode de jeux et à la fois comme ressource d'orchestration, est utilisée par Ivan Fedele dans des formations à grand effectif instrumental. C'est de cette manière, par exemple, que sont amplifiés :

- La harpe dans *Scena*, *L'orizzonte de elettra* ou le *Concerto pour piano*.
- La celesta dans *L'Orizzonte di elettra*, (où l'on doit aussi amplifier l'alto soliste).
- Le piano dans *Scena*.
- La flûte soliste dans *Corda d'aria*.
- Le violon soliste dans le *Concerto pour violon*.
- Le soprano dans *Maja* avec également une légère réverbération.

Une amplification des différents groupes orchestraux peut être nécessaire selon la salle de concert.

Il y a dans les œuvres de Fedele une volonté évidente de se servir de toutes les trouvailles instrumentales existantes dans le moment, pour rendre le discours musical, riche et varié. Toutefois, ce n'est pas ce dernier qui obéit à ces ressources, effets ou

modes de jeux « nouveaux ». Ce sont celles-ci qui sont soumises aux idées formelles et musicales du compositeur.

Certains sons ou modes de jeux permettent peu de variations à travers différentes applications. Cependant, les caractéristiques instrumentales et les différentes formations (soliste, musique de chambre, orchestre) ont connu tout au long de l'histoire des contraintes et des limites dans leurs possibilités qui ont dicté le type de l'écriture qui se propose alors comme une manière d'uniformisation. On peut, à cet égard, citer l'écriture pour quatuor à cordes, l'écriture orchestrale, l'écriture vocale, etc. bien que, à cet égard, les possibilités de variation soient beaucoup plus larges que certains modes de jeux développés au XX^e siècle, comme l'exemple du *tongue ram* de la flûte que nous avons cité plus haut.

2.6 FIGURES OU ASPECTS DES FIGURES EN FONCTION SYNTACTIQUE

Les figures ont parfois un rôle de composante syntactique. Elles peuvent avoir tantôt un rôle de figures, tantôt de signes de ponctuation ou de ressources grammaticales.

- Les gammes, arpèges ou lignes mélodiques

Dans de nombreux cas et dans des contextes très variés, Fedele les utilise, entre autres, de manière ascendante ou descendante, en décalage, rapides ou lentes : *Imaginary depth* (1997), au début, mes. 4 à 6, 125 à 127 et troisième partie mes. 28 à 29 ; *Ruah* mes. 350-351 ; *Accents* (2001) mes. 39, mes. 75 à 78, mes. 84-85.

Exemple: *Imaginary depth*, mes. 4 à 6

Il existe de nombreux exemples d'emploi de ces figures dans la musique du XX^e siècle : chez T. Murail, dans *Désintégrations* (1983), à partir du chiffre IV (10'04''environ), par exemple, ou chez Magnus Lindberg, dans *UR* (1986) (lettre G), dans des contextes harmoniques et formels différents.

Les gammes ou arpèges, très utilisés par Fedele comme matériau composant des figures, sont également employés par les compositeurs classiques ou romantiques comme matériaux thématiques ou syntactiques. Ex. Finale de la *Symphonie N°34* (Allegro vivace.) Mes. 1 à 28, de Mozart.

On trouve, chez Fedele et chez Mozart, le même type d'outil de syntaxe.

Ex. Premier mouvement de la *Symphonie N° 40* mes. 34 à 37 et mes. 70-71, de Mozart.

- Les techniques pour masquer le timbre

Fedele utilise les unissons dans les attaques pour masquer le timbre instrumental : ressource d'orchestration très utilisée dans la musique du XX^e siècle, qui consiste, à partir d'un instrument jouant un son long et *p*, à superposer au moment de l'attaque un autre instrument qui joue *f* et court. On a alors comme résultat un son hybride, composé de l'attaque d'un instrument et de la résonance d'un autre. Les exemples sont nombreux. Parmi eux, *Messages* (2000) mes. 7 et 234-235, *Scena* mes. 116 à 118, *Levante* mes. 112 et *Ruah* mes. 57.

Exemple : *Messages*, mes. 233 à 235

233 Con risonanze arcaiche (♩ = 93)

S. I

S. II

M-S. I

M-S. II

Trb. I

Trb. II

Cr. I

Cr. II

Trbn. I

Trbn. II

Pf. I

Pf. II

pp (1), una sottile linea di luce

pp (1), una sottile linea di luce

pp (1), una sottile linea di luce

p (non di più)

p (non di più)

Da -

Me -

Ve -

- hu -

- Les notes répétées

Il s'agit d'une ressource que Fedele utilise dans bon nombre de ses œuvres, solistes, de chambre ou orchestre, avec des rythmes rapides et pulsés, et dans différents contextes. En général, les notes répétées fonctionnent comme dynamique de mouvement. Par exemple, dans le deuxième mouvement de *Târ*, à partir de la mes. 56, les figures avec des notes répétées se présentent sous différentes formes, mais toujours dans un cadre de dynamique rythmique pulsée, très vive. Dans le quatrième mouvement de *Târ* les groupes de notes répétées et toujours liées présentent un caractère moins pulsé que dans le deuxième mouvement. Ils apparaissent plutôt comme un continuum lisse. Dans *Scena* mes. 80 à 83, elles font partie du matériau de la figure superposée aux autres éléments. Dans la plupart des cas, ces notes répétées se trouvent dans des processus linéaires entrecoupés et superposés à d'autres matériaux, comme fond ou

contrepoint de ses matériaux. On trouve des nombreux exemples de notes répétées, par exemple, *Richiamo* à partir de mes. 157, dans *Duo en résonance* à partir de mes. 199, *Profilo in eco* mes. 125 et dans la même partie, dans *Donax*.

Exemple : *Târ*, mes. 56 à 58

Dans des processus lents, on trouve aussi des notes répétées ou groupes de notes répétées dans *Scena* mes. 8 et 9, dans *Târ* mes. 1 à 3 et dans *Messages* mes. 1 à 8. En général, il s'agit d'attaques courtes, en général non pulsées, espacées et intégrées dans une figure, comme l'un des matériaux composants.

Dans *De li duo soli et infiniti universi*, *Ali di Cantor*, ou *Messages*. par exemple, on trouve, au début, des notes répétées dans des mouvements lents avec un caractère suspensif.

On a aussi des figures de deux notes qui se répètent en alternance comme accompagnement en continuité, et auxquelles se superposent des passages à l'unisson rythmique ou unisson mélodico-rythmique en discontinuité : dans *Scena* (1997/98), mes. 81 à 83 et 114 à 115, dans *Accents* (2001), mes. 118 à 121 et dans *Târ* (2000), mes. 283 à 287 et mes. 343 à 347.

Exemple : *Scena*, mes. 80 à 81

80 **Tempo III** (♩ = 66)

Oboe (Ob.)
Flute (Fl.)
Clarinet in E-flat (Cl. e.)
Clarinet in B-flat (Cl. b.)
Bassoon (Fg.)
Trumpet (Trb.)
Trombone (Trbn.)
Percussion (Perc.)
Piano (Pf.)
Violin (Vni.)
Viola (Vlc.)
Cello (Vc.)

Tempo III (♩ = 66)

Tempo III (♩ = 66)

Tempo III (♩ = 66)

On peut remarquer chez Beethoven, par exemple dans le deuxième mouvement (mes. 140-150) de la *Symphonie N°4* (Trio), le même type de figure de notes alternées que nous venons d'observer chez Fedele. Elles ont dans les deux cas la même fonction : se superposer à une autre figure. Chez eux, comme chez Mozart d'ailleurs, on trouve les

notes répétées et les passages en gammes ou en arpèges, en tant que figures à fonction de moteur rythmique dans la *Symphonie N°32* (Allegro Spiritoso) mes. 49-56 de Mozart et dans la *Symphonie N° 4*, premier mouvement (mes. 337 à 340 dans les vlc. et cb.) de Beethoven.

2.7 CONCLUSION

Nous venons de constater que, dans la production d'Ivan Fedele, les œuvres, les figures ou certains aspects de figure sont utilisés, variés, répétés, transformés, et tissent ainsi, entre les œuvres, comme des fils d'une toile d'araignée avec différents liens et degrés de parenté que nous pouvons assimiler à une directionnalité entre œuvres : chacune trouve un sens non seulement en soi, mais aussi dans son rapport aux autres.

Il existe un degré de composition préalable à l'œuvre. Comme les modules préconçus qui peuvent être utilisés pour construire différentes œuvres, certaines figures apparaissent dans de nouveaux contextes, en revêtant de nouveau sens. Dans la création d'un artiste, il existe deux niveaux de sens : son langage et l'œuvre. Chez Fedele, on trouve un niveau intermédiaire qui, justement, repose sur les figures, lesquelles oscillent entre outils syntactiques et structure musicale complexe, à la manière de modules préétablis, avec leur propre sens. Ce sens musical prend une signification ponctuelle, selon le contexte dans lequel il est intégré, donc une micro-directionnalité. Cette signification ponctuelle s'enrichit d'un sens global qui dépend du contexte dans lequel l'œuvre trouve son avènement, une macro-directionnalité en quelque sorte. Ce processus s'élabore de la même manière que la reprise d'innombrables thèmes, eux-mêmes repris par d'innombrables compositeurs, dans d'innombrables œuvres dans l'histoire de la musique. Voilà un point que nous retenons comme l'une des caractéristiques de la musique d'Ivan Fedele, du fait de la grande quantité d'œuvres dans lesquelles existe cette démarche et du fait de la particularité qu'elle insuffle aux matériaux qui la composent.

Par ailleurs, avec l'analyse spécifique des éléments et des matériaux qui se trouvent de manière récurrente dans ses œuvres, nous pouvons en cerner des caractéristiques concrètes, et ainsi, investir des aspects de son style. Ces matériaux concrets font partie des éléments communs avec d'autres musiques d'autres

compositeurs. Ici, sa particularité réside dans le fait que la réunion de tous ces éléments, partagés ou empruntés, donne un résultat particulier, et qu'entre œuvres du passé, œuvres d'autrui et son œuvre propre, il tisse un fil directionnel : son travail n'existe pas isolément, mais prend une part de son essence dans un temps passé et un espace présent. En effet, les éléments, n'étant pas pris à une musique en particulier ou à une époque précise, mais à une multitude de cultures et de styles différents, acquièrent une certaine neutralité, puis en passant par le filtre réflexif et par l'élaboration du compositeur, ils parviennent à traduire une pensée propre et unique.

Cette démarche, basée sur l'environnement temporel et spatial de la création, nous invite à nous questionner sur les limites et l'originalité de l'œuvre. Nous avons pu constater que les rapports entre les œuvres de Fedele existent comme un travail en continu. Nous avons présumé d'ailleurs qu'il ne pouvait pas en être autrement : entre les idées, entre tout ce qui appartient au tangible, il existe des différences qui ne peuvent atteindre l'absolu. Comme nous l'avons signalé plus haut, on peut toujours trouver des différences et des similitudes. Ce que nous venons d'analyser dans son œuvre relève de la catégorie des similitudes musicales concrètes et bien spécifiques. Bien que nous n'ayons pas procédé à un examen exhaustif du processus, nous considérons que ce phénomène représente une partie de ce que nous pouvons appeler son style.

L'idée de ré-utilisation de certains matériaux, d'une œuvre à une autre, chère à Fedele, ne lui est pas entièrement spécifique : même si, chez Ligeti, au lieu de figure, on doit plutôt parler de texture, certains traitements de micro-polyphonie forment des textures communes d'une œuvre à une autre. Il en est ainsi entre le cinquième mouvement du *II^e Quatuor à cordes* (1968) et la huitième pièce des *Dix pièces pour quintette à vents* (1968) mais également entre le mouvement mécanique du deuxième mouvement du *Kammerkonzert* (1969-1970) et le troisième mouvement du *II^e Quatuor à cordes* (1968). Bien que les exemples de mêmes textures, en traitement différents, soient innombrables chez Ligeti, ils participent d'une technique de composition bien spécifique, personnelle, qui a marqué l'histoire de la musique à partir des années 1960.

3- ÉLÉMENTS RÉCURRENTS DANS LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE

3.1 INTRODUCTION

Au-delà des figures, d'autres points de convergence, à travers les paramètres principaux qui composent la musique de Fedele, peuvent encore préciser sa pensée musicale, et ceci, bien qu'il ne pense pas la musique de manière paramétrique comme les musiciens sériels, ni non plus de manière spectrale, où les figures sont conçues comme une conséquence du processus du son.

Fedele pense la figure de manière synthétique. Il part des structures complexes (les figures) qui ne se décomposent pas en paramètres, mais en objets complexes. Les paramètres sont présents, mais ils font une unité et sont pensés ensemble, comme dans la musique tonale, thématique. Bien que l'on puisse analyser les thèmes en décortiquant les paramètres qui les composent, la pensée musicale reste synthétique. L'unité minimale n'est pas le son et ses composants internes comme dans la musique spectrale, ni les paramètres comme dans la musique sérielle. Dans la musique tonale, le thème fait une unité minimale qui peut être subdivisée en des structures toujours synthétiques comme le motif. On peut trouver là une analogie organique avec sa musique où c'est la figure qui d'une certaine manière équivaut au thème et ses possibles composantes au motif.

Outre les liens entre les différentes œuvres que nous venons de mettre en lumière dans l'œuvre d'Ivan Fedele, on peut aussi trouver des composantes paramétriques, harmoniques, rythmiques, texturales, dynamiques et spatiales, communes à différentes de ses œuvres et qui viennent compléter la dominante stylistique du compositeur.

3.2. HARMONIE

3.2.1 Introduction

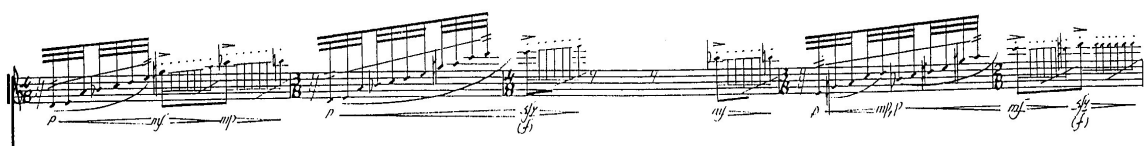
Fedele nous parle d'une harmonie au service de l'expression plutôt qu'à celui du style :

« Je crois qu'un langage compositionnel ne doit pas nécessairement être lié à un principe harmonique unique. Je suis de l'idée que diverses techniques d'harmonisation peuvent être favorables au processus interne de l'œuvre, bien entendu en sauvegardant l'unité poétique et formelle de l'œuvre. Je pense qu'on peut arriver avec cette procédure à une sorte de kaléidoscope harmonique qui puisse abriter différents langages, que selon la nécessité on puisse trouver dans cette alchimie un chemin nouveau. »¹

De manière générale, cette richesse à laquelle il se réfère, se manifeste sous certains aspects par la densité : la plupart du temps, ses accords dépassent les cinq notes.

Elle se manifeste aussi dans la forte dynamique de variation. Par exemple, dans une figure qui peut avoir des caractéristiques fixes : une ligne ascendante, rapide, un registre déterminé et fixe, un timbre, l'absence d'intervalles définis. Ainsi, à chaque fois qu'elle se présente, ce sont les notes et les intervalles qui changent et qui donnent la variante à la figure. C'est l'harmonie qui, en ne donnant pas la caractéristique à la figure, reste un élément extrêmement mobile. Par exemple :

- Figure rapide ascendante, liée dans la flûte à partir de mes. 18 dans *Imaginary islands* (1992)



Les chromatismes sont mélangés à des diatonismes d'une manière mobile en permanence.

- Figure mélodique en trille dans *Elettra* (1999). A chaque occurrence de la figure, elle s'identifie par son profil mélodique, les modes d'attaque, le registre, la texture et le timbre. Même si les rythmes et les notes ne changent pas complètement, leur ordre varie.

Exemple : *Elettra*, mes. 13 à 19 et 44 à 46.

The image shows three staves of musical notation. The first staff (measures 13-19) is in bass clef and 2/4 time. It contains several trills and triplets. Dynamic markings include *p, subito ("eco")*, *f*, *p < mf > p*, and *pont.*. The second staff (measures 17-19) is in treble clef and 2/4 time, featuring triplets and trills. Dynamic markings include *mf > p* and *mf > p*. The third staff (measures 44-46) is in treble clef and 2/4 time, with trills and triplets. Dynamic markings include *mf > p*, *mf > pp*, and *p*. Performance instructions include *ord.*

Fedele évite de mettre en relief des accords trop catalogués (accords de triades, accords diminués de septième, neuvième, onzième etc.), des gammes cataloguées (majeure, mineure etc.). Son harmonie est très homogène dans chaque œuvre. Bien qu'on puisse assister à des hiérarchisations et des polarisations dans certains aspects formels, dans l'aspect harmonique, il n'y a ni polarisation, ni hiérarchisation de type tonal. Certaines notes peuvent avoir plus de présence que d'autres, être plus importantes quantitativement, mais pas dans une fonction de type tonal.

Exemple : Dans *Târ* mes. 1 à 9, la forte présence du *sol* reste sans fonction tonale ou modale, mais prend une importance de type quantitatif.

¹ I. Fedele, in Simone Cittero, « Lo spirito di Fedele », p. 1.

Con espressione metafisica (♩ = 44/48)

Violino I (non vibr.) *ppp (!)*

Violino II (non vibr.) *gliss. ppp (!)*

Viola (non vibr.) *pp*

Violoncello *pizz. mf p*

4 (♩) *p ppp (!)*

un po' espressivo *pp* *p*

arco *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

7 *pizz.* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

IV c. *p*

On peut parfois considérer l'harmonie chez Fedele, comme un élément neutre sur lequel les figures se dessinent, comme un paramètre de fond, de base, par dessus lequel les autres paramètres construisent les figures. Il met en valeur le profil d'un objet sonore davantage que les notes exactes qui le composent : pour le marquer, l'harmonie reste parfois neutre. C'est ainsi qu'à chaque fois que l'objet ou la figure se présente, en général, les notes peuvent être changées, sans que l'essence de la figure en souffre pour autant.

3.2.2 Analyse harmonique et mélodique du début de *Scena* (1997/98) pour orchestre

Pour examiner plus en détail la structure harmonico-mélodique chez Ivan Fedele, nous nous proposons d'analyser un fragment de l'une de ses œuvres pour orchestre, dans laquelle on trouve, d'une part, une grande richesse et une grande variété sur ce plan, d'autre part, une clarté dans le discours, représentative de son style dans ce domaine :

Dans les premières mesures (1 à 40) de *Scena* pour orchestre, la structure est la suivante:

- Figure 1-0 (mes.1 à 4) : au piano une ligne descendante et ascendante, lente de douze notes (tirée de *Études boréales* (1990) partie II)

- Figure 2-0 (mes. 5) :

Elle est très rapide, en triples croches et fait un dessin mélodique. Sept lignes se superposent de manière parallèle non rigoureuse. Ci-dessous, la superposition de deux des sept lignes :

Voici les notes de départ des lignes dans leur registre. L'absence de rigueur des lignes parallèles fait que les accords qui se forment ne sont pas les mêmes à chaque note et en même temps. La grande vitesse du trait fait que ces accords ne sont pas considérés dans la perception en tant que tels. C'est seulement le trait tout entier comme unité qui est perçu.

L'harmonie totale de la figure est de dix notes (manquent le *sol#* et le *si*).



Le total des notes qui forment la figure comporte une différence imperceptible de ce point de vue-là, avec la figure antérieure de douze notes. Exemple : mes. 5

- Figure 1-1 (mes. 6 a 9) : les 12 notes de la figure 1-0 ont été modifiées dans leur ordre, sans suivi d'aucun type d'opération dodécaphonique connue.



On a toujours le piano comme figure principale. Cette fois, les cordes sans la cb., la harpe, les vib. et deux cors s'ajoutent et jouent un *sib* en résonance au *sib* du piano.

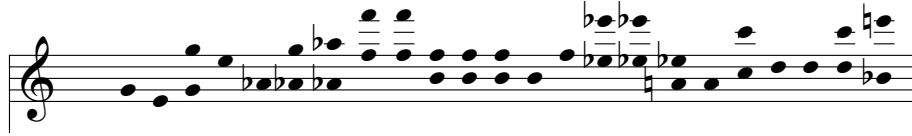
Exemple : mes. 7 à 9

The musical score for measures 7 to 9 consists of several staves. The piano part is the primary melodic line. The strings and woodwinds provide harmonic support. Dynamics include *pp*, *f*, *mf*, and *mp*. Performance instructions include "motore acceso, alta velocità" and "pizz." (pizzicato).

- Figure 3-0 (mes. 10 à 15) : elle est divisée en deux parties.
- Partie 1 : (mes. 10 à 13)



Le piano, le vib. et la harpe font la figure principale et les bois et les cors font un accompagnement, comme en résonance avec des figures rythmiques de deux triples croches-croches pointées. La procédure consiste à faire apparaître les dix notes peu à peu.



Il s'agit d'une séquence de dix notes (manquent le do# et le fa#). C'est le mode 7 à transposition limitée d'O. Messiaen, aussi appelé majeur-mineur mixée.

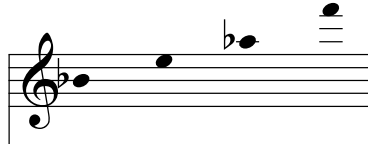


Exemple : mes.10 à 13

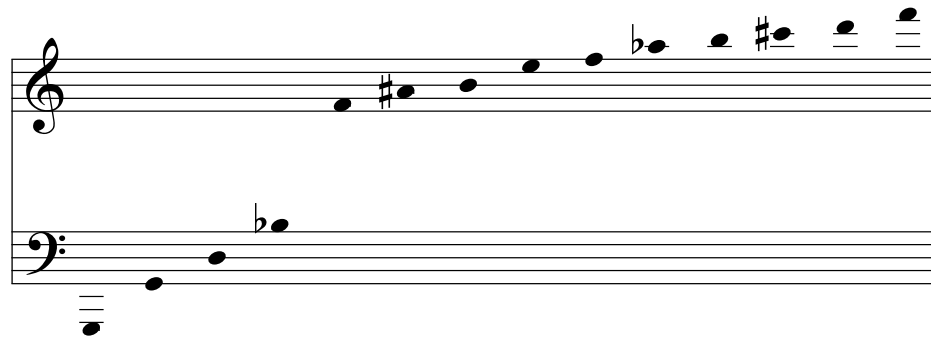
- Partie 2 : (mes 14 et 15). Trait ascendant. Dans les trp.



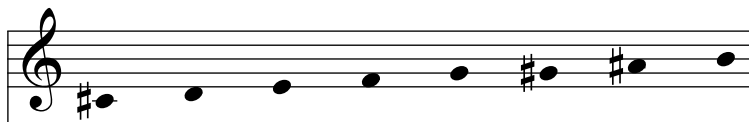
Les trois trp. sont en augmentation rythmique de la première à la troisième trp. En même temps, on a aussi, dans le vib. harpe et le piano, un arpège ascendant à l'unisson en rythme de croches



Sur cette figure, se prolonge l'accompagnement de la figure antérieure. Les notes réelles contenues dans ce passage sont au nombre de sept. Par rapport à la première partie de la figure, le *do#* apparaît comme nouvelle note, alors que *do*, *sol*, *ré#*, *la*, disparaissent. Cette figure se finit sur un accord dans les bois et les cuivres, puis les cordes de la manière suivante



Les notes réelles qui composent l'accord sont



Du point de vue du contenu, on a peu de différence quant aux notes réelles avec la partie antérieure de la figure. Ici, on a huit notes. La seule différence repose sur l'ajout du *sol bécarré*. Ce mode correspond, entre autres, au mode 2 d'O. Messiaen que l'on appelle aussi mode de dominante diminuée ou "*diminued blues*". D'autres compositeurs comme Rimski-Korsakov, Scriabine, Ravel et Stravinsky l'ont également utilisé. Mais la manière dont se l'approprié Ivan Fedele est très différente, de même que le contexte dans lequel il en fait usage.

Exemple : Figure 3.0, partie 2, mes.14-15

This is a page of a musical score, likely for a symphony, showing staves for various instruments. The instruments listed on the left are:

- Otr. (Oboe)
- Fl. I and II (Flute)
- Ob. I and II (Oboe)
- C. i. (Clarinet in C)
- Cl. I and II (Clarinet)
- Fg. I and II (Fagotto)
- C. i. g. (Clarinet in G)
- Cr. I and II (Corni)
- Trb. I, II, and III (Trombe)
- Perc. I and II (Percussion)
- Arpa (Arpa)
- Pf. (Pianoforte)
- Vni. I and II (Violini)
- Vle. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

 The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mf*, and *f*. There are also tempo markings: $\text{♩} = 44$ Temp. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

• Figure 1-2 (mes. 15 à 17)

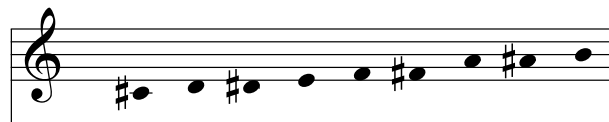
Cette fois-ci, on a neuf notes (manquent *do*, *sol*, *sol#*). On a cependant douze notes au total, parce que *la*, *sib* et *réb* se répètent.



Cette fois-ci, la figure est semblable à la figure 1-0 du point de vue de l'orchestration.

On a le piano et quelques résonances du dernier accord de la figure antérieure.

Voici les notes réelles de la figure



Par rapport à la figure antérieure, six notes sont différentes (*ré#*, *mi*, *fa#*, *sol*, *sol #*, *la*.)

Exemple : mes. 16 -17

- Figure 2-1 (mes.18)

Trait rapide en triples croches de dix notes à l'unisson.

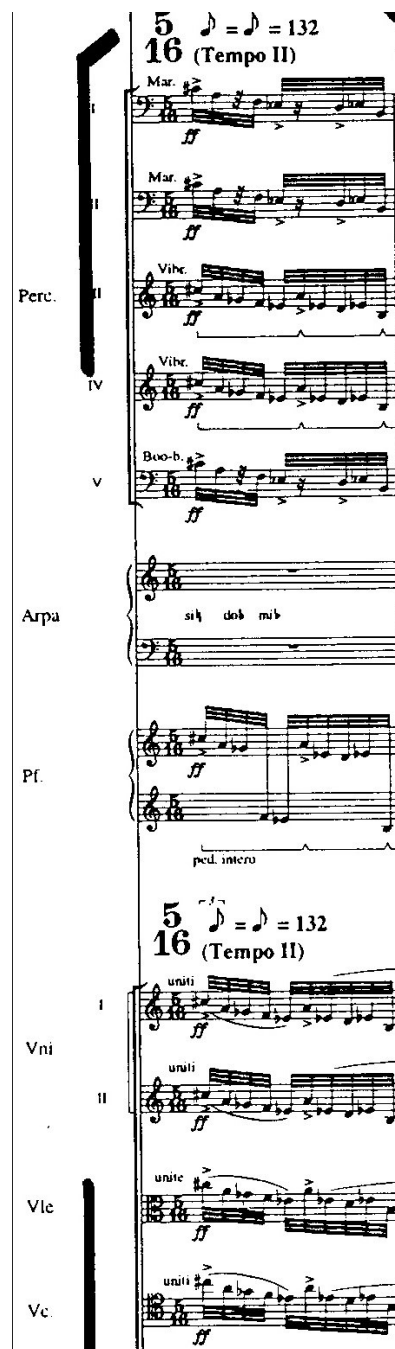


Les notes réelles qui composent le trait sont



Par rapport à la figure antérieur, on a l'ajout de *mi* et *la#*.

Exemple : mes. 18



The image shows a page of a musical score for measures 19 to 30. The score is in 5/16 time, marked "Tempo II" with a tempo of 132. The instruments are Percussion (Maracas, Vibraphone, Buo-b.), Arpa (Harp), Piano (Pf.), Violini (Vni), Violoncello (Vlc), and Violone (Vc). The Percussion part includes Maracas (Mar.), Vibraphone (Vibr.), and Buo-b. The Arpa part has the lyrics "sih doh mi". The Piano part has a "ped. intero" marking. The Violini, Violoncello, and Violone parts are marked "unite" and "ff".

- Figure 3-1 : trois parties (mes. 19 à mes. 30)

- Partie 1 (mes. 19 à mes. 28)



On a dix notes : cinq nouvelles notes par rapport à figure antérieure : *do, sol#, mi, sol bécarré, la#* et *do#, fa#*, comme notes supplémentaires par rapport à la figure qui la précède. En tout on a cinq notes en commun.



On retrouve le mode 7 d'O. Messiaen que l'on avait rencontré dans la figure 3-0, première partie. Exemple : mes.19 à 28

Orch. score page 23. Instruments and parts shown include:

- Ottobone (Ott.)
- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Clarinet I (Cl. I)
- Clarinet II (Cl. II)
- Clarinet Bass (Cl. b.)
- Corn I (Cr. I)
- Corn II (Cr. II)
- Corn III (Cr. III)
- Corn IV (Cr. IV)
- Trumpet I (Trb. I)
- Trumpet II (Trb. II)
- Trumpet III (Trb. III)
- Trumpet IV (Trb. IV)
- Drum Set (Perc.) with parts for Vibraphone (Vibr.), Snare Drum (Sn.), and Tom-tom (Tm.)
- Arpa (Harp)
- Piano (Pf.)
- Violin I (Vni. I)
- Violin II (Vni. II)
- Viola (Vle.)
- Violoncello (Vc.)

The score consists of 23 staves. The woodwind section (Flutes, Clarinets) and brass section (Corns, Trumpets) play melodic lines with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. The percussion section includes a vibraphone with a melodic line and snare/tom-tom patterns. The piano and harp provide harmonic accompaniment. The string section (Violins, Viola, Cello) plays a sustained, melodic line marked *p (lento)*.

27 *allargato*

Ori.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

C. i.

Cl. I

Cl. II

Cl. b.

Fg.

Cfg.

Cr. I

Cr. II

Trb. I

Trb. II

Trb. III

Perc. III

Perc. IV

Arpa

Pi.

Vni. I

Vni. II

Vlc.

Vc.

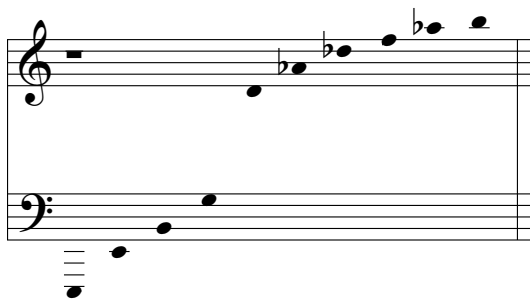
Cb.

allargato

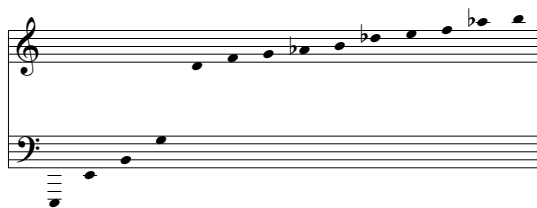
- Partie 2 (mes.29).



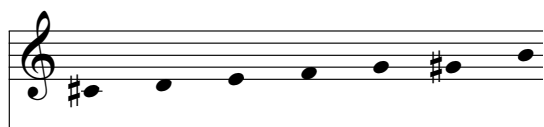
L'accord de la fin de la deuxième partie de la figure 3 (mes. 29) se superpose à cette figure ascendante de sept notes.



Ce qui donne au total



Les notes réelles qui composent le tout sont



Sur les sept notes, on a quatre notes de différence par rapport à la première partie de la figure. On appelle ce mode qui prend la note *sol* comme fondamentale, accord de *Petrouska* ou dans la musique hindoue, le *raga rammamanohari*.

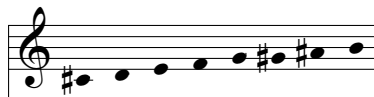
Exemple ci-contre : première partie de la mes. 29.

-Partie 3 : (mes. 29-30)

L'accord final de la figure 3-1 s'enchaîne avec une nouvelle figure en *arpeggio* descendant dans les bois, que l'on peut considérer comme dérive de l'antérieure.



Les notes réelles sont



Sur ces huit notes, on a une note supplémentaire par rapport à la partie antérieure : le *la#*. On retrouve le mode 2 d'O. Messiaen que l'on avait dans la figure 3-0 de la deuxième partie. Exemple ci-contre : fin mes. 29 à 30.

- Figure 1-3 (mes. 31-32).

Mêmes notes que dans la figure 1-0, mais la figure s'arrête à la cinquième note. Les deux premières notes sont jouées par le piano doublé par le vib. et ensuite, par la harpe. Le tout est accompagné par un bicoorde de *do* et *ré* joué par les cordes, les bois et les cuivres.



Six notes : par rapport à la figure antérieure, on a deux notes en moins (*do#* et *la#*), dans cette figure.

Exemple ci-contre : Mes. 31 à 32.

- Figure 2-2 (mes. 33).

Mouvement parallèle, avec cependant un parallélisme non rigoureux, à la ligne mélodique.



Sept lignes superposées partent sur l'accord suivant



Cette figure comporte un total de onze notes.
Par rapport à la figure antérieure, on a une différence de cinq notes en plus.
Exemple ci-contre : mes. 33.



- Figure 3- 2 : trois parties (mes. 34 à 39).

- Partie 1 : (mes. 34 à première partie de 36)

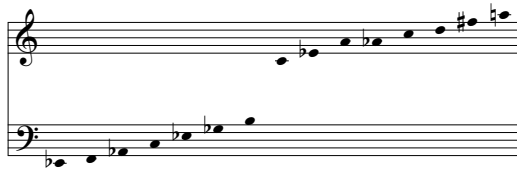


Les notes réelles sont



Sur les sept notes, on a quatre notes (*do#, mi, sol, la, si*) en moins, par rapport à la figure antérieure. Ce mode est appelé *mélodique mineur ascendant, jazz mineur, mineur-majeur* ou *mela gaurimanohari*.
Exemple ci-contre : mes. 34-35.

- Partie 2 : (deuxième partie de mes. 36 à 37).



Les notes réelles sont



Sur les huit notes, on a deux notes de différence (*la bécarré et si*), par rapport à la figure antérieure. On retrouve le mode 2 d'O. Messiaen que l'on avait dans la figure 3-0, deuxième partie et dans la figure 3-1, partie finale. Exemple ci-contre : mes. 36-37.

A page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (I, II), Ob., Cl. (I, II), Cl. b., Fg. (I, II), Clg., Cr. (I, II, III, IV), Trb. (I, II, III), Tbn. (I, II, III), Tb., Perc. (Vib., Vcl.), Arpa, Pi., Vni. (I, II), Vie., Vc., and Ch. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A tempo marking '♩ = 44 Tempo I' is present in two locations. The bottom of the page shows a double bar line and the word 'pizz.'.

- Partie 3 (mes. 38-39).

mes. 38



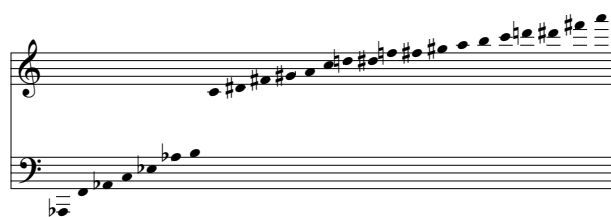
Les notes réelles sont



On retrouve les huit notes de la partie antérieure, et le mode est également le même.

(Mode 2 d'O. Messiaen)

Prolongation de la figure (mes. 39)



Les notes réelles sont



Ce sont les mêmes notes et le même mode que dans la figure antérieure.

Exemple ci-contre : mes. 38-39.

- Figure 4-0 : (mes. 40).

Nouvelle figure : *Arpeggio*
descendant en trémolo dans les cordes
en décalage



Les notes réelles sont



Sept notes. Par rapport à la figure antérieure, on a quatre notes de différence : *Sol bécarré, la#, do#* s'ajoutent dans la nouvelle figure, alors que le *ré#* de la figure antérieure disparaît. On retrouve le mode de l'accord de *Petrouska* de Stravinsky que l'on avait dans la figure 3-1 deuxième partie.

Exemple ci-contre : mes. 40.

3.2.3 Réflexions à partir de l'analyse harmonico-mélodique du début de *Scena*

a- Continuité des hauteurs dans des figures opposées

Pour ce qui concerne la continuité de l'harmonie d'une figure à la suivante, on peut observer l'absence de règles de contraste ou de continuité. Il existe parfois très peu de différence, comme de la figure 1-0 à 2-0 : dans la première, on a douze notes et dans la deuxième, dix. Malgré la continuité dans les notes, les autres aspects (texture, orchestration etc.) produisent un fort contraste. Parfois, le contraste issu des notes est plus important, comme dans le passage de la figure 3-0 (partie finale) à la figure 1-2 (mes. 14-15 aux mes. 15-17), il est aussi marqué par tous les autres paramètres. On voit bien, cependant, que le caractère repérable et personnel n'est pas donné par la structure des notes et l'existence ou non d'une continuité dans les notes n'influence en rien le rapport entre elles. On a pu constater qu'entre la figure 1-0 et 2-0, il existe une certaine continuité dans la quantité et dans les notes qui composent les deux figures, mais elle n'empêche pas de percevoir qu'elles sont en opposition et bien différenciées.

b- Discontinuité des hauteurs dans les figures de même espèce

Les spécificités des notes ou des intervalles ne sont pas les éléments qui caractérisent principalement les figures. Par exemple, la figure 2-0 et la figure 2-1 n'ont pas la même structure harmonique. La première, à niveau vertical, a une densité de sept notes, la deuxième d'une seule. Malgré cette différence, la figure est très reconnaissable comme figure similaire.

Ainsi dans chaque présentation, la structure des notes de la figure 3 est-elle différente, mais la procédure d'apparition séquentielle, l'orchestration, la structure rythmique et le profil mélodique font qu'elle est toujours reconnaissable.

c- Les hauteurs dans le style de Fedele

Le fait que le matériau principal de structuration de ses œuvres ne concerne pas les structures des hauteurs de manière fondamentale donne une grande liberté. Fedele utilise les hauteurs comme une sorte d'habillage de la figure, en ne prenant aucun système catalogué comme procédure fixe, en les utilisant comme des aspects ponctuels.

Par exemple, au début de la figure 1-0 de *Scena*, sur les douze notes, aucune ne se répète. On ne peut pas dire qu'on est en présence d'une musique dodécaphonique, ni atonale. En ce qui concerne la figure, l'articulation des notes et des rythmes ne caractérise pas le dodécaphonisme viennois. Pour ce qui est de la procédure, la figure suivante ne continue pas non plus à suivre cette apparente série, ni aucune des procédures dodécaphoniques. Quand cette même figure revient dans les mes. 6 à 9, figure 1-1, avec une série de douze notes, c'est sans rapport avec la série de la figure 1-0. Et quand elle revient dans les mes. 31 à 32 (figure 1-3), les cinq premières notes de la série de la figure 1-0 sont présentes exactement comme avant, avec un critère de thématisme. Elle est toujours très clairement reconnaissable par d'autres caractéristiques paramétriques. Certaines dispositions des accords comme celle de la figure 3, mes. 15 (figure 3-0, deuxième partie), mes. 29 à 30 (figure 3-1, deuxième partie) ou 37 à 40 (figure 3-2, deuxième et troisième parties), sont organisées comme s'il s'agissait d'un spectre artificiel car non-harmonique, comme le laissent à penser les intervalles larges dans le registre grave qui se rétrécissent, ainsi que la disposition des notes dans l'orchestre qui apparaît comme une texture de fusion. Cet accord se présente comme une « harmonie-timbre », comme l'ont appelé les compositeurs spectraux chez qui l'on perçoit le tout comme un seul objet. Dans le deuxième cas, on assiste à une superposition des deux éléments qui se présentent de manière successive dans la figure 3-0 où l'on avait un trait ascendant dans les trp. et ensuite l'accord timbre que nous venons d'analyser. Ici dans la figure 3-1, se superposent le trait ascendant et l'accord timbre. Les deux figures participent à la même harmonie, et cependant on perçoit deux objets distincts : l'accord comme fond de la figure ascendante, les éléments ou zones qui sont remarquables à l'intérieur du spectre que l'on peut considérer comme un spectre artificiel de *mi*. Cette texture et cette disposition des notes font penser à une structure spectrale de notes. Il ne s'agit là que d'un petit aspect de la musique spectrale, procédure ou attitude qui en comporte beaucoup d'autres, formels, esthétiques, que l'on ne peut pas regrouper dans les moments si brefs d'une musique, comme c'est le cas

dans cette œuvre de Fedele. La musique spectrale ne peut pas être envisagée sous un angle si fragmentaire, elle doit être considérée dans un processus global, sinon on pourrait en trouver chez Messiaen, Varèse ou aussi chez Vivaldi, chez qui l'on peut bien observer des harmonies-timbres.

Les caractéristiques modales que nous avons cernées dans l'analyse des figures de *Scena* de Fedele (ragas, modes, séries) n'ont aucune parenté avec les musiques auxquelles nous avons fait référence. Cependant on peut observer une continuité dans certaines figures, comme dans la figure 3, du fait de l'utilisation du mode 2 ou 7 d'O. Messiaen. Voilà qui nous montre que Fedele peut tantôt caractériser la figure avec une certaine structure intervallique, et tantôt ne pas l'utiliser comme dans la figure 2, dans laquelle, selon chaque apparition de la figure, la structure modale varie.

Ces passages de figures que nous venons d'analyser et qui participent ponctuellement d'un aspect de la musique spectrale du point de vue de la texture — le dessin, dans les mes. 29 à 30 ou 37 à 39, les arpèges montants et descendants qui marquent certaines zones du spectre— sont un type de dessin de figure très courant chez les compositeurs spectraux.

En résumé, Fedele ne participe d'aucune procédure systématique harmonique entre les figures. À l'intérieur de chaque figure, nous pouvons trouver différents matériaux harmoniques appartenant à différents systèmes, mais pas le système lui-même.

3.3 TEXTURE : MATIÈRE ET CONTOUR

3.3.1 Introduction

L'idée de texture suggère un tout, d'une matière composée, perçue dans sa globalité, et il ne s'agit en aucun cas d'une unité simple. Les éléments qui composent la texture sont réduits à un rôle de composantes. Cependant, ces éléments possèdent eux-mêmes une texture. Autrement dit, notre perception peut en saisir différents niveaux selon le réglage de notre « zoom » perceptif. C'est ainsi que dans une œuvre de musique, on peut percevoir une texture composée par l'ensemble des notes et des rythmes qui sonnent : le « tout » de ce qui est en train de sonner. Par exemple, dans le

début de *Desintegrations* (1983) de T. Murail, la bande et les instruments fusionnent en un tout textural unique. Cependant, si l'on affine sa perception, on peut percevoir dans ce tout, les multiples textures, en écoutant les différences de vitesse de flûte, de clarinette, de la bande et des percussions.

Selon notre perception et la structure de l'œuvre, on peut saisir différents niveaux de texture jusqu'à l'unité, qu'en l'occurrence on peut sentir comme un son unique. Même dans ce cas, notre perception ne reçoit pas une unité simple, mais un objet complexe dont certaines composantes, les spectres, par exemple, lui échappent la plupart du temps comme entités divisibles. Le fait que tout objet soit finalement perçu comme composé rend l'idée de texture toujours et partout présente dans la musique. Comme le reconnaît déjà Rousseau, chaque son est une entité complexe : « il porte avec lui tous les sons concomitants. »² Pour que l'on puisse la percevoir, il faut une certaine stabilité dans ses composantes pour en saisir l'unité, la globalité dans la multiplicité. Par exemple, dans les tableaux de Robert Rauschenberg (des toiles totalement blanches ou totalement noires), l'uniformité des composantes et de la couleur nous place face à une matière comme objet composé. Plus une texture contient d'éléments qui s'opposent et ne suivent pas un ordre régulier, plus elle a tendance à se casser, à ne plus être sentie comme globale ou unique. Elle est alors perçue comme un ensemble, contrairement à notre première perception. Par exemple, dans *Improvisation n° 35* de Wassily Kandinsky (1914), par moments, on peut percevoir les contours des figures dans un ensemble où la structure non uniforme est composée par des textures et des groupes de textures. Ici, on ne peut pas parler d'une matière, mais de forme — ou forme composée.

Autrement dit, un objet sonore peut être perçu comme une texture, jusqu'à une certaine limite de la différence qu'entretiennent ses composantes entre elles. Par exemple, dans un lied de Schubert, on a tendance à percevoir en principe deux éléments : la voix et celle le piano, mais imaginons que l'on transcrive la partie vocale en partie pour piano et qu'on la mélange au registre de l'accompagnement. On aura ainsi amoindri et rapproché ces deux textures au départ bien différenciées, dans une perception qui tendra à l'unité. À partir d'un degré plus important de différence des composantes, on ne perçoit plus une texture unique, mais deux, trois etc.

² J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. « Harmonie ».

Visuellement, cette idée se rapproche de celle de matière, alors que l'idée de figure se rapproche de celle de contour. Voilà qui traduit une certaine opposition entre ces deux concepts : ou bien on observe le contour de l'objet, ou bien on s'attache à sa matière. C'est ainsi que l'on peut se trouver en présence d'œuvres où il n'existe pas de contour qui passe à un degré secondaire d'importance comme dans les tableaux de Robert Rauschenberg ou les quatuors à cordes de G. Scelsi. Là, l'artiste construit pour mettre en évidence la texture de l'œuvre et non pas le contour ou la figure qui en revanche, chez certains artistes, sont la structure principale de l'œuvre. C'est le cas, par exemple, de peintures figuratives dans lesquelles le dessin conduit la texture et de la musique de F. Schubert pour qui le contour mélodique est plus important que le contenu timbrique.

La limite perceptive peut être ambiguë dans les cas où figure et texture ont un degré d'impact semblable, où l'artiste accorde la même importance au contour et à la matière. Il en résulte une sorte d'ambivalence perceptive. C'est le cas de Beethoven chez qui, tantôt c'est le contour de la figure qui prime, tantôt le contenu.

Dans la musique d'Ivan Fedele, on trouve réunies les différentes situations que nous venons de mentionner, un peu comme chez Beethoven : parfois la matière et la texture se trouvent au premier plan et parfois, c'est la figure ou le contour qui prévaut. Bien que l'on parle toujours de figures dans la musique de Fedele, comme éléments structurels de base, on peut considérer que tantôt, certaines d'entre elles n'ont pas de contour et que tantôt, il ne s'agit pas de figures mais de textures. Par exemple on peut entendre le premier mouvement du *Quatuor à cordes, Primo quartetto (per accordare)* (1981/1990), comme une texture unique à l'intérieur de laquelle il y a des micro-éléments qui jouent, mais tous, comme partie intégrante de la matière de la texture. De même, à la fin de *Richiamo* à partir de la mes. 287, on est en présence d'une texture quasi lisse composée par les sons longs des instruments et la partie électronique.

Exemple : *Quatuor à cordes, Primo quartetto (per accordare)*, début

PRIMO QUARTETTO
(Per accordar)

IVAN FEDELE

Molto sensibile (♩ = 60 ca.)

The musical score consists of four staves: Violin I (vl.), Violin II (vll.), Viola (vlla.), and Violoncello (vcl.). The time signature is 3/4. The tempo is 'Molto sensibile' with a quarter note equal to approximately 60 beats per minute. The score is marked with various dynamics including ppp, mp, and ff. It includes performance instructions such as 'V' and 'L' above notes, 'pont.' (ponticello), and 'ordin.' (normal). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Chez Ivan Fedele, bon nombre des figures sont composées de plusieurs éléments constitués de différentes textures. Par exemple dans *Chord* (1986), les cordes, la harpe, la percussion, les clarinettes et les cors font très souvent des textures qui constituent des figures complexes et dans lesquelles, parfois on peut distinguer trois éléments, trois composantes texturales différentes.

Exemple : *Chord*, début

The image shows the beginning of a musical score for a piece titled "CHORD" by Ivan Fedele. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Clarinet (cl.), Cor (Cor.), Temple blocks (T.), Arpa (Arpa), Violin (vl.), Viola (va.), and Violoncello (vcl.). The tempo is marked "Presto" with a metronome marking of 132. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score begins with a series of chords and melodic lines, with dynamic markings such as "pppp" and "ppp". The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or specific articulation marks.

On trouve aussi des figures dont on a tendance à percevoir le contour ou la figure avant le matériau ou la texture. Par exemple dans *De li duo soli et infiniti universi* (2001) à partir de la mes. 74 de "Sommets inconnus" et dans "Zenit", le trait descendant qui caractérise la figure dessine un contour mélodique très fort qui caractérise la figure.

Exemple : *De li duo soli et infiniti universi*

I - ZENIT ("Sommets inconnus")

74 $\frac{4}{4}$ ($\text{♩} = 48$)

A

Fl. I II
Ob. I II
Cl.
Cl. b.
Fg. I II
Cr. I II

Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

B

Perc. I
Perc. II
Arpa
Perc. III
Perc. IV
Pf. I
Pf. II

C

Fl. I II
Ob. I II
Cl.
Cl. b.
Fg. I II
Cr. I II
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

in esistenzi ben ombra. (simile)

sullo sfondo. (simile)

profondo come un gora. (simile)

G. C. girando con la ma.

Gong thai grave (non martellato) simulare la superficie con una bacchetta "superball" (palla di gomma piena) mettendola in vibrazione le componenti armoniche molto acute.

G. C. girando con la ma.

sullo sfondo. (simile)

profondo come un gora. (simile)

pp - risonanza lontana. (simile)

3.3.2 Texture au service de la figure

Certains compositeurs placent la texture au premier plan perceptif, comme S. Reich par exemple, dans *Music for 18 musicians* (1976). Les matériaux texturaux connaissent alors une évolution temporelle qui se génère dans le principe même de sa construction et donnent la forme à l'œuvre en suivant son propre processus évolutif. Ces processus, en général, sont facilement perceptibles par le récepteur. Ces musiques trouvent, d'une certaine manière, une solution au problème de continuité perceptive abandonnée après le système tonal. Avec le système dodécaphonique ou sériel, il est impossible d'établir une logique perceptive d'évolution ou de narration à partir de la série qui n'obéit plus à un système hiérarchique. Pour réussir à formuler une logique, la dodécaphonie s'appuie sur d'autres outils dans le plan formel ou rythmique qui appartiennent au système tonal. Dans la musique dodécaphonique ou sérielle, on n'a plus de discours narratif. Avec Scelsi, Ligeti et Reich ou la musique spectrale, apparaît la musique des textures qui renoue avec l'idée d'évolution dans le discours, avec une nouvelle forme de narration. Comme dans la musique tonale dont les outils texturaux offrent une forte dose de prévisibilité, on retrouve avec d'autres outils une prévisibilité dans le discours. Ces nouvelles formes, créées à partir des processus évolutifs des textures, marquent la deuxième partie du XX^e siècle. Le point de convergence entre la manière narrative classique et celle de la musique à processus évolutif des textures est le principe de tension—détente.

Dans la musique d'Ivan Fedele, on revient au discours narratif semblable à celui de la musique tonale, mais s'y incorporent des processus évolutifs des textures. La forme globale dans son œuvre n'est pas dictée par la texture ou le matériau, comme dans la musique spectrale ou chez S. Reich. La forme y est commandée par la dialectique d'opposition, de continuité et de rupture entre processus texturaux ou figures. Bien que matériaux internes à l'œuvre, les textures n'en définissent pas la forme. Dans la plupart de ses œuvres, la texture est un élément au service de la figure. Elle n'est pas une finalité, une raison d'être de la construction musicale. Sa musique évolue entre deux champs, l'un narratif, l'autre plastique, mais globalement, le premier prime sur le second. Autrement dit, l'aspect textural pur du timbre se trouve à l'intérieur d'un discours narratif. C'est avec des textures insérées dans le discours narratif que Fedele construit des figures.

Par exemple dans l'« incipit » d'*Animus anima* (2000), on a une texture de voix parlée, chuchotée qui évolue vers une densification de grave vers l'aigu jusqu'à la mes. 14, à la fin, une nouvelle texture de voix chantée s'y superpose créant ainsi une figure différente. Les deux textures—figures évoluent superposées, s'entrecroisent pour atteindre un point culminant à la mes. 35, où la texture parlée cesse de suivre. La deuxième texture se développe par la suite et l'on voit s'explicitier des figures à l'intérieur de cette texture qui étaient à l'état de synthèse dans la première partie. Ces entrecroisements des textures, leur superposition constituent la structure formelle globale chez Fedele. Dans la musique de S. Reich par exemple, tout comme dans la musique spectrale, on a en général une texture qui se transforme dans un processus évolutif, il n'y a pas cette dialectique d'opposition des textures comme chez Fedele. Dans la musique spectrale, elle peut se transformer en une autre, ou se juxtaposer à une autre, comme nouvelle section de l'œuvre, comme dans *Partiales* (1975) de G. Grisey. Chacune y est traitée comme une unité qui emmène le discours, et les différentes textures se succèdent comme s'il s'agissait de différentes sections de l'œuvre.

Comme nous venons de l'expliquer à propos du début d'*Animus anima* (2000), dans la deuxième figure, Fedele développe des éléments qui étaient concentrés dans la présentation de la figure. Il opère de la même manière que Beethoven ou Mozart, chez qui les expositions ou les premières parties de type synthétique sont suivies de proliférations ou de spécifications de ce qui était présent de manière synthétique au début. Ces types de construction formelle qui suivent l'évolution d'une texture, ces textures qui conduisent le discours, comme dans la musique spectrale, sont peu courants dans la musique d'avant le XX^e siècle. On peut néanmoins citer la *Grande Fugue op. 133* de Beethoven : au début, le sujet de la fugue entre à l'alto, puis on est en présence d'une trame très serrée qui constitue une texture qui se déroule dans un processus évolutif à la manière de Ligeti, mais bien sûr avec des matériaux différents. La texture de la figure du sujet de la fugue se transforme, quand tous les instruments jouent. La figure devient ainsi matériau.

Les figures d'Ivan Fedele ont toujours une texture ou des textures qui les identifient. Elles peuvent parfois se superposer en créant des contrepoints ou polyphonies des textures. Par exemple, dans *Animus anima* (2000), à partir de la mes. 63 on a une superposition de trois éléments.

63

Sop. I ca... a... an - to

Sop. II ... lo fi - lo can...

Msop. nun - - zi - - o so ... o ... o ... o ... so - gni, po ... o

Cnt. ca - - sa, ve - - ste ... e, ve -

Cten. *p* *pp* ... lo *p* o[l] ... *mp* ... le [n] *pp* ve -

Ten. *p* *pp* ... lo *p* o[l] ... *mp* ... le [n] *pp* ve -

Bs. *p* *pp* ... lo *p* o[l] ... *mp* ... le [n] *pp* ve -

Parfois elles aussi ont un caractère statique, comme dans la première partie d'*Ali di Cantor* (2004) ou dans *Ruah* mes. 169 a 181, où l'orchestre reste fixe dans une couleur qui fait une sorte de tapis à la flûte

169 Calmo (♩ = 48)

Fl. sol. *pp*, un filo tess... (piccole agogiche sul libano, come cantato)

Vie. *trem. serratissimo* *pppp*

Vc. *trem. serratissimo* *pppp*

Cb. *trem. serratissimo* *pppp*

Elles peuvent encore avoir un caractère dynamique. Tel est le cas dans *Accents*, à partir de la mes. 91, où l'on a des changements rapides des textures, produits par les changements de rythmique, de densité, ou d'instrumentation, par exemple

12

Tempo II $\text{♩} = 144$ Tempo III $\text{♩} = 72$... simile ...

90

Vno I *pp* *f* *pp. subito!* *f*

Vno II *pp* *f* *pp. subito!* *f*

Vla *ponti.* *pp* *f* *p. subito!*

Vc *pp* *f* *pp. sub.!* *f*

Pf. *f* *f. improvviso!*

93

Vno I *f* *fpp* *f*

Vno II *f* *f > pp* *f*

Vla *f* *f* *p* *f*

Vc *f* *f* *pp (!)* *f*

Pf. *f* *f* *p* *f*

96

Vno I *p* *f* *f* *ponti.* *p*

Vno II *p* *f* *f* *ponti.* *p*

Vla *p* *f* *f* *ponti.* *p*

Vc *p* *f* *f* *ponti.* *p*

Pf. *p* *f* *f* *f*

Mais ce qui caractérise tout particulièrement l'œuvre d'Ivan Fedele est le fait que ces textures ne contrôlent pas la forme. Elles possèdent un contour et sont intrinsèques à la figure. C'est le processus d'interrelation — la directionnalité en tant que « rapport à » — entre les différentes textures qui composent la figure qui fait la forme.

3.4 CONTREPOINT

3.4.1 Introduction

Le contrepoint tient une place très importante dans la musique de Fedele — autant que l'harmonie — en fonction du but recherché quant à la texture et la figure. C'est dans cette logique de construction, à travers une dialectique d'opposition, que le contrepoint trouve toute sa place dans sa musique. Nous avons constaté, à propos des textures, que très souvent, on assiste à leur superposition. Elles obéissent à une idée plus large du contrepoint dans laquelle on mêle des objets dissemblables à l'intérieur d'une même œuvre. C'est ce type de processus que Milan Kundera analyse ainsi, au plan littéraire :

« Chacune des [...] lignes est en elle-même magnifique. Pourtant, ces lignes, bien qu'elles soient traitées simultanément, dans une alternance perpétuelle (c'est-à-dire avec une claire intention « polyphonique »), ne sont pas unies, ne forment pas un ensemble indivisible ; autrement dit, l'intention polyphonique reste artistiquement inaccomplie. »³

Le rapport, la tension entre ces objets opposés donnent curieusement une impression d'unité globale. On perçoit alors une texture composée elle-même par des textures produites par le rapport contrapunctique de ses objets, un rapport que, de manière linéaire, crée aussi l'alternance des textures et des figures.

³ M. Kundera, *L'Art du Roman*, p. 96.

3.4.2 Contrepoint/résonance

La ressource de déphasage d'une phrase mélodique semblable à un effet de résonance et créant une trame texturale est souvent exploitée par Fedele. Il s'agit là d'un procédé voisin de celui de l'imitation, très utilisé dans l'histoire de la musique. Appliqué à des phrases non-tonales avec des déphasages proches, on obtient un mélange des différentes lignes sur une seule trame, dans laquelle on n'entend pas chacune des lignes individuellement comme une imitation. C'est le processus que l'on trouve dans les clarinettes (mes. 70 à 72) dans *Ruah* par exemple

The image shows a musical score for two sections of instruments: Clarinets (Cl.) and Trumpets (Trb.).

Clarinets (Cl.):

- Cl. I: Treble clef, first staff. Dynamics: *f* and *ppp*.
- Cl. II: Treble clef, second staff. Dynamics: *f* and *ppp*.
- Cl. b.: Bass clef, third staff. Dynamics: *f* and *ppp*.

Trumpets (Trb.):

- Trb. I: Treble clef, first staff. Dynamics: *ppp*. Includes markings: I (sord. bouché di metallo), II (sord. bouché di metallo), III (sord. bouché di metallo), IV (sord. bouché di metallo).
- Trb. II: Treble clef, second staff. Dynamics: *ppp*. Includes markings: I (sord. bouché di metallo), II (sord. bouché di metallo), III (sord. bouché di metallo), IV (sord. bouché di metallo).
- Trb. III: Bass clef, third staff. Dynamics: *ppp*. Includes markings: I (harmon stem-out), II (sord. harmon stem-out), III (harmon stem-out), IV (sord. harmon stem-out).
- Trb. IV: Bass clef, fourth staff. Dynamics: *ppp*. Includes markings: I (harmon stem-out), II (sord. harmon stem-out), III (harmon stem-out), IV (sord. harmon stem-out).

Très souvent, il utilise une technique de contrepoint consistant à placer des lignes mélodiques selon une même rythmique simultanée, ou en décalage avec un groupe restreint de notes communes à chaque ligne, les mêmes notes ne devant pas coïncider verticalement.

Exemple : *Scena*, mes. 5

5 Improviso, violento **3**
16 $\text{♩} = 132$ (Tempo II) $\frac{3}{4}$ Tempo I ($\text{♩} = 44$)

Ott. *mf* (*non di più*)

Fl. I *mf* (*non di più*)

Fl. II *mf* (*non di più*)

Ob. I *mf* (*non di più*)

Ob. II *mf* (*non di più*)

C. i. *mf* (*non di più*)

Cl. I *mf* (*non di più*)

Cl. II *mf* (*non di più*)

Cl. b. *mf* (*non di più*)

Fg. I

Fg. II

Cfg. I

Cr. I *pp*

Cr. II *pp*

Cr. III *pp*

Cr. IV *pp*

5 Improviso, violento **3**
16 $\text{♩} = 132$ (Tempo II) $\frac{3}{4}$ Tempo I ($\text{♩} = 44$)

Perc. I *Mar.* *f*

Perc. II *Mar.* *f*

Perc. III *Vibr.* *f*

Perc. IV *Vibr.* *f*

Perc. V *Breccanti* *f*

Arpa

Pf. *(mezzo ped.)*

5 Improviso, violento **3**
16 $\text{♩} = 132$ (Tempo II) $\frac{3}{4}$ Tempo I ($\text{♩} = 44$)

Vni. I *ff* *improvviso e violento*

Vni. II *ff* *improvviso e violento*

Vie. *ff* *improvviso e violento*

Vc. *ff* *improvviso e violento*

Cb. *ff* *improvviso e violento*

Il s'agit là de la technique typique du contrepoint de note/contre-note « *punctum contra punctum* » appelée aussi de première espèce, mais avec une relation intervallique différente et qui est souvent employée dans la musique du XX^e siècle, notamment chez Ligeti, comme dans le *Kammerkonzert* (1969-70) — première partie, à partir de la mesure 30 (*senza tempo*) ou début de la quatrième partie (les deux clarinettes). Nous pouvons également citer quelques exemples qui peuvent plus ou moins s'approcher des techniques précises de contrepoint traditionnelles, mais qui font partie d'une conception globale plus large. Il y est question de mettre en relation temporelle proche des objets musicaux d'égale importance. On trouve cette idée de contrepoint dans l'œuvre de Fedele à l'intérieur même des figures ou entre elles :

- Des processus mélodiques superposés, en augmentation ou en diminution, sont très utilisés. Ex. *Scena*, mes. 29

- Des mélodies indépendantes, mais proches dans le registre et dans le caractère, font qu'elles se fusionnent comme une trame. Ex. *Animus anima*, troisième partie « voix » mes. 29-30

On trouve ce même type de texture dans des œuvres de Ligeti, comme dans le *Kammerkonzert* (1969-70). Ex. mes. 8 à 10.

- Des mélodies qui font le même geste ascendant ou descendant avec des notes qui partent d'endroits différents d'une même gamme. Exemple : *Animus anima*, troisième partie « voix » mes. 58-59

57

Sop. I
Sop. II
Msop.
Cnt.
Cten.
Ten.
Bs.

f p ff f mf
f p ff mf f mf
f p ff mf f mf
f p ff mf
f p ff mf
f p ff
f p ff mf

a..a..a..a..a... a - ri - a - ri -
a..a..a..a..a... a - ri - a - a... a... a -
a..a..a..a..a... a - ri - a - a... a... a... a -
a..a..a..a..a... a - ri - a - ri -
a..a..a..a..a... a - ri - a - ri - a -
a..a..a..a..a... a - ri - a - ri - a -
... a (a)

- Des mélodies qui ont le même type de profil, mais en décalage entre elles, en ne suivant pas la même séquentialité. Exemple : *Accents*, mes 115 à 116

115

Vno I
Vno II
Vla
Vc.
Pf.

pont.
pp (!)
pont.
pp (!)
pont.
pp (!)
pont.
pp (!)

f fp f p f p f mf f
f p p mf f

- Des *Glissandos* en imitation. Ex. *Animus anima*, début de la troisième partie
« VOIX »

Con espressione interiore (♩ = 60/63)

Soprano I

Soprano II

Mezzosoprano
vo - ci so -

Contralto
vo - ci

Controtenore
vo - ci

Tenore
vo -

Basso

==

Sop. I

Sop. II

Msop.
- gni te - rre

Cnt.
so - gni

Cten.
so -

Ten.
- ci so -

- Des mélodies rapides, avec des directions et profils différents. Ex. Dans *Accents* mes. 71-72, trois profils mélodiques se superposent, alors que la plupart du temps, on ne trouve pas plus de deux superpositions.

Tempo II (♩ = 144)

69

Vno I
Vno II
Vla
Vc.
Pf.

72

Vno I
Vno II
Vla
Vc.
Pf.

3.5 RYTHME

3.5.1 Introduction

Le rythme est, entre autres, la répétition périodique d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle :

« Le Rythme n'est pas une notion spécifiquement musicale. Il est en effet présent, non seulement dans tous les arts, mais également, dans toute activité humaine, animale, végétale ou minérale, bref, dans toute impulsion motrice, depuis l'agitation des électrons dans l'atome, jusqu'au déplacement des planètes dans l'univers : le Rythme naît du Mouvement, le Rythme est le Mouvement.

Par *Mouvement*, il faut entendre ici non pas son sens solfégique de vitesse, mais son sens général, extra musical. Par ailleurs, un mouvement peut être figé, et donc, s'inscrire non plus dans le temps, mais dans l'espace : c'est ainsi qu'on pourra parler, par exemple, du

mouvement d'un dessin, de celui d'une photographie, de celui de la voûte d'une cathédrale gothique, etc. »⁴

À partir de cette description, on peut dégager quelques notions qu'il implique, comme celle de périodicité, et celle de mouvement.

Pour qu'il y ait périodicité, il faut qu'il y ait répétition, changement, pluralité. Les rapports de période dans une œuvre de musique peuvent être infinis. Ainsi, on a le rapport entre l'attaque d'une note et celle de la suivante, celui entre notes constitutives d'un système (comme la tonique ou dominante dans le système tonal). On a également les rapports dynamiques (accents, par exemple), ceux de densité (accords, par exemple) et les rapports formels : celui entre sections ou entre formes, comme dans le rondeau, etc. Vu sous cet angle, on ne peut parler du rythme d'une œuvre que partiellement, étant donné l'infinité des rapports possibles.

La notion de mouvement est relative à la matière qu'elle véhicule (notes, rythmes, accords) et à la vitesse de répétition. Cependant, il faut souligner qu'elle est aussi fonction d'aspects culturels : la vitesse du mouvement d'un corps nous semble rapide ou lente, selon nos présupposés : si nos jambes pouvaient développer des vitesses beaucoup plus importantes que celles d'une voiture, la vitesse que développe un athlète pour parcourir un 100 mètres nous paraîtrait insignifiante. De même, chez les personnes qui ne sont pas habituées à entendre la musique et qui ne jouent pas de violon par exemple, les notions de vitesse, de virtuosité peuvent passer inaperçues. L'idée de lent ou de rapide est soumise à des échelles de valeur culturelles, elle n'existe pas dans l'absolu.

Voilà encore un point qu'aborde le roman de Thomas Mann, *La Montagne magique*, considéré par Ivan Fedele comme l'un des plus fins traités philosophiques sur le temps. Thomas Mann, à travers deux de ses personnages se joue de l'impression subjective de vitesse que vit l'un de ses personnages, uniquement par manque d'initiation :

« Quant à la rapidité de son calcul de tête, ce n'était qu'une illusion de son cousin sur ses dons naturels. Car dans ce domaine, il était plutôt lent et manquait de feu ; et ce n'était pas une improvisation que son rapide aperçu dans ce cas particulier, car, en réalité, il s'était préparé, et même préparé par écrit. »⁵

⁴ Encyclopédie-Enligne. com, 10/12/04, « Rythme ».

⁵ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 312, 313.

Autrement dit, le manque de culture, le manque de préparation à un quelconque mouvement lui confère une impression toute relative de vitesse.

Par ailleurs, l'idée de mouvement est liée à celle de durée qui contient une relativité intrinsèque. La durée est relative à elle-même. En musique, la durée d'une section, d'une note, d'un mouvement est relative à son contexte. La durée est liée à la périodicité. Elle en est le contenu temporel.

3.5.2 Rythme/Non-rythme

La notion de temps est liée aux notions que nous venons de citer à propos de la relativité de mouvement : sans le repère des périodicités, des durées et des mouvements, le temps musical devient imperceptible. C'est ainsi que les objets stables ou qui ne permettent pas de divisions ou de variantes, qui n'ont pas de durées internes et qui restent statiques, ne sont pas considérés dans le rythme. Dans la musique, on parle de rythme lisse quand ce qui sonne ne change pas et ne suit pas de périodicité. Les sons longs ou les textures qui sonnent en permanence et qui ne changent pas, ni se répètent, sont représentés comme unités indivisibles et totales. (Certaines œuvres de La Monte Young, par exemple). Ces sons nous suggèrent une sensation de statisme et d'infinitude. On peut alors se demander si, pour autant, on peut parler de rythme, étant donné qu'on a longtemps considéré que les notions de périodicité, de mouvement étaient requises pour concevoir la présence d'un rythme.

Sans ces éléments, on ne peut pas, en effet, parler de rythme, même si, de toute évidence, les aspects rythmiques existent toujours. Par exemple, dans un son qui dure (comme chez La Monte Young), il existe au moins un rapport rythmique entre le début et la fin du son, sauf si l'on imagine que ce son n'a ni début, ni fin, ce qui laisserait imaginer La Monte Young faisant sonner son œuvre les *Dream houses* (1962) avant la présence de tout public et la laissant sonner après son départ. Toutefois pour ce que l'on considère traditionnellement comme rythme dans la musique — c'est-à-dire à l'intérieur d'une œuvre — si les sons ont une texture qui ne change pas et s'ils n'admettent pas de divisions temporelles, le plus approprié serait de parler d'absence de rythme, plutôt que de rythme lisse.

L'idée de rythme dans la musique est propre à presque toute son histoire. On trouve celle de non-rythme, dans des exemples moins nombreux, comme dans certaines musiques contemporaines comme celle de La Monte Young que nous venons de citer.

Cependant cette division entre rythmique et non-rythmique n'est pas si nettement marquée. La nuance s'impose pour les cas où cohabitent des aspects de non-rythme et de rythme. Pour certaines musiques, la réception du rythme se fait à un niveau perceptif donné, et n'a pas lieu à un autre niveau de perception. Par exemple, dans des musiques où des structures se répètent sans changement, on peut avoir un sentiment d'infinitude au niveau formel, provoqué par la non-division du discours, par le caractère plat et lisse de la forme. Pourtant au niveau de la microstructure, autrement dit, sur le plan des notes qui composent le matériel qui se répète, il y a du rythme — dans certains cas de polyphonies des pygmées Efe, par exemple.

Finalement, le rythmique et le non-rythmique sont toujours présents dans une œuvre, dans l'idée de périodicité et d'apériodicité. Tout n'est pas absolument périodique dans une œuvre. Dans la continuité, il existe un niveau d'apériodicité et il existe toujours quelque chose qui a valeur de constante, pour qu'il puisse y avoir un fil conducteur. Il existe toujours une part de continuité, de directionnalité, dans une œuvre musicale, y compris dans la musique sérielle dans laquelle on essaie de bâtir sur l'idée de variation permanente dans un but de non-prévisibilité.

3.5.3 Rythme psychologique

La perception du rythme s'élabore également selon le sujet qui écoute : l'attention du récepteur ayant aussi sa temporalité, selon la psychologie, l'attention fonctionne de manière intermittente. Selon les personnes, les moments et le centre d'intérêt, le rythme d'intermittence varie. De même, notre culture et notre sensibilité nous font aussi percevoir le ou les rythmes d'une œuvre de manières différentes. Plus on comprend le discours, plus aisément on saisit les rapports rythmiques qui existent à différents niveaux. Inversement, moins on discerne le discours, et plus l'appréhension tend vers une non-division, un non-rythme.

La durée est l'un des domaines dans lesquels la perception joue un rôle très important. Par exemple, au-delà de la durée chronométrique et relative à son contexte, une œuvre, un fragment peuvent être perçus très longs ou très courts. Le temps psychologique a une périodicité et un mouvement qui lui appartiennent.

Sur ce sujet précis, Thomas Mann consacre toute une digression dans son roman, rompant alors justement le rythme de son récit :

« On croit [...] que la nouveauté et le caractère intéressant de son contenu “font passer le temps”, c’est-à-dire : l’abrègent, tandis que la monotonie et le vide [...] allongent sans doute parfois l’instant ou l’heure, et les rendent "ennuyeux", mais ils abrègent et accélèrent, jusqu’à presque les réduire à néant, les grandes et les plus grandes quantités de temps. Au contraire, un contenu riche et intéressant est sans doute capable d’abrèger une heure ou même une journée, mais compté en grand, il prête au cours du temps de l’ampleur, du poids et de la solidité. »⁶

3.5.4 Le rythme dans la musique d’Ivan Fedele

Dans la musique de Fedele, on peut, quant au rythme, discerner deux grands aspects caractéristiques extrêmes, les deux moments rythmiques que nous venons de décrire justement plus haut, à propos de la distinction entre rythme et non-rythme :

- D’une part, on trouve des séquences de rythme lent, non pulsé, avec une tendance au non-rythme. Ces séquences lentes ne sont que rarement complètement lisses. À titre d’exemple, on peut citer dans *Ruah*, la partie *Calmo* (à partir de la mes. 169) dans laquelle, au début, la partie de l’orchestre réalise une texture complètement figée, avec un rythme que l’on peut qualifier de lisse. En général, les moments de non-pulsation, de sensation suspensive, contemplative, sont superposés à des aspects rythmiques lents et irréguliers, non pulsés. Ils ne sont pas purement non-rythme, comme c’est le cas dans ce que nous avons illustré par La Monte Young.

- D’autre part, on a des rythmes pulsés, à tendance rapide et vive, avec une métrique irrégulière et rapide.

Ces deux moments rythmiques articulent la forme générale de l’œuvre et l’intérieur des sections. Fedele utilise le rythme et le non-rythme comme source de contraste pour l’équilibre de la forme. À propos d’alternance, on peut citer comme exemple *Chord* (1986). L’œuvre comporte trois mouvements bien différenciés dont le premier *presto* comporte des alternances de passages rapides avec des passages moins rapides, mais toujours avec un caractère assez vif. Le caractère vif, moyennement rapide du début, voit peu à peu son rythme suivre une évolution de densification jusqu’à

⁶ *Ibid.*, p. 121.

une culmination à la mes. 143. Cette alternance se fait dans un cadre défini par la typologie des figures, dans lesquelles se succèdent des rythmes de pulsation régulière et irrégulière. À partir de la mes. 144, on a un passage lent et calme, une courte partie d'absence de pulsation qui reprend ensuite le chemin d'une évolution vers une densification croissante. Ces deux processus de densification rythmique qui comportent le mouvement se font de manière non linéaire, parsemés de petits contrastes. Le deuxième mouvement *calmo* comporte des passages rapides réguliers et des notes longues, dans une absence de rythme (non-pulsation ou rythme lisse). À partir de la mes. 282, on a des rythmes réguliers dans les clarinettes, qui forment des groupes de courte durée. Ces groupes apparaissent à des distances considérables et se retrouvent à l'intérieur d'un mouvement non-pulsé. Le troisième mouvement est constitué des deux grandes séquences rythmiques qui alternent, composées toutes les deux de rythmes rapides et réguliers.

L'alternance des sections, marquée par une succession de non-rythme et de rythme, peut aussi être soulignée par une opposition de rythme/non-rythme, tout simplement par une opposition des vitesses, source d'alternance plus traditionnelle. Dans *Accents* par exemple, il y a trois *tempi* dans toute l'œuvre : *Calmo* noire = 48, tempo I, *Furioso* croche = 144, tempo II et *Inquieto* noire 72, Tempo III. Ils sont clairement perceptibles. Ils ont une figuration propre et sont constitués par des figures fortes, identifiables à chaque tempo. Ils sont très contrastés. L'alternance rapide de l'un à l'autre est très claire. Au fur et à mesure que l'œuvre se développe, les alternances se font plus espacées, jusqu'à la coda. Le rythme joue un rôle primordial dans la structure de la forme d'*Accents* ; l'alternance de ces trois séquences rythmiques bien définies, fait l'équilibre de la forme globale.

On trouve aussi ce type d'alternance entre les mouvements d'œuvres plus longues, comme Le *Concerto pour violoncelle* : Introduction lente, premier mouvement rapide ("con impeto !"), second mouvement lent, troisième mouvement très rapide ("Ritmo !") et « Epilogue » lent.

La plupart des œuvres d'Ivan Fedele jouent sur le contraste dans l'alternance des *tempi* entre les mouvements ou les grandes parties structurantes. Même si, à l'intérieur d'un mouvement ou d'une grande section, on peut trouver des contrastes, ils se trouvent toujours à l'intérieur d'une dominante. On a là un schéma directionnel créé à partir des opposés et qui agit comme facteur d'équilibre entre eux.

3.5.5 Quelques traits rythmiques caractéristiques de la musique d'Ivan Fedele

- Le changement *subito* des vitesses en juxtaposition des figures :

Passer d'un rythme lent de type statique à un passage court très rapide et *f* est une caractéristique d'alternance de rythmes chez Fedele, que l'on peut constater dans plusieurs de ses œuvres (début d'*Accents*, de *Scena* ou dans *Ruah*).

- Superposition des rythmes dans une même pulsation à l'intérieur d'une structure polyphonique :

Les superpositions de structures rythmiques que l'on peut trouver en général ne dépassent pas le nombre de deux. Elles correspondent principalement à la superposition des textures. On ne trouve pas de superpositions de *tempi* ou de pulsations. Par contre, on trouve des accents déphasés, à l'intérieur d'une même pulsation, des accents de type dynamique ou de densité, comme dans *Târ*, mes. 100 à 103 (accent dynamique), ou dans *Accents*, mes. 100 à 107 (accent de densité). La plupart des structures rythmiques sont conçues en fonction d'une texture, ou d'une figure. La rythmique, chez Fedele, fait partie d'une unité : la figure.

Exemple : *Târ*, mes. 100 à 103

The image shows a musical score for measures 100 to 103 of the piece 'Târ'. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef and feature a dense, rapid rhythmic texture with many sixteenth notes. The bottom two staves are in bass clef and feature a slower, more melodic texture with eighth and quarter notes. Dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *ff* are used throughout to indicate changes in volume and intensity. The score is enclosed in a large rectangular frame.

- Orchestration d'une ligne rythmique, en jouant avec des contrastes de masses orchestrales.

Exemple : *Scena*, mes. 87 à 89

The image displays a page of a musical score for measures 87 to 89 of the piece *Scena*. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. I and II)
- Oboes (Ob. I and II)
- Clarinet in E-flat (Cl. i.)
- Clarinets in B-flat (Cl. II and Cl. b.)
- Fagot (Fg.)
- Contrebasse (Cfb.)
- Cor Anglais (Cr. I, II, III, IV)
- Trumpets (Tbn. I, II, III, IV)
- Trumpets in B-flat (Tbn. I, II, III)
- Maracas (Mar. I and II)
- Vibraslap (Vibr. I, II, III, IV)
- Boo-K (Boo-K)
- Piano (Pf.)
- Violins (Vni. I and II)
- Violas (Vle.)
- Violoncelles (Vc.)
- Double Basses (Cb.)

The score is in 4/8 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts are marked with *mf, ma sempre teso* (mezzo-forte, but always tense). The woodwind and brass parts also feature intricate rhythmic patterns. The score is divided into three systems, with measures 87, 88, and 89 clearly marked.

- Dans la linéarité des séquences rapides régulières, le rythme se présente comme très varié, mais toujours à l'intérieur de la pulsation. Il existe un degré de stabilité nécessaire à la perception de la pulsation, que maintient Ivan Fedele.

3.6 INTENSITÉS

Les nuances dans la musique d'Ivan Fedele sont celles d'une conception classique. Elles font partie du processus global, sans être pensées à part, comme dans la musique sérielle. Elles suivent le processus de densification, les possibilités des instruments, de l'orchestration, une volonté dramatique et gestuelle donnée, en principe, par les hauteurs, les rythmes, les textures.

En général, toutes les figures ont une ou des intensités qui les identifient et qui en général, ne varient pas ou presque, dans leurs différentes présentations au cours de l'œuvre. Les séquences rapides ont des intensités très variées, en général, plus fortes que les séquences lentes et de type suspensif dans lesquelles les intensités restent plus stables et moins fortes. Les intensités des figures apparaissent alors comme un principe d'unité dans son œuvre et font partie des « rapports à » en tant qu'éléments communs à différentes œuvres.

3.7 SPATIALITÉ

3.7.1 Introduction

L'idée d'espace architectural dans la pensée musicale d'Ivan Fedele est non seulement très présente, mais fondatrice dans son œuvre, et il l'exprime de la manière suivante :

« J'imagine toute mon expérience humaine, et en particulier celle de compositeur, comme la construction, dans le temps, d'une ville dont je suis l'architecte et l'ingénieur. Une cité ouverte, réceptive, qui filtre les cultures environnantes et plus éloignées selon son caractère propre et en retirant un enrichissement continu. Une cité moderne qui ne refuse pas la confrontation avec les modèles les plus significatifs du passé et qui cherche en ceux-ci, au-delà de sa propre histoire, les archétypes architectoniques qui peuvent l'aider à devenir toujours plus "unique" en son genre. »⁷

⁷ I. Fedele, « Arte, Stile, Scrittura ».

De toutes les idées et concepts qui concernent la relation entre espace et musique dans la musique, il en est deux qui sont particulièrement occurrents dans sa conception musicale : les espaces physique et psychologique. Il s'agit ici d'examiner plus en détail la directionnalité physique du son dans l'espace du point de vue acoustique que nous abordons de manière plutôt générale dans le premier chapitre.

a- L'espace physique

On peut distinguer trois aspects essentiels de l'espace physique dans la musique de Fedele:

- L'idée de l'espace physique dans lequel la musique se projette : l'espace qui existe entre l'émetteur (musicien) et le public à l'intérieur de la salle de concert.
- La simulation dans l'écriture des phénomènes acoustiques comme l'écho et la résonance.
- L'utilisation des haut-parleurs comme émetteurs des sons dans l'espace, à la manière des musiciens, et comme émetteurs des espaces virtuels à l'intérieur de l'espace physique de la salle. Les outils électroacoustiques permettent de créer non seulement des sons, mais aussi des espaces virtuels (différents types de réverbération, de trajectoires des sons dans l'espace, d'échos, etc.) et font du haut-parleur un diffuseur de ces espaces virtuels à l'intérieur de l'espace acoustique naturel de la salle.

Pour illustrer ces points, deux œuvres seront analysées de près : *Duo en résonance* (1991) pour 2 cors concertants et ensemble, œuvre dans laquelle on étudiera les rapports spatiaux entre les instruments et *Richiamo* (1993-1994), pour cuivres et électronique où l'on étudiera, cette fois, les rapports spatiaux entre les instruments et les outils électroacoustiques.

b- L'idée d'espace psychologique

Dans cette notion de l'espace, la musique se présente comme un objet spatial dans un « théâtre de la mémoire dans lequel les événements sonores se développent et

s'entrecroisent. »⁸ Elle se fait aussi œuvre architecturale ou plastique. On peut parcourir l'œuvre musicale, une fois fixée dans la mémoire, de haut en bas, la quitter, y revenir, en fixer un fragment. Une fois le temps de l'exécution passé, elle entre dans une autre dimension dans notre mémoire, un espace dans la mémoire et elle reste là, fixée en dehors du temps physique.

3.7.2 Espace physique et musique

a- Espace physique et musique au cours de l'histoire

En général, la musique dans l'histoire a été considérée comme une communication d'âme à âme, et l'espace entre l'émetteur et le récepteur a été envisagé comme négligeable. Dans cette optique Hegel écrit :

« La musique [...] doit exprimer l'intériorité comme telle. Elle extrait de la matière spatiale l'âme sonore. [...] Les figures de la sculpture et de la peinture sont juxtaposées dans l'espace et forment par cette juxtaposition une totalité réelle ou apparente. Mais la musique ne peut produire des sons qu'en provoquant un mouvement vibratoire dans des corps disposés dans l'espace. Ces vibrations ne sont du ressort de l'art que par leur succession, si bien que les corps sensibles participent de la musique non par leur forme spatiale, mais par leurs mouvements dans le temps et par la durée de ces mouvements. Or, tout mouvement d'un corps s'effectue dans l'espace, de sorte que les figures de la sculpture et de la peinture, tout en étant, au point de vue de la réalité, au repos, n'en gardent pas moins le droit de représenter le mouvement ; mais, en ce qui concerne cette spatialité, la musique ne l'utilise pas pour exprimer le mouvement, mais s'en sert pour ses productions uniquement, le temps pendant lequel s'effectuent les vibrations d'un corps. »⁹

De ce point de vue, l'espace physique dans lequel le son se déplace, a été pendant longtemps considéré comme en dehors de la musique. Cette « aire qui bouge »¹⁰ dans l'espace est vue comme un aspect matériel qui permet de faire de la musique, mais qui devait rester extérieur à elle. Les sons, si possible, devaient venir du

⁸ I. Fedele, in C. Fertonani, « Les archétypes et la mémoire. Une conversation avec Ivan Fedele », p. 15.

⁹ F. Hegel, *Esthétique*, p. 225.

ciel, de nulle part, de partout, mais on cherche à faire en sorte que la source ne puisse pas être localisée, qu'elle soit exclue d'un espace précis. L'espace, cet élément si terrien, si matériel va à l'encontre de la dimension spirituelle et intérieure de la musique. Cette extériorité de l'espace est corroborée par Emmanuel Kant :

« Au moyen du sens externe (une des propriétés de notre esprit - Gemüt-), nous nous représentons des objets comme hors de nous et placés tous ensemble dans l'espace [...] Le temps ne peut pas être intuitionné extérieurement, pas plus que l'espace ne peut l'être comme quelque chose en nous. [...] L'espace est une représentation nécessaire *a priori* qui sert de fondement à toutes les intuitions extérieures. »¹¹

La musique appartient donc au monde intérieur, l'espace au monde extérieur. À cette fin, dans les quatuors à cordes ou dans les orchestres, la distribution des musiciens dans l'espace est définie d'un certain point de vue, au cours de l'histoire dans un souci d'équilibre sonore et d'unification des espaces. La plus grande proximité des uns par rapport aux autres est choisie dans le but d'homogénéiser le son dans un même espace, c'est-à-dire de contrer le fait naturel de « musiciens émetteurs dans différents espaces ». On essaie d'effacer la localisation de la source individuelle de l'instrument, du jeu des distances entre les instruments, au profit d'un « organisme émetteur dans un même espace ». On tente de simuler une structure unique au plan spatial. On est conscient que la musique se perçoit à travers l'espace, et l'on cherche à éviter le contraire : la perception de l'espace à travers la musique. La représentation de l'espace réduit à sa plus simple expression (un seul lieu et statique) le relègue au rang d'un paramètre neutre qui, tout en participant de la musique, reste en dehors de l'œuvre. Malgré l'influence de l'acoustique des salles dans la composition musicale¹² à travers l'histoire, elle est donnée comme un élément *a priori* dans la composition, et très rarement pensée comme élément de la composition.

Cependant les expériences de spatialisation dans l'histoire ont eu lieu et ont été nombreuses, même si, pour ce qui concerne la disposition rapprochée des instruments ou des voix, elles restent minoritaires. Pour en citer quelques-unes, voici un résumé historique proposé par K. Stockhausen. Même s'il est réducteur du fait qu'il n'aborde

¹⁰ I. Fedele, sa définition de musique, paru dans I. Fedele (archive sonore), émission de radio, France musique, enregistrée le 20/05/1999, Doc. I.N.A.

¹¹ E. Kant, *Critique de la Raison Pure*, p. 56.

¹² M. Forsyth, *Architecture et Musique*.

qu'une petite période de l'histoire, il nous présente quand même une évolution de la spatialisation :

« Vers le milieu du XVI^e siècle, des œuvres polychorales furent composées pour la Basilique San Marco de Venise. En 1527, Adrian Willaert y avait été nommé maître de chapelle et avait apporté du nord des idées neuves quant à la pratique musicale polychorale. Dès la fin du XV^e siècle, l'écriture d'un Flamand comme Ockeghem traduisait une réelle polychoralité. On rapporte que lors des cérémonies qui marquèrent la rencontre du roi de France et du roi d'Angleterre en 1520, on exécuta une messe dont différentes sections avaient été réparties en alternance entre chœurs des deux nations. La forme fondamentale de cette polychoralité était par conséquent le dialogue, et la pratique vénitienne de dialogue s'y rattache directement ; l'architecture de la Basilique San Marco, avec ses deux orgues face à face, favorisait cette forme. Les effets d'écho étaient des signes avant-coureurs du style de l'écriture en imitation qui, par-delà la forme du *ricercare*, devait aboutir à la fugue. Le chant alterné, question et réponse, s'enracinait profondément dans la tradition du chant d'église médiéval ; cependant en empruntant la voie de l'antiphonie spatialisée, Cyprian de Rore fut le premier à reporter le jeu extérieurement alterné sur la structure interne du madrigal. Et les formes plus tardives composées de périodes symétriques, avec les demi-périodes "ouvertes" et "closes" de type question et réponse, de même que le principe formel classique de la reprise simple ou de la corrélation de phrases de deux, quatre ou huit mesures dérivent d'une certaine manière de la musique spatialisée du XVI^e siècle. Giovanni Gabrieli, le neveu d'Andrea Gabrieli, surpasse de très loin, dans *Cantiones Sacrae* (1578) comportant 6 à 16 voix et surtout dans ses *Symphoniae Sacrae* (1597 et 1615), la "forme constructive" du dialogue ou de l'antiphonie spatialisés de ses prédécesseurs et de ses contemporains : la polychoralité réalise des effets de sonorité et de timbre qui ouvrent les perspectives d'un univers musical tout à fait nouveau et qui annoncent la fin de la Renaissance.

Pour l'époque classique, on connaît, de Mozart, deux œuvres de musique d'orchestre spatialisée. Il s'agit d'une part de la *Serenata Notturna* (K. 239, de 1776) pour deux petits orchestres, d'autre part d'un *Notturmo* (K. 286) pour quatre orchestres. Les deux œuvres font fréquemment appel à des effets d'écho baroques, ce que la séparation dans l'espace des groupes orchestraux rend, du coup, particulièrement sensible ; c'était déjà, au demeurant, le principe formel des reprises classiques en "écho".

Chez Berlioz enfin, l'espace est intégré à la fonction dramatique de la musique. Le compositeur est à la recherche de la "musique architecturale" et du "drame musical" (*Symphonie funèbre et triomphale* pour deux orchestres et chœur ; *L'Impériale*, cantate pour deux chœurs). *Le Requiem* est issu du projet d'un gigantesque oratorio qu'il décrit ainsi : " [...] les morts sortant du tombeau, les vivants éperdus poussant des cris d'épouvante,... les anges tonnant dans les nuées formeraient le final de ce drame musical". Il prévoit deux orchestres principaux et quatre groupes de cuivres (qui annoncent déjà les quatre orchestres secondaires du futur *Requiem*). Il est évident que cette intégration de la représentation spatiale dans une sorte

d'opéra symphonique est ce qui représente le moins de traits communs avec la situation actuelle. »¹³

Stockhausen nous dit aussi que toutes ces expériences ont peu de chose à voir avec notre époque. Mais entre *Gruppen* (1957) où un aspect de l'œuvre est de déplacer le son dans l'espace et les *Cori spezzati*¹⁴ de G. Gabrieli, où la spatialisation s'élabore par la continuité d'un chœur à un autre, on trouve des ressemblances. La différence réside dans ce qui entre en spatialisation et non dans la manière. Dans la musique électroacoustique, la spatialisation prend une autre dimension que celle de ces expériences, mais nous y reviendrons. Cet article de Stockhausen écrit en 1958 ne présente pas non plus l'esthétique à venir dans laquelle la dramatisation de l'espace est une des recherches importantes de certains compositeurs actuels comme L. Berio. À propos de sa dernière œuvre *Stanze* (2002-03) dédiée à l'architecte Renzo Piano, il nous parle d'une musique faite « de véritables chambres, avec des portes et des fenêtres, comme les espaces habitables d'un édifice. »¹⁵ De la même manière, Ivan Fedele avec «*Scene*» (1997/98) crée clairement une véritable œuvre de théâtre avec des sons. Il s'en explique d'ailleurs lors d'un entretien avec C. Fertonani :

«La référence théâtrale la plus forte vient du fait que les figures musicales dont se compose le morceau sont conçues comme des « personnages » bien identifiés (par la structure, l'orchestration et l'émotivité) et nous pourrions dire que la composition se déroule selon une trame qui prévoit l'entrée, la sortie et le retour éventuels de plusieurs « personnages » selon des modalités « dramaturgiques » qui rappellent une sorte de canevas théâtral. »¹⁶

La reprise d'un thème ou d'un matériau à l'intérieur d'une même œuvre que l'on rencontre dans la structuration, à l'époque classique, est interprétée par Fedele comme

¹³ K. Stockhausen, « Musique dans l'espace », p. 78-79.

¹⁴ « C'est Gioseffo Zarlino, quelques années avant d'occuper le poste de maître de chapelle de Saint-Marc, qui est le premier à expliquer le fonctionnement des *cori spezzati* dans un passage de son traité de théorie musicale qui codifie l'enseignement reçu d'Adrien Willaert : Il arrive parfois que les psaumes soient écrits d'une manière appelée *choro spezzato*, que l'on entend souvent à Venise durant les vêpres et les autres offices des fêtes importantes. Le chœur est divisé en deux ou trois groupes, chacun constitué de quatre voix. Ces groupes chantent soit alternativement, soit simultanément lorsque cela est approprié, et surtout à la fin du psaume, ce qui est excellent. Bien que ce style présente quelques difficultés, on ne doit pas les fuir pour autant, car les résultats peuvent être admirables et de grande valeur. Ces difficultés seront diminuées par l'étude de l'œuvre d'Adriano, comme ses psaumes et le Magnificat à trois chœurs qu'il a écrits il y a longtemps déjà ». Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni armoniche* (Venise, 1558), p. 268, paru dans Philippe Canguilhem, *Andrea et Giovanni Gabrieli*, p. 87.

¹⁵ L. Berio, « Note d'intention pour *Stanze* », p. 32.

¹⁶ I. Fedele, in C. Fertonani, « Les archétypes et la mémoire. Une conversation avec Ivan Fedele », p. 15.

une notion d'écho à distance. C'est une idée qu'il emprunte comme archétype de la forme.

b- Espace physique et musique au XX^e siècle

Parmi les nombreuses réflexions et expériences musicales les plus remarquables, on peut citer la conception de l'espace comme cadre conteneur de la musique exprimée ainsi par Jean-Claude Risset :

« Au théâtre, au concert, on pense le plus souvent l'espace comme *cadre* de la représentation : le jeu se fait *dans* un espace. Il est plus rare qu'on joue de l'espace. Au XVI^e siècle, à Venise, Gabrieli fait entendre à Saint-Marc ses musiques en stéréophonie, et Véronèse peint à fresque un Saint Sébastien qui reçoit les flèches que lancent les archers depuis le mur en vis-à-vis de l'église. À la fin du ballet *Le jeune homme et la mort*, Cocteau fait éclater le cadre. À la limite, l'œuvre silencieuse de John Cage, 4'33'', propose le cadre même de la musique comme œuvre à écouter. »¹⁷

L'intégration de l'idée de cadre est élargie par K. Stockhausen qui, dans *Musik für ein Haus* (1968) ou dans *Musik für die Beethovenhalle* (1969), nous présente une idée de « maison musicale » :

« Maison dans laquelle on peut continuellement entendre de la musique, une maison faite de tout un complexe d'auditoriums divers qui sont utilisés séparément ou en même temps pour une composition ; un labyrinthe sonore d'espaces, de couloirs, de balcons, de ponts. »¹⁸

Dans le cas de J. Cage, le cadre spatial est dévoilé mais continue d'être unique. La musique est aussi le cadre qui n'a pas de contenu interne du cadre, même si on entend bien sa mise en évidence, et non son contenu. Dans le cas de Stockhausen, la multiplicité des cadres spatiaux est la structure fondamentale, mais ils ne sont pas inclus dans la structuration interne de l'œuvre. Le cadre devient le paramètre structurant de la forme le plus important.

Les idées de Marcel Duchamp sont également en rapport avec la matérialisation spatiale de la musique :

¹⁷ J. C. Risset, « Musique, recherche, théorie, espace et chaos », p. 295.

¹⁸ K. Stockhausen, in E. Nunes, « Notations-Souvenirs-Fragments », p. 17.

« Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure. »¹⁹

Dans son œuvre, les sons restent fixés, ils n'évoluent pas dans le temps. Il s'agit d'une émission de la musique, de sa mise en forme matérielle dans l'espace.

Au XX^e siècle, une bonne partie des réflexions sur l'espace peuvent se résumer en trois points :

- La simulation de phénomènes acoustiques naturels comme l'écho et la réverbération à travers l'écriture musicale. Cette démarche semblable à celles d'autres moments de l'histoire présente tout de même une différence fondamentale : avant le XX^e siècle, l'écho ou la réverbération étaient utilisés comme une métaphore à travers l'imitation. A la fin du XX^e siècle, les compositeurs essaient de les matérialiser dans l'écriture, à l'image de leur réalité. Les compositeurs spectraux, dans les années 1970, tentent de recréer par l'écriture musicale des phénomènes acoustiques naturels. Par exemple, chez Gérard Grisey, vers la fin d'*Épilogue* (1976) pour alto solo (première pièce du cycle *Les espaces acoustiques*), l'alto simule son propre écho.
- L'inclusion de la perception de l'espace réel dans la musique par la possibilité de repérer la localisation de la source dans l'espace. La spatialisation des instruments dans l'histoire a connu deux principes fondamentaux : l'écho et la dramatisation de l'espace.
- L'utilisation de formes ou de phénomènes spatiaux physiques comme modèles d'écriture. I. Xenakis, par exemple, dans *Metastasis* (1953-54) s'appuie sur la théorie cinétique des gaz qui « résout le problème de distribution des vitesses moléculaires dans [un] gaz donné en faisant appel d'une manière générale au calcul des probabilités. »²⁰ *Metastasis* devient ainsi la « première vision de surfaces réglées dans l'espace sonore. »²¹ Xenakis représente en musique cette loi mathématique, à travers des *glissandi* dans les cordes. Avec cette loi, il contrôle la vitesse et la forme du *glissando* en créant des espaces sonores

¹⁹ M. Duchamp, « La mariée mise à nu par ses célibataires, même la Boite verte », p. 47.

²⁰ D. et J. Y. Bosseur, *Révolutions Musicales*, p. 112.

d'évolution continue, comparables aux surfaces et aux volumes réglés. Cette même loi a été utilisée dans l'architecture, dans la construction du pavillon Philips à l'occasion de l'exposition universelle de Bruxelles (1958), dans lequel on perçoit ces *glissandi* de l'œuvre musicale dans des surfaces continues conçues à partir de droites.

Au cours du XX^e siècle, avec des œuvres comme *Coro* (1976-77) de Luciano Berio, *Répons* (1981) de Pierre Boulez ou bien d'autres, l'emplacement des émetteurs (haut-parleurs ou musiciens) autour du public n'obéit pas seulement à une logique d'écho ou d'imitation, mais à la perception de l'espace dans la musique comme l'expriment J. P. Jullien & O. Warusfel :

« L'ensemble de ces démarches repose sur la faculté perceptive d'extraire une forme ou un objet par une analyse des cohérences spatiales statiques ou dynamiques des différents événements sonores. »²²

c- L'espace physique dans la musique d'Ivan Fedele

Fedele participe des trois aspects de la démarche spatiale dans la musique du XX^e siècle que nous venons de citer. Nous nous proposons maintenant d'explorer les différentes relations entre les sources sonores qui définissent l'espace musical chez lui, un aspect du point de vue de la directionnalité, aussi bien en tant qu'« aller vers » qu'en tant que « rapport à ».

- Le placement des instruments dans un point repérable de l'espace

C'est un facteur très important dans sa construction du discours musical. L'utilisation du repère de la source sonore dans l'espace est inclus dans le discours musical et sert la forme comme un paramètre de base dans la construction d'une œuvre, au même titre que les hauteurs, les intervalles, le timbre, entre autres. Même si avec des

²¹ *Id.*

instruments acoustiques uniquement, les possibilités de variation restent très limitées par rapport aux autres paramètres, souvent, l'espace dans la musique restait un paramètre fixe bien existant, mais qui n'était pas composé. On trouve par exemple un cas de variation spatiale simple dans *Volante !*, fragment de *De li duo soli et infiniti universi* (2001) pour deux pianos et trois groupes orchestraux, à partir de la mesure 311: les mêmes instruments placés à gauche et à droite de la scène se succèdent dans la répétition d'une figure, avec une seule variante de type spatial. D'abord, on entend la figure du côté droit, puis du côté gauche. Cette variation, de type responsorial très utilisée dans l'histoire, ne se perçoit pas tout à fait comme un dialogue avec des questions/réponses, du fait du traitement des figures et du matériaux qui la composent : il n'y a pas de systématisme dans la démarche.

○ Gauche/droite

Le placement « binaire » des instruments à droite et à gauche de la scène est la manière la plus utilisée par Ivan Fedele dans la spatialisation des sources acoustiques. Il en est ainsi de *Chiari* (1981) pour deux groupes orchestraux, de *Duo en résonance* (deux cors solistes gauche-droite), de *Richiamo* (1993-94) (trompettes, cors et trombone par deux, placés à gauche et à droite de la scène), de *De li duo soli et infiniti universi* (2001) pour deux pianos et deux groupes orchestraux (symétriques droite-gauche). Dans le cas des ensembles, différents instruments peuvent être placés à droite et à gauche dans la même ligne frontale selon leur ressemblance. Ainsi dans *Profilo in eco* (1994-95) pour flûte soliste et ensemble, l'ensemble est placé derrière la flûte :

vl. et alto ; vlc. et cb. ; htb., bon. et cl. ; piano, cor et perc.

Piano	Cor	Perc.
Htb.	Bon.	Cl.
Vlc.	Cb.	
VI.		Alto
Fl.		
	Dir.	

²² J. P. Jullien & O. Warusfel, « Technologies et perception auditive de l'espace », p. 69.

Dans *Flamen* (1994) pour flûte, hautbois, cor (situé au centre, au point le plus intérieur et le plus rehaussée), le basson et la clarinette sont disposés dans un ordre précis de droite à gauche.

- Devant/derrière

Au placement des instruments gauche/droite se superpose le placement en « profondeur », comme, par exemple, dans *Richiamo* (couples gauche/droite placés les uns derrière les autres). En général, l'idée de profondeur existe, couramment liée à l'intention d'amplitude, comme une représentation virtuelle de spatialisation « de près » et « de loin », mais elle n'est pas toujours valide : si on se trouve près de la source, on ne perçoit pas le changement de nuances comme un rapprochement ou un éloignement. De plus, notre vue trahit notre perception. Notre idée correspond à une représentation architecturale mentale de la musique et non réelle de l'espace physique. Chez Fedele, la distance et la profondeur sont réelles, les sources sont repérables dans l'espace où elles se trouvent comme l'écrit C. Proietti :

« Cette géométrie des sources sonores ne vise pas à produire simplement des effets de résonance et réverbération. Elle est en effet étudiée afin que les figures, à travers lesquelles s'articule la composition, décrivent différents parcours dans l'espace, selon des principes d'attraction, de symétrie et de stratification. »²³

- Face à face Musiciens/Auditeurs

Dans l'ouverture de l'espace, le placement à distance des musiciens répond à une limite fixée par Fedele. Il reste dans un cadre spatial frontal avec de la profondeur, et de l'épaisseur, comme dans *Coro* (1975-76) de Luciano Berio, par exemple. Les instruments restent toujours sur la scène, c'est-à-dire face au public, à la différence d'autres compositeurs, comme G. Gabrieli dans *Symphoniae sacrae* (1597 et 1615) ; Berlioz dans le *Requiem* (1837) ; Stockhausen dans *Gruppen* (1955-1957) ou *Carré* (1960) ; P. Boulez dans *Répons* (1981), chez lesquels les instruments entourent le public.

- La spatialisation en proximité

²³ C. Proietti, « œuvres », p. 89.

L'idée de spatialisation est toujours présente dans la musique d'Ivan Fedele, même dans des œuvres pour lesquelles les instruments se trouvent proches les uns des autres. C'est ainsi que dans les concertos où le soliste et l'orchestre gardent une place tout à fait conventionnelle, la distance entre les musiciens est prise en compte dans la réalisation des figures et formes ou dans la simulation des échos. Par exemple, dans le *Concerto pour vlc.* (1996), la figure du soliste dans les mesures 82, 84 ou 85 est reprise, déformée, par la flûte comme un écho à distance, en donnant la sensation d'une transformation en temps réel avec des outils électroacoustiques. Parfois à l'inverse, on a la sensation que c'est le soliste qui fait écho à la figure jouée initialement par la flûte.

Exemple : *Concerto pour vlc.*, mes. 81 à 85

The image displays a page of a musical score for measures 81 to 85 of the *Concerto pour vlc.* by Ivan Fedele. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the solo violin part is shown, with measures 82, 84, and 85 circled to highlight specific rhythmic figures. Below the solo violin, the orchestral parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), and Strings (Vni, Vcl., Vln.) are visible. The flute part shows a clear echo of the soloist's figures. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 2/4 + 3/8) and dynamic markings (pp, p). The page number 315 is centered at the bottom.

Toute la conception de ses concertos est perçue comme un espace des résonances et des échos entre le soliste et l'orchestre, ainsi qu'à l'intérieur même de l'orchestre dans lequel on perçoit aussi l'espace et les distances :

« Toute l'histoire du concerto, même jusqu'à la seconde guerre mondiale, est une histoire de réponse ; il y a toujours cette référence, cette métaphore de l'écho : le soliste propose, l'orchestre repropose le thème, les sujets ou les figures. Personnellement je pense que l'écho n'est pas la seule métaphore, l'écho est une partie, un phénomène parmi plusieurs qui rentrent dans le cadre de la résonance. L'orchestre est une résonance, une ambiance de résonance par rapport au soliste. »²⁴

Dans la distribution traditionnelle des orchestres, on constate aussi dans la projection des œuvres, le placement des instruments dans l'espace, surtout ceux qui se trouvent loin et qui appartiennent à des familles différentes. Tout dépend du type de

²⁴ I. Fedele, in P. Michel, « Entretien avec Ivan Fedele », p. 24.

salle, de la situation du public dans la salle, de l'œuvre ou du type d'orchestration. En général, on veut amalgamer les sons spatialement, et même si, au plan musical, les idées de contrepoints ou la superposition des éléments doivent rester claires et bien différenciées, leur espace doit rester unifié.

- La simulation des phénomènes physiques, acoustiques dans l'écriture de l'œuvre

Pour que l'écho et la réverbération deviennent une composante interne de l'œuvre, Ivan Fedele a recours à des techniques qui simulent le phénomène.

- Echos, réverbérations réels et espaces architecturaux

Nous avons étudié leurs définitions et, dans tous les cas, il s'agit de phénomènes liés au déplacement du son dans l'espace, à sa réflexion sur d'autres corps. Pour notre perception, ils sont liés à une architecture ou un milieu acoustique. Nous nous représentons un type de réverbération par rapport à un type de salle (plus grande, plus petite, plus haute, etc.) et non par rapport au phénomène acoustique lui-même (vitesse de déplacement, angle d'incidence, distance, etc.). C'est pour cela que dans les systèmes électroniques de retardement que l'on trouve dans le commerce — comme les boîtes de *reverb*, *dilay* etc. —, on a donné aux différents effets possibles des noms appartenant aux champs lexicaux de l'architecture ou du matériel. Grâce à ce choix lexical concret, l'utilisateur peut aisément visualiser une information strictement auditive et ne s'en repère que mieux (Room, Church, Hall ou Métal, Bois, Plastique, etc.). Dans la vie courante, on expérimente la réverbération, l'écho, la résonance sans être surpris. On y est habitué et on y réagit, sans en chercher d'explication. Les compositeurs en général accommodent plus volontiers la musique à la situation acoustique qu'ils ne sont prêts à modifier l'acoustique des salles en fonction de leur pensée musicale.

On dit que l'acoustique de l'Eglise Saint-Thomas à Leipzig où J. S. Bach était *cantor* a influencé son style de composition,²⁵ ou que les traditions architecturales des différents peuples, et dès lors, les caractéristiques acoustiques de leurs constructions ont

²⁵ M. Forsyth, *Architecture et Musique*, p. 9.

influencé fondamentalement leur type de musique.²⁶ Paradoxalement, alors qu'ils portent un grand intérêt à la spatialisation, les compositeurs du XX^e siècle sont moins attentifs au genre de bâtiment pour lequel ils écrivent, que les compositeurs du passé :

« Même une étude superficielle montre que les compositeurs du passé étaient très attentifs aux effets sur leur musique de l'ambiance dans laquelle elle était jouée, et ils modelaient délibérément leur musique par rapport à elle. L'acoustique musicale peut grossièrement se répartir en acoustique "résonnante", acoustique "de chambre", et acoustique "d'extérieur". Le plain-chant est une musique résonnante, comme le style harmonique de Léonin [...] et Pérotin [...]. La musique de Pérotin, en fait, est parfaitement adaptée à la cathédrale, fortement résonnante, pour laquelle elle fut écrite (Notre-Dame de Paris). Les rythmes compliqués et les harmonies imbriquées de *l'arts nova* du XIV^e siècle [...] sont des musiques de chambre ; les pièces écrites dans le style plus large du XV^e siècle [...] sont des musiques résonnantes. La musique de Gabrieli, écrite pour un ensemble de cuivres, et destinée à la cathédrale Saint Marc, est résonnante, tandis qu'une œuvre de Hassler ou de Matthew Locke constitue une musique de plein air ; pour être joués à l'intérieur, les mêmes compositeurs utilisent un style différent : leurs œuvres sont écrites pour des instruments à cordes. Purcell change de style selon qu'il écrit pour l'abbaye de Westminster ou pour la Chapelle Royale ; à leur tour, ces deux styles diffèrent de sa musique de théâtre, écrite pour être exécutée dans un environnement complètement "mort". Les formes utilisées par Mozart et Haydn sont identiques pour leur musique de chambre et leur musique orchestrale. Mais les détails de style (le contrepoint, l'ornementation, le rythme, la disposition des cordes, ainsi que la fréquence avec laquelle l'harmonie change) varieront selon qu'ils écrivent de la musique de chambre, de la musique de concert ou de la musique de plein air. »²⁷

Les compositeurs contemporains, à l'exception de certains, comme P. Boulez ou K. Stockhausen, ne composent que pour des salles de concerts standard. Stockhausen revendique en effet la conception de salles qui obéissent aux exigences acoustiques de la nouvelle musique :

« Malgré toute l'émotion que provoqua la première musique spatiale, très vite se posa cependant le problème de donner à entendre cette musique dans un espace édifié à de toutes autres fins. Il faudrait construire de nouveaux auditoriums adaptés aux exigences de la musique spatiale. Je pense à un espace sphérique à la surface duquel seraient disposés des haut-parleurs.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁵ T. Dart, *The Interpretation of Music*, p. 56-57

Au milieu de cet espace sphérique serait suspendue une plate-forme acoustiquement perméable et transparente où les auditeurs prendraient place. »²⁸

Les salles modernes ne sont pas construites pour des musiques en particulier, mais pour pouvoir abriter le plus grand nombre de styles. Malgré la différence de leur forme architecturale, elles gardent une acoustique qui tend vers la standardisation. (Pas trop réverbérantes, pas trop sèches. Salles polyvalentes bonnes à rien). Les compositeurs prennent comme données ces conditions standardisées des salles. Malgré la conception depuis 1960 de salles modulables,²⁹ on peut dire que l'acoustique des salles, surtout pour la musique acoustique contemporaine, conditionne encore la pensée musicale. Ivan Fedele n'échappe pas à la règle : ses œuvres sont pensées selon une architecture standardisée des salles, afin qu'elles puissent être jouées dans le plus grand nombre d'endroits possible et non dans une salle en particulier. À l'intérieur de cet espace, il y a bien un travail compositionnel, mais il reste dans un cadre acoustique donné. Cet élément s'ajoute à la conception de Fedele, fidèle à son rapport au monde : il doit composer avec des données préétablies, ne remet pas en cause les circonstances, mais les intègre, en tant que paramètres, à ses créations.

- Échos et résonances virtuels

Le compositeur ne peut donc pas compter sur les conditions acoustiques de la salle. Partant du fait que la présence d'échos ou de résonances dans les œuvres est liée à l'acoustique de la salle et non à la musique, on peut se demander comment créer une musique dans laquelle on entend des échos et des réverbérations avec un taux d'incidence important. Ainsi faut-il que ce soit elle, la musique, qui les produise. Il faut trouver des outils d'écriture qui simulent cette sensation d'écho et de réverbération. On sait évidemment que, pour que ce phénomène s'exerce, il faut de grands espaces, des distances minimales entre l'objet émetteur et l'objet réflecteur. L'un des outils de simulation dont use Fedele, nous l'avons vu plus haut, est le placement à distance des instruments susceptibles de produire l'écho. On a ainsi une simulation d'échos réels créée de manière artificielle : une cellule mélodique—rythmique est jouée *f* et ensuite répétée plusieurs fois, tout en diminuant l'intensité. À titre d'exemples, on peut citer la coda du premier mouvement du *Concerto pour piano* (1993) ou la fin de la troisième

²⁸ K. Stockhausen, « Musique dans l'espace », p. 2.

¹⁶⁷ M. Forsyth, *Architecture et musique*, p. 278.

partie (ex : mes. 294) de *Duo en résonance* (1991). On a déjà mentionné plus haut que Fedele cherche à éviter l'imitation de type question—réponse de la musique tonale. Comme nous le dit également plus haut Stockhausen, elle est aussi une dérivation de l'écho polychoral. Donc dans les situations d'écho, Fedele évite des répétitions de figures trop construites, trop déterminées et trop longues. Très souvent, il s'agit de sons seuls, d'attaques, qui sont répétés textuellement ou variés (par exemple, une attaque *staccato* va être reprise en écho avec un son de la même hauteur, sans attaque et en *crescendo*). Les figures ou matériaux trop construits sont répétés seulement d'une manière très déformée comme s'ils avaient traversé un processus de traitement en temps réel avec l'ordinateur. Dans les concerts, l'idée de question—réponse va au-delà de la répétition, la répétition variée ou l'écho. Elle devient un réflexe psychologique dans la relation question/réponse au-delà du contenu :

« Chaque figure est accompagnée par l'orchestre d'une façon différente, mais on retrouve toujours à l'audition le même traitement orchestral par rapport à la même figure. Psychologiquement cela fait qu'à la troisième audition du même genre de figure, on s'attend au même fond orchestral par rapport à la même "réponse", à la même résonance orchestrale ; on arrive tout de suite à coupler les deux, c'est-à-dire s'il y a ceci, il y a ça. Je bâtis une relation. Mais le résultat n'est pas vraiment concertant, il produit un réflexe d'inspiration Pavlovienne³⁰ : quand il y a ça, il y a cette réponse-là, toujours. »³¹

La réverbération est une forme d'écho, mais la répétition se produit avant que la source originale ne se soit éteinte. Fedele simule cet effet en superposant une même phrase musicale avec différents instruments en léger déphasage avec des variantes, comme des permutations des notes de la phrase, une diminution ou augmentation dans la durée de la phrase (espèces de fractales d'une même phrase), la fragmentation de la phrase ou la phrase elle-même en déphasé. Ces modifications sont toujours très légères par rapport à la phrase originale. L'idée de réverbération acoustique est bien illustrée dans ce récit historique qui raconte l'expérience ayant donné son origine à l'étude scientifique du phénomène de réverbération :

³⁰ Référence au physiologue et médecin russe I. Pavlov (1849-1936).

« La notion de temps de réverbération est due à Wallace C. Sabine et remonte à 1900. À cette époque, un grand amphithéâtre de l'Université Harvard à Cambridge U.S.A. avait une très mauvaise acoustique, c'est-à-dire que les étudiants éprouvaient une difficulté à comprendre ce que disait le professeur en chaire. Il fut alors décidé de se pencher sur le problème, ou plus exactement le professeur Sabine fut chargé de cette étude par les instances supérieures : il en résulta le temps de réverbération et on peut dire que W.C. Sabine a réellement fondé l'acoustique architecturale moderne sur des bases scientifiques. »³²

Les phrases prononcées par le professeur avec une réverbération trop importante deviennent incompréhensibles. Les nombreux rebondissements audibles de la phrase avant que son émission ne soit terminée la rendent inintelligible. C'est le but recherché par Fedele avec ses phrases déphasées : cette inintelligibilité de la phrase originale, cette simulation de réverbération conforme une texture, une couleur particulière. La phrase elle-même n'est pas comprise par l'auditeur qui perçoit une texture créée par la saturation de cette réverbération virtuelle. Cette technique est déjà utilisée par plusieurs compositeurs contemporains surtout dans la musique spectrale.

Pour illustrer cette technique, on peut citer certains fragments :

³¹ I. Fedele, in P. Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 28.

³² R. Lamoral, *Acoustique et Architecture*, p. 15.

Ruah (concerto pour flûte), exemple mes. 64

64

Ott.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
C. i.
Cl. I
Cl. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Cf. g.
Cr. I
Cr. II
Trb. I
Trb. II
Trbn. I
Trbn. II
Perc. II
Vibr.
Pf.
Fl. sol.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

Imaginary depth (1997) pour vlc. et orchestre de chambre. Ex. mes. 125, 126, 127.

125

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cr. I
Cr. II
Trb. I
Trb. II
Trbn. II
Vc. sol.
Vni I
Vni II
Vlc
Vc.
Cb.

125

- Un exemple de « forme acoustique spatiale » : *Duo en résonance*

Le travail gauche/droite et en profondeur avec la disposition des instruments et la simulation des phénomènes physiques est très présent et conséquent dans l'œuvre *Duo en résonance* que nous analysons donc comme exemple sur ce point :

- Présentation

Duo en résonance (1991), 18', pour 2 cors concertants et ensemble : 2 flûtes, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, harpe, piano, percussions (gongs, 9 burma-bells, gong chinois, 2 vibraphones, 5 temple blocks, crotales, claves, 2 bongos, 2 tom-tom), 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse.

Commande : Ensemble Intercontemporain.

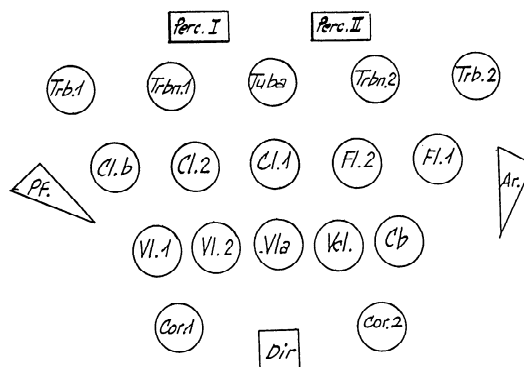
Création le 18 mars 1993, à Paris.

Jens Mc Manama et Jacques Deleplanque, cors.

Ensemble Intercontemporain.

Dir. : Paul Daniel.

Nous allons expliciter quelques-unes des relations spatiales entre instruments que Fedele a envisagées dans cette œuvre.



Pour analyser les différents traitements du son dans l'espace qu'utilise Fedele, nous verrons quels rapports directionnels il établit tout d'abord entre les cors eux-mêmes, puis entre les cors et l'ensemble et enfin à l'intérieur même de l'ensemble.

- Relation spatiale entre les cors

Les mêmes sons et rythmes d'un cor sont répétés par l'autre en décalage, écho textuel ou varié. Cette répétition peut être présentée à différents intervalles de temps qui vont d'un léger décalage (réverbération) à la répétition après que le premier cor a complètement fini la cellule à répéter (écho). Cette technique se trouve déjà chez Gabrieli pendant la période de la Renaissance. Au XX^e siècle, on trouve des cas semblables dans, par exemple, *Répons* de P. Boulez, mais dans un contexte musical différent. Ex : fin de mes. 30 à mes. 31 cor 2. Mes. 31 au début de mes. 32 cor 1 en « réverbération ».

The image shows a musical score for two horns, labeled 'Cor. 1' and 'Cor. 2'. Cor 2 plays a melodic phrase starting at the end of measure 30 and continuing through measure 31. Cor 1 then repeats this phrase starting at the beginning of measure 32. The dynamics are marked as *mp* and *p*. A vertical dashed line separates the end of measure 31 from the start of measure 32.

Mes. 36 cor 1, puis cor 2

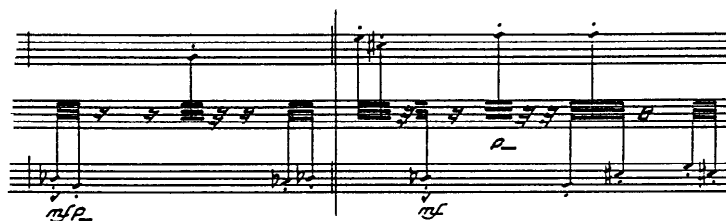
The image shows a musical score for two horns, labeled 'Cor. 1' and 'Cor. 2'. Cor 1 plays a melodic phrase in measure 36. Cor 2 then repeats this phrase immediately. The dynamics are marked as *mp* and *p*. A *(arco)* marking is present in the Cor 1 staff.

Les phrases musicales passent et continuent d'un cor à l'autre. Une partie de la phrase est jouée par un cor et immédiatement, en continuité, l'autre cor reprend et le premier s'arrête. Cette idée qu'on trouve aussi chez Gabrieli ne répond pas à celle d'écho ou d'imitation mais au déplacement dans l'espace. L'instrument qui reprend l'idée laissée par un autre ne répète pas, mais continue. C'est l'effet "pan pot" que l'on peut réaliser avec une chaîne stéréo, en manipulant le potentiomètre des haut-parleurs gauche/droite ou vice-versa, ou dans la musique électronique, en précisant pendant la durée d'un son continu ou d'une phrase musicale, des mouvements gauche/droite ou vice-versa de la phrase vers le haut parleur de droite ou de gauche.

Exemples : Mes. 83-84



Mes. 303-304. Ligne mélodique en *staccato* répartie entre les deux cors

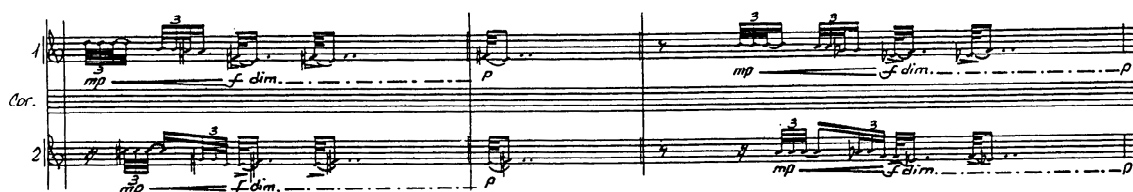


Même note tenue par les deux cors avec des accents décalés. Mes. 252



Les deux cors jouent des notes différentes en même temps. On entend une seule idée, une seule couleur complexe qui nous vient d'un espace large, une seule idée qui nous vient de deux lieux différents. On trouve aussi cette idée chez Gabrieli quand les deux chœurs à distance chantent simultanément.

Ex. mes. 44, fin mes. 125, début mes. 126



L'idée d'inversion spatiale, d'écho conçu alternativement entre deux cors (le cor 1 fait l'écho du cor 2 et ensuite avec le même matériau musical, le cor 2 fait l'écho du cor 1).
Ex. mes. 26-27 et inversion 28-29

The image shows two musical staves for horns, labeled 'Cor. 1' and 'Cor. 2'. The first staff (Cor. 1) has a melodic line starting with a dynamic marking of *mp-p*. The second staff (Cor. 2) plays a few notes of the same melody, with a dynamic marking of *p*. Below the staves, there are additional markings including *pp* and *(poco)*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Un cor joue une ligne mélodique et l'autre joue quelques notes de la mélodie en « écho ». Ex. mes. 151 à 160. Un écho fragmenté, qu'on trouve aussi chez Gabrieli.

The image shows two musical staves for horns, labeled 'Cor. 1' and 'Cor. 2'. The first staff (Cor. 1) has a melodic line starting with a dynamic marking of *pp*. The second staff (Cor. 2) plays a few notes of the same melody, with a dynamic marking of *pp*. Below the staves, there are additional markings including *mp, pp* and *p*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

○ Relation spatiale entre les cors et l'ensemble

L'idée de spatialisation gauche-droite et vice-versa dans les cors est élargie par celle de profondeur avec l'ensemble instrumental. Par exemple, dans la mesure 44, la fin du *cresc.* du cor 1 avec l'attaque de la harpe donne comme résultat une attaque de cor et une résonance de la harpe du même son (déplacement en diagonale de gauche à droite, de face vers le fond).

Handwritten musical score for various instruments. The score includes parts for Cor. (Corne), Trb. (Trompe), Trbn. (Trombone), Tuba, Vibr. (Violoncelle), and Ar. (Alto). The score is written in a single system with multiple staves. Key markings include *mf*, *pp*, *sfz*, and *non più!*. There are also performance instructions such as "con archetti di contrabbasso" and "vibrato tremolo". The tempo is marked as *Tempo (♩ = 92)*. The score shows a complex arrangement of notes and rests across several measures.

Même chose aux mes. 47 et 48. À l'inverse, à la mes. 58, le *cresc.* de l'alto finit en *sfz subito* et s'arrête au même moment. Le cor 2 prend la même note, mais en *pp* ; on a comme résultat, une note *la* qui commence au fond et qui avance en face à droite de l'auditeur. Même chose entre l'alto, vlc. et cor aux mes. 79 et 80.

Aux mes. 354-355, par exemple, et 357 à 359, la phrase du cor 2 est reprise par les trb. (idée de transformation en temps réel de la musique électroacoustique), un écho qui se déplace vers le fond.

Handwritten musical score for Trb. (Trombone). The score shows a single staff with notes and rests. Key markings include *mf* and *pp*. There are also performance instructions such as "eco dei 2 cor." and "alungar molto". The score shows a complex arrangement of notes and rests across several measures.

- Relation spatiale à l'intérieur de l'ensemble

À l'intérieur de l'ensemble, on a aussi des idées musicales traitées de manière spatiale. Aux mesures 42-43, la harpe, le piano et le vib. dessinent un triangle dont un angle se situe à l'extrémité gauche, le deuxième à l'extrémité droite et le troisième au fond de la scène (exemple ci-après). À la mes. 45, on retrouve le même phénomène entre le vib. la harpe et la cl. basse, et à la mes. 44 entre les flûtes, les altos et vlc.



La disposition des instruments a donc un rôle important dans la perception structurelle de la pièce. Dans la deuxième partie (mes.146 à 195), les instruments cor I et II, piano, harpe, trb. I et II et tuba qui se trouvent aux endroits les plus extrêmes de la scène, jouent en dessinant un cercle. Le caractère statique de la figure spatiale marque un changement important du point de vue de la perception qui coïncide au changement de matériaux, correspondant à une nouvelle partie. On peut associer cette idée de figure géométrique créée à partir du placement des sources qui sonnent presque en permanence, à celle de Marcel Duchamp à propos de la sculpture sonore que nous avons décrite plus haut. Ex. mes. 159



L'impression que des objets sonores se déplacent ou se trouvent dans un espace réduit comme peut l'être l'intérieur de l'ensemble, et que des phrases se déplacent ou se trouvent dans des espaces plus grands, comme c'est le cas entre les cors eux-mêmes ou entre le piano et la harpe, nous donne la sensation que les figures sont constituées d'une dimension spatiale. Les matériaux semblent plus petits, si les idées ou figures sont jouées par des instruments plus rapprochés. Inversement, les matériaux ou figures semblent plus grands avec des figures qui sont portées par des instruments plus éloignés. Cette sensation n'est pas la même que celle de "grandeur" amenée par la dynamique (plus en rapport avec l'idée de distance), ni que celle de la densité sonore.

L'idée de déplacement du son de manière matérielle, en installant les instruments à différents points de la scène, est exploitée inversement à partir de la mes. 294 à 300 où l'on simule le déplacement du son dans une chambre d'écho, alors que celui-ci ne se déplace pas. Cette illusion, Fedele la réalise avec une technique très simple : après une attaque *f*, il répète une cellule dérivée de ce matériau, une ou plusieurs fois en *diminuendo* comme nous l'avons analysé plus haut.

Ex. page 70, mes. 294 à 297

The image shows a handwritten musical score for measures 294 to 297. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments are labeled on the left: H. (Horns), Cor. (Cor Anglais), Pf. (Piano), Vl. (Violins), Vla. (Violas), and Vcl. (Violoncelles). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mp*, *f*, and *dim.*. There are also some annotations in parentheses, such as (4) and (3), and a circled '294' at the beginning of the first staff. The notation is dense and detailed, typical of a composer's manuscript.

- Les outils électroacoustiques

- Les haut-parleurs

Emetteurs dans l'espace, émetteurs d'espaces virtuels à l'intérieur de l'espace physique et sources d'émission de son, ils sont utilisés par Ivan Fedele au même titre que les instruments acoustiques. En témoignent de nombreuses œuvres : *Dodici figlie di O* (1977), pour piano et bande (inédit) ; *Totem* (1980), pour bande seule (inédit) ; *Pentalogon* (1987), chronique radiophonique en musique, bande seule (inédit) ; *Concerto pour piano et orchestre* (1993) qui inclut un synthétiseur ; *Richiamo* (1993-1994), pour cuivres, percussion et électronique ; *Orfeo al cinema orfeo* (1994), pièce radiophonique pour bande seule (inédit) ; *Coram requiem* (1996) pour soliste, récitant, chœur, orchestre et électronique, sur texte de G. Corti ; *Barbara Mitica* (1996), opéra radiophonique pour bande seule ; *L'Orizzonte di elettra* (1997) pour alto, électronique et orchestre de chambre ; *Donacis ambra* (1997), pour flûte et électronique ; *Elettra* (1999), pour alto et électronique ; *Two moons* (2000), pour deux pianos et électronique.

- Les possibles fonctions des haut-parleurs

1-L'amplification du son des instruments

En général, en plus d'être employé pour monter le volume sonore des instruments, le haut-parleur sert à la diffusion spatiale de l'instrument. Il arrive très rarement que le premier soit placé très près du second. Toutefois, par exemple, le haut-parleur de la harpe dans le *Concerto pour piano* ou celui du célesta et de la harpe dans *L'Orizzonte di elettra* (1997) pour alto, électronique et orchestre de chambre, est intégré aux instruments de l'orchestre, avec pour seule fonction l'amplification. Même si ce cas est lié à des caractéristiques physiques, la diffusion spatiale n'en devient pas moins complètement différente de celle de l'instrument qu'il amplifie, donc elle est bouleversée.

2-La spatialisation du son

Ivan Fedele place principalement la source haut-parleur à un autre endroit que celui où se trouve l'instrument amplifié. Et ceci de telle manière que selon la place du public dans la salle et selon le réglage du volume du haut-parleur, on peut entendre la même

musique à partir des deux sources, instrument et haut-parleur, dans différents espaces, ou bien le haut-parleur seul. Dans ce type de cas, il amplifie légèrement les instruments qui jouent avec une bande ou avec de l'électronique pour avoir une perception d'unité spatiale entre le son électronique et l'acoustique. Il s'agit de faire sortir le tout (instrument et électronique ou bande) par les haut-parleurs, en même temps que l'on entend le son acoustique direct des instruments. Cette procédure, qui apparaît couramment dans les œuvres mixtes en général, crée une directionnalité spatiale particulière entre la source « instrument » et la source « haut-parleur » de l'instrument.

- La diffusion du traitement électroacoustique de l'instrument

Dans le cas de l'utilisation de l'électronique en temps réel, le son de l'instrument est pris par un microphone pour être numérisé et modifié avec des processeurs électroniques et ensuite diffusé par les hauts parleurs. C'est le cas de toutes les œuvres de Fedele qui utilisent l'électronique en temps réel.

- La diffusion de bandes électroacoustiques pré-enregistrées

Les sons sont stockés sur un disque dur ou instrument midi. En général, il utilise moins la bande pré-enregistrée que l'électronique dont on sait qu'elle représente une avancée technologique et musicale par rapport à la bande sur laquelle les sons pré-enregistrés limitent la liberté d'agogie des interprètes qui doivent « suivre » sa vitesse qui est fixe. L'électronique, avec des outils comme le « suiveur de partition » du programme Max,³³ permet, à l'inverse, que ce soit l'ordinateur, programmé à cet effet, qui suive l'interprète : il entend la partition que joue le musicien et, en même temps, compare les sons joués avec ce qui est écrit sur la partition qu'il a en mémoire. Il sait ainsi que, quand le musicien jouera telle note ou tel groupe de notes de la partition, il devra envoyer tel fichier de son ou tel effet, à la sortie du haut-parleur, mais ce dispositif en temps réel est encore plus lourd, risqué et coûteux à mettre en place pour un concert, que la bande. C'est pour ces raisons que, dans *Richiamo* par exemple, Fedele a réalisé une version électronique et une version pour bande. Mais en général, il se sert de l'électronique plus que des bandes surtout pour des pièces qui comportent des musiciens en direct avec des instruments. Comme pièces pour bande, on peut citer seulement *Totem* (1980), inédit ; *Orfeo al cinema orfeo* (1994), pièce radiophonique

³³ Développé à l'Ircam par Miller Puckette, ce programme a été créé pour le contrôle d'événements midi.

inédite ; *Barbara mitica* (1996), opéra radiophonique. De ces trois œuvres, deux sont inédites.

Précisons, pour terminer, que les hauts parleurs de différentes parties de la salle sont moins contraignants à placer que les musiciens d'un orchestre, qui très souvent dépendent d'un chef qu'ils doivent pouvoir voir. Alors que les musiciens chez Fedele restent toujours sur la scène, les hauts-parleurs au nombre de six ou sept selon les œuvres sont distribués autour du public. Par exemple, pour *Donacis Ambra* (1997) pour flûte et électronique, il demande sept haut-parleurs : deux en face (gauche-droite), deux au milieu de la salle (gauche-droite), deux derrière le public (gauche-droite), et un dernier suspendu en hauteur au milieu du plafond de la salle. Pour illustrer la différence de commodité que nous évoquons ci-dessus entre le placement des musiciens et celui des haut-parleurs, on peut sérieusement considérer, qu'autant il est aisé d'en suspendre, autant il serait délicat de faire jouer des musiciens installés d'une telle façon.

Le haut-parleur donc a un double jeu en ce qui concerne la spatialisation et les instruments acoustiques émettent non seulement le son dans l'espace physique, mais aussi dans un espace (réverbération, écho) à l'intérieur de cet espace physique qui crée une directionnalité virtuelle.

○ Le matériau électroacoustique

Les possibilités de composition dans la spatialisation avec des outils électroacoustiques sont très vastes. Les outils technologiques, en permanente évolution, permettent de traiter l'espace dans la musique comme un paramètre beaucoup plus précis et plus varié que les instruments acoustiques. Les programmes de spatialisation peuvent créer d'authentiques polyphonies des trajectoires de son dans l'espace. A l'intérieur d'une salle d'espace physique unique, on peut simuler une multiplicité d'espaces virtuels différents : des salles différentes à l'intérieur de la même salle. Les programmes de traitement du son prévoient dans leurs tâches des possibilités de composition spatiale. Écho, réverbération, trajectoire du son dans l'espace, vitesse de déplacement, sont quelques-uns des paramètres composables avec précision qui, toutefois, ne représentent pas une supériorité des capacités de l'électronique par rapport à l'acoustique. Elles représentent un élargissement des ressources qui n'implique pas les possibilités des instruments acoustiques. Beaucoup de compositeurs voient même un « manque » dans les outils électroacoustiques qu'analyse ainsi Helmut Lachenmann :

« Dans la musique électronique, il n’y a pas de résistance ! J’admire les compositeurs qui travaillent dans les studios de recherche, mais cela nous amène toujours à trouver un nouvel aspect du matériau sonore, une idylle, une sorte de paradis. Ce n’est pas d’être au paradis qui m’intéresse, c’est d’ouvrir des chemins pour des espaces libres. Le médium électronique me semble une prison de luxe ! »³⁴

Pour d’autres, outils électroacoustiques et outils acoustiques ne se substituent pas. Au contraire, ils peuvent se compléter. C’est le cas pour Ivan Fedele qui, dans la plupart des pièces de sa production, combine outils électroacoustiques et instrumentaux.

L’histoire des sources dans la musique électroacoustique est souvent confondue avec l’évolution technologique. On trouve que tel compositeur est remarqué pour avoir été le premier à avoir utilisé tel nouvel outil, ou à avoir développé tel programme, en s’éloignant de l’objectif purement artistique, ou pour avoir obtenu un son très riche, très complexe qui garantit sa haute connaissance du logiciel. Dans la musique électroacoustique, la spatialisation est, depuis toujours, un des éléments importants à composer et elle a suivi une évolution parallèle à l’avancée des possibilités technologiques :

« L’électroacoustique semble avoir fourni d’emblée aux compositeurs la possibilité de placer leur musique dans un espace tridimensionnel. Stockhausen qualifie son *Gesang der Jünglinge* (1954-1956) de premier exemple de “Raum-Musik” (musique spatiale). Créé en 1958 pour l’Exposition universelle de Bruxelles, le *Poème Électronique* de Varèse était diffusé par plusieurs haut-parleurs accrochés aux murs du Pavillon Philips ; au fur et à mesure que les trois pistes de la bande magnétique étaient redirigées vers des haut-parleurs différents, le son semblait glisser à la surface du bâtiment. *Turenas*, de John Chowning, pour bande magnétique à quatre canaux (1972) représente un progrès significatif de l’évolution technique : le déplacement calculé des sons entre les quatre haut-parleurs, le rapport maîtrisé entre son direct et son réverbéré, enfin le recours à l’effet Doppler, produisaient une illusion très réaliste de mouvement bidimensionnel. En 1984, Gary Kendall réalise un nouveau bond : bien qu’il n’utilise que deux haut-parleurs, il obtient des illusions extraordinaires d’arrêt et de mouvement dans l’espace en synthétisant pas seulement la position primaire d’un son et sa réverbération diffuse, mais aussi les deux ou trois premiers échos renvoyés par les murs, le plafond et le plancher de la salle. »³⁵

³⁴ H. Lachenmann, in V. Brindeau, « Entretien avec Helmut Lachenmann », p. 7.

³⁵ G. Bennett, P. Färber, P. Kocher, J. Schütt, « Projection du son dans l’espace tridimensionnel », p. 14.

Ivan Fedele utilise les outils électroacoustiques de spatialisation et les outils électroacoustiques tout court d'une manière traditionnelle. Il se sert de ce qui est développé, sans chercher à être un scientifique qui les fait avancer technologiquement, comme le font d'autres compositeurs ayant des connaissances scientifiques, John Chowning par exemple, que nous venons de citer. Il prend les outils les plus actuels qui sont disponibles et d'usage répandu dans le moment. Comme nous l'avons vu plus haut dans la spatialisation acoustique, il use des outils électroacoustiques en fonction de la forme, en faisant un compromis entre ses idées musicales et les potentiels techniques du moment. La spatialisation et les outils électroacoustiques sont des matériaux subsidiaires de l'écriture dans sa conception classique de la forme de l'œuvre et du récit. La structure essentielle de ses œuvres mixtes reste instrumentale. Dans des œuvres comme *Donaxis ambra* (1997) pour flûte soliste et électronique, par exemple, la partie de la flûte est orchestrée par des outils électroacoustiques. La colonne vertébrale est la partie de la flûte qui existait déjà comme œuvre à part entière sans l'électroacoustique : il s'agit de *Donax* (1992), comme nous l'avons vu dans le chapitre II. Le concept d'espace artificiel qui existe dans *Donax* avec la simulation d'un contrepoint virtuel (technique déjà très utilisée dans l'histoire qui consiste entre autres à placer des figures dans différents registres « spatialisation de registres » et à les enchaîner en continuité et en vitesse, en donnant une illusion de superposition des figures) est spécifié et rendu réel avec les outils de spatialisation électroacoustiques :

« Dans *Donaxis Ambra*, la polyphonie virtuelle de *Donax* devient réelle en nous révélant - par une technique " cubiste " - le même objet de divers points d'observation dans une alternance continue d'espaces acoustiques plus ou moins profonds. »³⁶

L'idée de stéréophonie et d'écho que Fedele développe dans *Duo en résonance*, proche de la démarche des *Cori spezzati* de G. Gabrieli est approfondie et s'éloigne des repères historiques dans *Richiamo*. Il apporte des éléments nouveaux à cette idée de spatialisation dans une conception que nous appellerons des *polystéréophonies*. Dans *Richiamo*, les spatialisations, acoustique et électroacoustique, se mêlent en une communion de musique dans un espace physique et virtuel.

³⁶ I. Fedele, note de programme lors de la création de *Donaxis Ambra*, document Ircam.

- *Richiamo* : la forme acoustique et électroacoustique spatiale

- Présentation

Richiamo (1993-1994), 16'. Pour cuivres (2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba ténor), 2 percussions (2 vibraphones, 2 marimbas, 2 jeux de cloches tubes, 7 gongs thaïlandais, 4 tam-tams) et électronique.

Commande : Ircam.

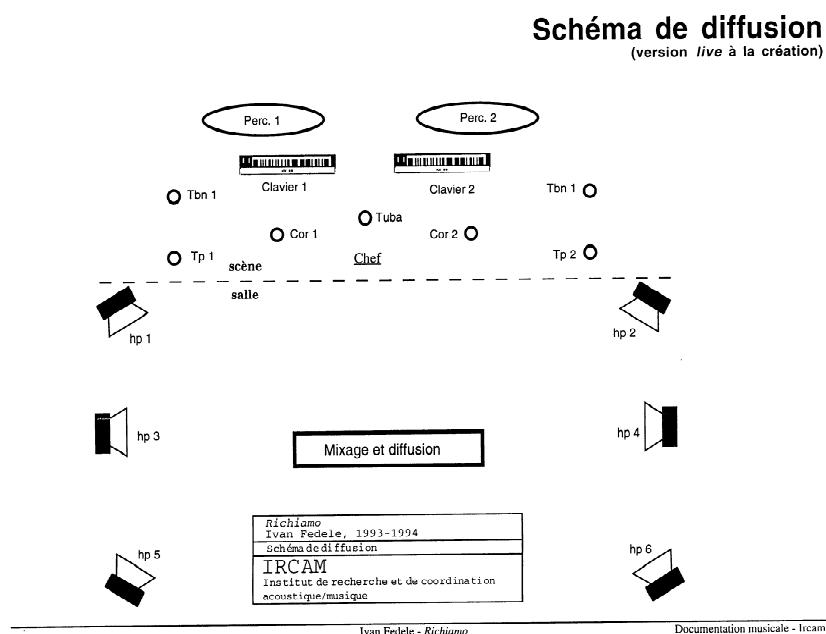
Création le 30 avril 1994, à Paris.

Ensemble Intercontemporain.

Technique Ircam.

Dir. : David Robertson.

Ici, l'idée du cor en « stéréophonie » de *Duo en résonance* est élargie à tout l'ensemble.



De la partie électroacoustique, existent trois versions : une version « *live* » (1993), une version avec bande (1995) et une version « Direct-to-disk » sur la station d'informatique musicale de l'Ircam (Sim), pour le déclenchement des fichiers de son et la spatialisation (1996). Cette démarche est très courante dans la musique électroacoustique : les nouvelles avancées technologiques sont un paramètre dont usent les compositeurs pour réaliser de nouvelles versions.

Richiamo peut être présenté seul, ou imbriqué dans une œuvre plus récente intitulée *Coram requiem* (1996) pour voix, chœur et orchestre. C'est une caractéristique de Fedele d'intégrer d'anciennes œuvres dans des nouvelles, comme on a pu le constater dans les chapitres antérieurs.

- Spatialisation (structure de base)

Chaque instrument est doublé et disposé à chaque extrémité de la scène (gauche-droite), avec le tuba au centre. Toutes les techniques que l'on a décrites à propos de la « spatialisation » entre les cors, dans *Duo en résonance*, sont utilisées ici, et multipliées par trois. À cette idée de jeu acoustique de l'avant-scène, s'ajoute une partie électroacoustique conçue à partir de synthèse granulaire³⁷ d'échantillons de mêmes instruments, traitée comme une véritable prolongation des possibilités des instruments, et diffusée à partir de six haut-parleurs distribués autour du public (deux en face gauche-droite, deux aux côtés droit et gauche, et deux derrière à droite et à gauche). Les matériaux musicaux électronique et acoustique font unité, de telle manière que les déplacements des figures entre les instruments se font entre les instruments et les sons électroacoustiques, ainsi qu'entre les sons électroacoustiques entre eux, à travers des haut-parleurs placés aux différents points. On peut considérer *Richiamo* comme une musique plus proche d'une conception spatiale que temporelle, dans le sens où, du point de vue de l'aspect du matériau musical (notes et rythmes), elle reste assez statique, c'est une forme musicale assez simple composée d'une quantité restreinte de matériaux et figures. Il faut souligner que ce statisme dans le matériau temporel sert la structure spatiale : le mouvement directionnel spatial est chargé d'une vivacité qui dirige l'aspect temporel. Du fait de l'importance de la spatialisation dans la structure de l'œuvre, on peut regretter que ne soit pas indiquée, dans la partition, la structure de diffusion de la bande ou de la partie électroacoustique. Ainsi la multiplicité de variations des figures spatiales est si grande, qu'elle ne peut être perçue que dans la situation de concert.

- Textures pluridimensionnelles

³⁷ « En 1946, D. Gabor envisage la décomposition des signaux sonores en “grains” élémentaires. Les ondelettes ou transformations de Gabor sont devenues depuis une technique de modélisation. La synthèse granulaire construit un son à partir de “grains” ou signaux acoustiques élémentaires de très courte durée, dont la densité est définie par des lois stochastiques. La recherche se poursuit sur la fréquence statistique

Au-delà des déplacements dans l'espace, des renvois et des résonances, le fait que le matériel harmonique et musical maintienne une homogénéité entre les instruments et l'électronique, entraîne la perception en général des textures univoques inouïes, composées de notes, de rythmes de timbres, de sources (instruments, haut-parleurs) et d'espaces mais qui constituent une unité. On les perçoit comme des objets qui ont un volume physique et qui se déplacent dans le temps et dans l'espace.

Ex. mes. 71 à 73

à donner à chaque "grain". On peut ainsi créer des bruits d'explosion, celui de la pluie, du verre cassé,

○ Textures des stéréophonies

Le phénomène particulier dérivé de la spatialisation est l'une des trouvailles les plus importantes dans *Richiamo* : le renvoi entre les instruments et les jeux de stéréophonie superposée entre les paires d'instruments décalés. Exemple mes. 102-103, 118-119, 122-123, mes. 165 à 168 ou 169 à 172.

Il s'agit d'un véritable contrepoint spatial qui donne naissance à des textures tout à fait nouvelles et qui elles-mêmes, par moments, forment des couches d'éléments doubles qui en même temps, produisent une grande et riche texture.

The image shows a handwritten musical score for measures 102-103. The score is written on ten staves, with the first measure circled and numbered '102'. The instruments are: Tr. picc. (Piccolo Trumpet), Cor. (Cor), Tbn. (Tuba), Tuba, Conga (1), and Conga (2). The notation includes various dynamics such as *pp*, *mp*, and *p*, and includes performance instructions like *surpe' in evidenza* and *mp!*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by overlapping lines between the two parts of each instrument pair, creating a dense, layered texture.

118

Tr. Picc.
1
2

Cor.
1
2

Tbn.
1
2

Comp. tub. (1)

Comp. tub. (2)

122

Tr. Picc.
1
2

Cor.
1
2

Tbn.
1
2

Tub. 2

165

1
Tr.

2

1
Cor.

2

1
Tbn.

2

Tuba

Mar. (1)

Mar. (2)

Detailed description: This musical score block covers measures 165 through 178. It features a full orchestral arrangement with two staves for each of the following instruments: Trumpets (Tr.), Corneets (Cor.), Trombones (Tbn.), and Tubas. Additionally, there are two separate staves for the Marching Band (Mar.), labeled (1) and (2). The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings such as *mf*, *ppp*, *pp*, *mp*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#).

169

1
Tr.

2

1
Cor.

2

1
Tbn.

2

Tuba

Mar. (1)

Mar. (2)

Detailed description: This musical score block covers measures 169 through 182. It continues the orchestral arrangement with two staves for each of the following instruments: Trumpets (Tr.), Corneets (Cor.), Trombones (Tbn.), and Tubas. Additionally, there are two separate staves for the Marching Band (Mar.), labeled (1) and (2). The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#).

o Les déplacements des stéréophonies

Avec le déplacement d'un mouvement stéréophonique, depuis le fond de la scène vers le public, s'élabore l'architecture de mouvements en couches, composés de mouvements plus petits qui participent d'un autre mouvement plus important.

Ex : De la mesure 227 à la mesure 232, la stéréophonie des deux trbs. est déplacée vers les cors puis vers les trps.

The image displays two pages of a musical score for brass instruments. The first page is labeled with a circled '225' and the second with a circled '229'. Both pages show staves for Tr. (Trumpets), Cor. (Cornets), Tbn. (Trombones), and Tubz. (Tubas). The notation includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. The score illustrates the stereo movement of the brass sections, with the first page showing the transition from measures 225 to 232 and the second page showing measures 229 to 232. The second page also includes the instruction 'togliere la sordina' (remove the mute) for the trombones.

Cette idée de superposer des textures stéréophoniques génère une démarche tout à fait originale chez Fedele, consécutive de l'évolution d'une réflexion qui commence avec *Duo en résonance* et se prolonge avec *Richiamo*.

3.7.3 Notion d'espace psychologique

L'idée d'un « lieu virtuel, théâtre de la mémoire » fait partie des autres manières de concevoir la musique comme une construction architecturale qui rejoint le concept de « cité d'invention » : une architecture qui prend forme dans la mémoire.

a- Théâtre de la mémoire

À la différence des œuvres plastiques comme la sculpture et la peinture, dans lesquelles les formes qu'elles définissent restent fixes dans l'espace, la forme musicale comme objet—sujet en devenir est fixe dans la mémoire, dans le souvenir, dans un espace virtuel que nous pouvons parcourir consciemment en dehors du temps. Comme lors de l'observation d'une sculpture, nous pouvons nous saisir du début, puis fondre vers le milieu, puis vagabonder du haut vers le bas, nous pouvons aussi nous détourner de l'œuvre comme explique S. Sciarrino dans sa forme « à fenêtres, »³⁸ comme on détourne les yeux d'une œuvre picturale. C'est dans ce but que Fedele construit ses formes, pour que l'auditeur puisse les reconstruire dans sa mémoire. Cette reconstruction propre aux formes classiques prend en compte la capacité du récepteur à percevoir la forme dans l'espace et dans le temps. Cela signifie que pour lui, l'œuvre musicale a un sens dans la mesure où elle offre la possibilité d'être reconstruite dans la mémoire de l'auditeur. En faisant référence à *Scena* (1997/98), il explique :

« La référence théâtrale la plus forte vient du fait que les figures musicales dont se compose le morceau sont conçues comme des “personnages” bien identifiés (par la structure, l'orchestration et l'émotivité) et nous pourrions dire que la composition se déroule selon une trame qui prévoit l'entrée, la sortie et le retour éventuels de plusieurs “personnages” selon des modalités “dramaturgiques” qui rappellent une sorte de canevas théâtral. Le tout, naturellement, en l'absence de personnages réels, en l'absence de voix et de texte verbal, se développe dans le monde de la mémoire : la mémoire de celui qui écoute. »³⁹

C'est la forme temporelle de la musique qui devient espace dans la mémoire. Créer des figures et des formes repérables et mémorisables avec des matériaux qui sont hautement abstraits représente un grand défi pour lui. Chez Beethoven, les thèmes d'une

³⁸ S. Sciarrino, *Les figures de la musique de Beethoven à aujourd'hui*.

symphonie ou d'une sonate, en plus d'être repérables, sont mémorisables. Bien que Fedele n'ait pas recours au thème mélodique du système tonal, ses figures et formes sont identifiables et reconstituables dans la mémoire, mais quand l'écoute de l'œuvre est terminée, l'auditeur les a intégrées de façon instable et vague à l'esprit, la reproduction matérielle (par le chant, par exemple) en est difficile, voire impossible. C'est là une limite de l'esprit. Ainsi dans le devenir du discours, faut-il que nous puissions, par comparaison entre la succession des figures et des formes, édifier notre architecture musicale, même si elle ne continue plus à résonner dans notre mémoire. Les répétitions dans l'écoute nous aident à mieux parachever notre architecture mentale de la musique. Sur ce plan, Ivan Fedele considère que la capacité de perception et de mémoire de l'auditeur doit être prise en compte par le compositeur :

« On doit, tous les compositeurs, avoir sur notre table de travail le manuel d'instrumentation et le traité de psycho-acoustique qui est l'étude de la perception sonore. Certes, on ne peut pas penser en établir des règles valides pour tout le monde et toutes les cultures, mais il existe sûrement un minimum de bases communes. »⁴⁰

Cette prise en compte de la composition du temps dont l'auditeur est tributaire pour recevoir de l'information, de sa capacité à retenir en temps et en quantité l'information, est un précepte dans la musique classique :

« La forme sonate pose d'autres questions autour de l'exposé d'un thème, de son développement et de sa reprise. Dans cette forme, on donne le maximum d'informations dès le début pour ensuite les reprendre, les affirmer, les confirmer. Il s'agit bien d'un problème de perception et de captation de l'attention de l'auditeur, lequel est réellement disponible, au maximum pendant les premières 10 à 15 minutes de l'écoute. »⁴¹

Les outils du système tonal et de la forme garantissent une bonne réception. Fedele, avec des matériels de nature complètement différente, se voit dans l'obligation de penser et de mesurer la capacité de l'auditeur selon le type de figure. On n'a pas d'outils particuliers qui assurent une réception claire. La forme sonate qu'il utilise comme matrice est à construire intégralement en elle-même, sans autre outil donné, sans

³⁹ I. Fedele, in C. Fertonani, « Les archétypes et la mémoire. Une conversation avec Ivan Fedele », p. 15.

⁴⁰ I. Fedele in R. Rivolta, « Temps et directionnalité », p. 16.

⁴¹ I. Fedele in P. Michel, « Entretien avec Ivan Fedele », p. 5.

système prédéterminé. Elle doit donc être, par processus alchimique, entièrement combinée par le compositeur à partir de tous les systèmes donnés.

Cette idée de représentation spatiale mentale de la forme est décrite par la philosophie de la manière suivante :

« C'est la création d'un lieu sans géométrie où l'on place à nouveau l'expérience, la présence de tout ce qui tombe sous les sens ; d'un lieu de répétition commandée par la vision et l'écoute. Ainsi, parce que l'on voit dedans sans objet externe, parce que l'on écoute sa propre voix et que l'on peut chanter en silence, on croit habiter une maison invisible que, nonobstant, on est toujours présent, mettant devant les yeux les représentations de ce qui ne peut pas être représenté. »⁴²

Ainsi, cette représentation visuelle mentale comme pièce de théâtre virtuelle que conçoit Ivan Fedele n'est autre que ce qui obéit aux principes de la philosophie ou de la psychologie de la perception. Des deux points de vue, celle-ci est décrite comme un mécanisme pour lequel on a besoin de représentations visuelles, même pour des objets qui ne le sont pas. Cette représentation dont nous parle déjà Augustin d'Hippone dans l'immense maison de sa mémoire⁴³ est aussi dépeinte par Platon. Carmen Prado décrit ce tableau platonicien de la manière suivante :

« Parmi les premières images fondatrices de cet espace dominé par cette façon particulière de voir et d'écouter, se détachent celles fournies par Platon. Le philosophe grec offre, parmi tant d'autres, trois images pour rendre visible ce qu'on appellera l'espace de l'âme ; trois métaphores qui vont établir, soutenir la conviction que ce qui existe, exige un lieu et que ce qui se répète comme image, a besoin aussi d'un lieu, bien qu'invisible.

Ainsi, pour Platon, l'âme se présente comme un œil (par exemple, cf. *le banquet*, 219a), comme une cire imprégnable (*Théétète*, 191c-d) et comme une espèce de colombier contenant toutes sortes d'oiseaux (*Théétète*, 197d).

D'abord, l'âme est un œil qui commence à voir, à être pénétrant, mais précisément quand la vision des yeux perd son intensité. Alors apparaît la représentation dans l'esprit : deux visions pour deux réalités. Bien sûr, l'image véritablement dite est celle qui pénètre la vision sensible, mais seulement parce qu'elle épargne l'objet et ne regarde qu'avec les yeux de l'âme, parce que c'est celle qui cherche ou découvre la bonne image à l'intérieur. Mais cette vision privilégiée pénètre aussi les sons et dévoile leur sens, leur image vraie, c'est-à-dire le caractère

⁴² C. Prado, « Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore », p. 406.

⁴³ Saint Augustin, « Confessions, L.X, VIII, 13 », p. 406.

que, selon le philosophe, ils contiennent. De cette façon, l'œil de l'âme réclame aussi une écoute pénétrante, mais une écoute qui, dans ce cas, devient une vision. »⁴⁴

Ainsi la vision architecturale de la musique n'est-elle autre que la vraie image intérieure de la musique, ce que nous percevons au-delà de ce qu'on nous propose, au-delà de ce qui se produit dans l'espace physique. Fedele nous invite à voir ces figures invisibles qui se déplacent dans l'espace et en même temps à voir ces objets fabriqués de sons, avec cet œil invisible qui voit le temps et donc le transforme en espace.

b- Cités d'invention (musique, espace, architecture)

Dans cette spatialisation également entre figure et forme, on assiste, comme on l'a montré ci-dessus, à un processus de conciliation des différentes traditions *Cori spezzati* et de la spatialisation électroacoustique, en fonction de la forme musicale. C'est de ce point de vue que la représentation architecturale citée plus haut (« cités d'invention ») devient une démarche descriptive de représentation de la démarche compositionnelle de Fedele.

En effet, sa création à partir d'éléments déjà existants dans la communion de différentes époques, de différentes cultures, se retrouve, comme l'analyse Christian de Porzamparc, dans l'architecture actuelle :

« Dès lors, nous devons penser l'hétérogène, nous devons reconnaître une ville multiple, une coalescence d'époques différentes, d'objets parfois contradictoires. Qu'ils soient dans une même lumière : c'est à nous de la créer. De cette diversité qui nous dépasse, nous devons œuvrer, cas par cas, pour qu'il puisse ressortir quelque chose qui rassemble ce qui est éparé. Et de tels moments existent. La ville est un peu l'inconscient de l'architecture. C'est une finalité qui dépasse la notion du bâtiment, du "projet". Un musicien aussi compose des "projets", fait exécuter des œuvres, et il est dans un espace plus vaste, qu'il contribue à créer et qui en même temps le dépasse. »⁴⁵

⁴⁴ C. Prado, « Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore », p. 406-407.

⁴⁵ P. Szendy, « Registres de l'architecture », p. 101.

Cette connivence entre les époques et les styles qui ne se juxtaposent pas, mais qui se fécondent à laquelle adhère Ivan Fedele, est également une donnée partagée par l'architecture :

« On ne peut plus penser aujourd'hui l'harmonie en termes d'homogénéité. Cela reste certes possible et même légitime par *endroits*, il ne s'agit pas de le refuser par volonté esthétique. Mais l'homogénéité a éclaté, c'est là une réalité qui nous dépasse. »⁴⁶

Cette idée de pluriculturalisme dans la musique de Fedele (et de quelques-uns de ses contemporains) qui intègre le passé, même si autrefois certains de ses aspects étaient antagoniques, apporte un regard sur le passé semblable à celui de l'architecture :

« Je distingue souvent trois âges dans l'histoire de la ville. L'âge I est celui de l'homogénéité de l'harmonie classique. L'âge II est celui d'une autre homogénéité, celle du mouvement moderne, qui est théorisée dans les années 30 et qui se répand très largement après la guerre. Cet idéal moderne, bien qu'opposé à la tradition, pensait pourtant pouvoir encore créer une ville par homogénéité : un modèle idéal qui puisse générer une ville idéale, qui ferait table rase de la ville historique. Groupis, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright, par-delà leurs différences, ont tous quatre refusé la ville historique et le concept même de ville, qu'ils ont remplacé par celui d'"établissement humain" par exemple. Actuellement (l'âge III), on a compris que l'âge I ne serait pas détruit, ni vraiment l'âge II : nous travaillons dans un espace déjà peuplé de deux théories opposées. C'est une autre donnée. »⁴⁷

On peut élaborer dans l'histoire de la musique un bilan quasi identique à celui de l'architecture avec comme âge I : musique modale-tonale et âge II : atonalisme-musique sérielle. Dans les deux cas, il ressort un même concept d'homogénéité. Et l'âge III correspond plus ou moins à la musique d'après les années 60 et plus nettement à la musique post-spectrale (années 80 à nos jours) qui fait écho à l'idée d'une architecture d'homogénéité éclatée, chère à Ivan Fedele qui travaille dans un espace peuplé des deux théories antagoniques et qui ne peut pas faire table rase du passé dans son ensemble. Cette façon d'appréhender l'histoire et le présent, propre à l'architecture, s'apparente de très près à la vision de certains compositeurs actuels, entre autres Fedele. C'est comme si actuellement, on allait à la rencontre de l'autre, comme si on faisait se fusionner de multiples directionnalités en une seule. Dans sa conception architecturale de la musique, c'est comme si Ivan Fedele cherchait à élaborer une synthèse entre « être » et

⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁷ *Id.*

« devenir » directionnels, en arrêtant le temps musical dans l'espace et, vice-versa, en essayant de temporaliser l'espace de l'architecture dans le mouvement :

« C'est l'architecture qu'il faut mettre en mouvement. Elle devrait tendre à la fluidité de la musique. Non pas qu'elle bouge, mais que nous bougeons à l'intérieur, qu'elle nous invite à la percevoir dans le temps. »⁴⁸

L'image « architecturale » de la composition musicale se manifeste de façon évidente dans *Duo en résonance* et *Richiamo*, œuvres dans lesquelles on se sent promené dans des « lieux » acoustiques qui changent. On se sent déplacé dans différentes salles virtuelles de concerts, à travers la musique (salles plus petites, plus grandes, avec plus au moins de réverbérations). On se sent déplacé tout simplement, derrière la musique ou devant elle, ou à côté des sources, plus près, plus loin, on sent des objets plus grands, plus petits, plus brillants, plus mats qui se déplacent vite ou lentement et qui s'entremêlent ou se rejettent. On se sent en « aller vers » au milieu d'une multitude d'éléments qui eux-mêmes suivent des directionnalités multiples, en entretenant de nombreux rapports, tout en suivant des directions.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 99.

4- CONCLUSION

Dans la première partie du chapitre, nous avons analysé les figures en tant que structures pré-compositionnelles, communes à différentes œuvres et qui peuvent caractériser la démarche d'un compositeur. Contrairement à elles, les outils compositionnels dans leur fonction paramétrique sont en général communs dans la démarche globale de n'importe quel compositeur dont on considère le parcours. Ces paramètres analysés un à un trouvent une cohérence dans la démarche globale d'Ivan Fedele, mais ne lui sont pas exclusifs. Quelques-uns, comme les hauteurs, les textures ou le contrepoint participent d'un air du temps partagé avec plusieurs compositeurs de sa génération. D'autres, comme la dynamique, relèvent d'une démarche plus classique et, d'autres encore, comme la spatialité, se réfèrent à différents moments de l'histoire.

Ce qui rend particulière la démarche de Fedele, c'est la combinaison qu'il opère entre les différents paramètres. Autrement dit, si l'on décompose son discours, on va trouver des composantes qui nous viennent de différentes époques plus ou moins lointaines et qui souffrent une modification, du fait, d'une part, essentiellement de leur combinaison et, d'autre part, de l'interprétation du compositeur. On sait que, seulement pour l'analyse, c'est dans l'imagination que l'on peut isoler les paramètres sonores. Physiquement, quand les sons se présentent à nous, ils forment un ensemble de paramètres : on entend chez Fedele des ensembles paramétriques comme s'il s'agissait d'unités particulières indivisibles. Ce qu'on isole se réfère à d'innombrables repères historiques. Dès qu'on progresse dans l'analyse de la construction structurelle (structures des structures...), on a l'impression d'évoluer vers une entité unique. Dans son œuvre, l'analyse directionnelle, partant de l'unité simple (paramètre) vers la complexification des ensembles des paramètres (œuvre), est proportionnelle à l'évolution partant d'une multitude de repères historiques vers une entité unique.

La directionnalité comme repérage stylistique interne chez lui— l'idée commune qui traverse ses œuvres — nous montre une grande cohérence de l'ensemble. Dès ses premières compositions, des années 80 aux années 2000, ses préoccupations essentielles et sa conception de la forme restent les mêmes : la lisibilité de la forme à travers un discours narratif matérialisé par la construction de figures musicales bien repérables, l'inclusion de l'espace comme paramètre composable à l'intérieur de l'œuvre.

Nous avons pu constater également, qu'à l'intérieur de cette démarche cohérente, on trouve des idées plus spécifiques et communes aux œuvres de même période (même année par exemple) que l'on peut ainsi regrouper par année ou sur deux années, cycles dans lesquels on trouve des figures musicales récurrentes. Plus une œuvre s'éloigne d'une autre, dans le temps, moins on a de chance de trouver des éléments spécifiques en commun, même si quelques-unes font exception : certaines d'entre elles sont carrément reprises quelques années plus tard, comme base d'une composition nouvelle. Cette démarche, si elle fait exception à la notion de cycle que nous évoquons plus haut, confirme néanmoins l'unité du parcours sans rupture de Fedele. Il trouve de nouvelles manières d'aborder des problématiques qui restent les mêmes. Ainsi évolue-t-il « tout en restant le même ».

Par ailleurs, pour ce qui est des rapports extérieurs que sa musique entretient avec celle d'autres compositeurs, on a pu constater qu'il existe des correspondances avec différentes époques et différents styles, mais que ces rapports sont plus conceptuels que stylistiques : les concepts se manifestent sous un habillage différent, en général. Par ailleurs, ils apparaissent fondus dans une structure, comme le sont les éléments recueillis par l'alchimiste qui en fabrique une nouvelle pâte. Le travail de Fedele se traduit ainsi comme une synthèse stylistique en rapport à l'histoire, quelque chose qu'on pourra, d'un certain point de vue, qualifier de classiciste ou nouveau classiciste. Nous traiterons de cet aspect de sa musique plus en détail dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IV

De la directionnalité classicisante de la musique d'Ivan Fedele à l'utopie de la non-directionnalité

1- INTRODUCTION

La directionnalité, en tant qu'en « rapport à », à laquelle nous avons soumis l'analyse de l'œuvre d'Ivan Fedele, nous a permis de montrer qu'il existe bien chez lui une musique qui a davantage vocation à incorporer qu'à exclure, vocation à la multiplicité des liens et qui relève du « classicisme » sous plusieurs aspects.

Cet aspect sera traité dans ce chapitre, d'un point de vue stylistique d'abord et d'un point de vue conceptuel ensuite. Dans un troisième temps, nous nous demanderons si la non-directionnalité absolue en tant qu'absence totale de lien est possible. À cette occasion, nous aborderons les concepts d'autonomie, d'authenticité et d'auteur unique.

En conséquence de ces dernières analyses, nous réfléchirons sur les idées de modernité et de postmodernité, notamment sur leur « lien » et « non-lien », idées qui concernent de près sa musique et, pour conclure, sur le concept de « différence ». Ces réflexions nous permettront de justifier l'impossibilité de « non-lien » absolu de tout objet, idée ou œuvre d'art, l'impossible non-classicisme total d'une œuvre, l'impossible non-directionnalité en tant que « non-lien » d'une œuvre.

2- ASPECTS CLASSIQUES DE LA FIGURE ET LA FORME DANS LA MUSIQUE D'IVAN FEDELE

2.1 INTRODUCTION

C'est dans la directionnalité dialectique entre contenu et contenant, dans sa capacité à mettre en relation des matériaux et des formes appartenant à des mondes apparemment clos, que la musique d'Ivan Fedele montre tout son intérêt. C'est pour cela que la première partie de ce chapitre traitera, dans un premier temps, de l'idée de figure : dans l'histoire de la musique, dans celle d'Ivan Fedele, dans la psychologie de la perception. Ensuite, nous aborderons les outils de base : la variation, l'opposition et la répétition, qu'il utilise pour construire ses formes directionnelles de type téléologique. C'est cette notion de directionnalité, d'« aller vers » qui sera abordée dans notre analyse. Deux des formes très caractéristiques, à savoir le concerto et la forme sonate, seront traitées alors avec une attention particulière. Ce sera l'occasion d'examiner ses idées à propos de la résonance et de l'écho à l'intérieur des formes et des modèles formels globaux, que le compositeur emprunte à l'histoire. Le premier mouvement de son *Concerto pour piano* viendra illustrer sa pensée pour les formes citées. Il sera aussi l'occasion de comparer la forme sonate dans ses concepts normatifs classiques¹ chez lui. La suite de cette partie débattrà, d'un point de vue sémiologique et philosophique, sur le sujet des éléments constitutifs de sa musique : figure, forme et répétition/variation. Nous les envisagerons comme outils potentiellement aptes à établir une communication, voire une narrativité. Cette perspective nous engagera, à travers l'histoire, dans une réflexion sur la création.

¹ Extraits du *Manuel d'analyse musicale* d'Ivanka Stoianova. Même si ces concepts normatifs restent schématiques pour traiter la très vaste problématique qu'est le classicisme, ils nous seront d'une grande utilité pour approfondir l'étude de notre sujet qui elle aussi, pour l'instant, en reste sous une vision archétypale du classicisme un peu réductrice.

2.2 FIGURE

La forme comme structure globale perceptive et la figure comme structure à l'intérieur de la forme sont deux éléments fondamentaux dans l'idée de construction chez Ivan Fedele. Le mot « figure » est un terme très utilisé dans toute l'histoire de la musique avec différentes significations :

« J'entends par figure tout fragment où le niveau de l'articulation permet de reconnaître l'identité typologique non pas en tant qu'organisme individuel connoté thématiquement et subjectivement mais en tant que singularité reconnaissable par la détermination qui est propre à sa connotation généralisée. La généralisation c'est ce que j'appelle l'événement statique dans son unité et dynamique dans sa multiplicité. »²

Le dictionnaire de la musique de M. Honegger définit une figure comme :

« groupe homogène de plusieurs notes formant une unité bien caractérisée, soit mélodique, soit rythmique, qui représente l'un des éléments constitutifs de la phrase musicale. Synonyme de motif, cellule. »³

Une autre définition du terme « figure » la conçoit comme une structure minimale :

« on nommait autrefois figure ce que nous appelons aujourd'hui "cellule", élément premier de la construction musicale. »⁴

Ivan Fedele, quant à lui, signale que par « figure », il entend « élément musical bien connoté. »⁵

Par leurs dimensions parfois très courtes, les figures d'Ivan Fedele ont un profil de motif, non pas comme composantes de phrases mais comme entités indépendantes. Parfois, avec des dimensions plus longues, elles ont une allure de phrase, mais les

² F. Donatoni, paru dans I. Fedele (archive sonore), émission de radio de France Musique, enregistrée le 20/05/1999, Doc. I.N.A.

³ Dictionnaire de la musique, *Techniques, formes, instruments*, p. 376.

⁴ Dictionnaire de la musique, *Larousse*, p. 287.

⁵ I. Fedele, (archive sonore), émission de radio de France Musique, Enregistrée le 20/05/1999, Doc. I.N.A.

éléments qui les composent et les caractérisent n'ont pas la fonction des motifs. Dans les figures, la relation qu'entretiennent les éléments constitutifs entre eux est différente du rapport qui existe entre les éléments constitutifs à l'intérieur des motifs et des phrases. Ils ne sont pas le fragment d'une ligne mais sont le matériau avec lequel la ligne est conçue.

Dans la musique de Fedele, l'idée de figure n'est pas une structure minimale. Elle pourra tantôt l'être et tantôt être une structure complexe, mais elle se caractérise principalement par la force de sa connotation. Dans celle d'un motif ou d'une cellule, le rôle de la structure d'intervalle interne et son ordre dans le temps sont fondamentaux. Les intervalles de temps et leur ordre peuvent avoir aussi une fonction primordiale dans la connotation. Elles sont définies par des lois générales (types d'intervalles, sauts, groupes et types de rythmes, modes de jeux, timbres, etc.), appelées ainsi dans la mesure où la plupart du temps, elles ne définissent pas des notes ou des séquences précises de rythme, en tant que valeurs absolues, comme c'est le cas dans la structure thématique. Ces groupes d'éléments définis par les lois générales sont perçus comme des textures et sont l'un des éléments essentiels qui, par ses caractéristiques, constituent le style Fedele.

Deux exemples de figures et de leur traitement illustrent le concept : Dans *Allons* (première pièce d'un groupe de quatre pièces pour vlc. et soprano) (2000), le vlc. fait une figure composée d'une note longue (*la*) suivie de deux triolets avec 4 notes qui s'alternent (*la-sib-la-sib-la-do#-ré*). Ex. mes. 12-13

Cette « figure-motif » (on l'appellera ainsi pour sa brièveté) se présente de nouveau, mais rétrogradée et variée à la fin, plus tard dans la mes.19-20 (*ré-do#-la-sib-la-sib-la-sib-do#-ré*).

Musical score for measures 19-20. The top staff is a vocal line starting with a rest in measure 19 and a note in measure 20. The bottom staff is a piano accompaniment with triplets and dynamic markings. The dynamics are *pp*, *p*, *mp*, and *pp*.

Puis fragmentée et variée. Ex. mes. 24-25

Musical score for measures 24-25. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with triplets and dynamic markings. The dynamics are *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *f*, and *pp*.

Puis transposée et variée. Mes. 27-28 et mes. 30

Musical score for measures 27-28 and 30. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with triplets and dynamic markings. The dynamics are *mf*, *pp*, *p*, *mf*, and *ppp(!)*.

30 *pp* *f* *p* *mf* *p*
- la [1] na - - la
p *p* *pp* *f* *pp*

Dans le contexte, cette figure est facilement repérable par son caractère contrasté avec ce qui l’entoure et ses variations sont ainsi perçues comme telles. C’est *a posteriori* que l’on reconnaît les éléments essentiels qui font la figure. Et c’est à travers les variations et modifications que l’on finit par repérer l’essentiel, le champ délimité par ces lois. C’est pour cela que l’on a présenté ci-dessus la figure en différents états.

Dans d’autres cas, la figure peut prendre une plus grande dimension, par exemple dans *De li duo soli et infiniti universi* pour deux pianos et trois groupes orchestraux (2001), dans le deuxième mouvement (*ZENIT*, « *sommets inconnus* »), à partir de la mes. 74, le piano 1 dessine une ligne descendante très lente et chromatique avec les violons du groupe A sur une note pédale de *do* grave. Cette figure s’étend sur 12 mesures. (figure-phrase).

Une dernière acception intéressante quant à l’idée de « figure » est celle qui nous renvoie à l’idée d’« image auditive », terme utilisé par Stephen McAdams quand il cherche à trouver une métaphore qui serve de terrain d’entente entre la musique et la psychologie de la perception.

Exemple : *De li duo soli et infiniti universi*

I - ZENIT ("Sommets inconnus")

74 $\frac{3}{4}$ (♩ = 48)

A

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I
Cl. b.
Fg. I II
Cr. I II

Vni I
Vni II
Vie I
Vie II
Vc.
Cb.

$\frac{3}{4}$ (♩ = 48)

Pf. I
Perc. I
Perc. II
Arpa
Perc. III
Perc. IV
Pf. II

B

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I
Cl. b.
Fg. I II
Cr. I II

C

Vni I
Vni II
Vie I
Vie II
Vc.
Cb.

in evidenza ben sinteso... (simile)
sulla sponda... (simile)
profondo come un gong... (simile)
G. C.
glissando con la m.x.
Gong thal grave (non intonato) - strofinare la superficie con una bacchetta "superball" (palla di gomma piena) mettendola in vibrazione le componenti armoniche medio-acute
G. C.
glissando con la m.x.
sulla sponda... (simile)
profondo come un gong... (simile)
pp - risonanza lontana... (simile)

78

A Vni I
Vni II

Pl. I

Perc. I
Perc. II

B Arpa

Perc. III
Perc. IV

Pl. II

C Vni I
Vni II



82

A Vni I
Vni II

Pl. I

Perc. I
Perc. II

B Arpa

Perc. III
Perc. IV

Pl. II

C Vni I
Vni II

« L'image auditive est une représentation psychologique d'une entité sonore révélant une cohérence dans son comportement acoustique. »⁶

McAdams se limite à l'étude d'images dérivant de stimulations sonores. Toutefois plusieurs compositeurs ont trouvé la métaphore utile, ainsi que le tracé de ses propriétés et implications, pour imaginer des possibilités musicales, à des niveaux aussi bien conceptuels que perceptifs. L'idée d'image auditive a été également utilisée par Ivan Fedele pour élargir le concept de figure, dans la représentation psychologique d'une forme cohérente musicale, au-delà de l'aspect technique de la construction musicale.

2.3 FORME

Les figures sont parties du contenu de la forme. La recherche d'un discours clair et perceptible proche de la directionnalité narrative a conduit Ivan Fedele à réfléchir sur les formes du passé (modèles exemplaires dans ce domaine). Il a ainsi trouvé des éléments essentiels, archétypaux à la réalisation de la forme, comme l'idée d'opposition binaire de même que les idées de répétition et de variation qui représentent des outils d'articulation de la forme dans le temps et de construction de lignes directionnelles. Il utilise ces idées basiques de la forme classique, mais il se sert aussi de modèles formels préexistants, comme la forme sonate.

2.3.1 Variation

La variation est un outil très ancien utilisé à toutes les époques, y compris au XX^e siècle : par exemple, dans la musique sérielle, les variations des paramètres des séries sont un moteur fondamental pour la réalisation de la forme. Elle est parfois citée sous d'autres noms comme « transformation » ou « permutation », mais dans ces cas-là,

⁶ S. McAdams, *L'image auditive : une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation auditive*, p. 8.

c'est la procédure même qui est soulignée et non plus l'outil de mise en référence d'un matériau musical. Dans la musique spectrale et la musique minimaliste, la variation permanente représentée comme un processus en devenir fonctionne comme la variation de son immédiat antérieur. Son concept normatif classique est le suivant :

« 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.

La variation d'une formule sonore est sans doute un des principes les plus anciens en musique. »⁷

Des deux axes que recouvre le terme « variation » dans la musique (séries de formes et principe compositionnel), Ivan Fedele utilise l'outil compositionnel qui constitue son procédé le plus important dans le développement des figures. Il varie les paramètres qui la composent, en en conservant les caractéristiques qui permettent de l'identifier. La variation a l'aspect d'une ligne directionnelle tirée vers le passé, l'acte de varier s'exerçant sur un modèle préexistant. Chez lui, elle correspond à un modèle qui est considéré comme un outil compositionnel de variation thématique, appliqué à la figure, elle participe d'une idée qui dépasse les limites de la musique et qui entre dans un champ philosophique : quand il parle d'« archétypes comportementaux »⁸, il fait référence aux variations comme trajectoires de vies. En effet, il nous explique que nous sommes intrinsèquement les mêmes dans une vie, au long de laquelle nous cheminons dans une succession de variations. Pour lui, celles de Beethoven sont des variations internes de l'expérience de vie, une ligne directionnelle de l'intérieur de soi-même.

⁷ I. Stoïanova, *Manuel d'analyse musicale*, p. 23.

⁸ I. Fedele, (archive sonore), émission de radio, France Musique, Enregistrée le 20/05/1999, Doc. I.N.A.

Exemple de variation de la figure précédemment citée de *De li duo soli et infiniti universi* : mes. 86 à 96

86

A

B

C

90

A

Fl. I II
Ob. I II
Cl.
Cl. b.
Fg. I II
Trb. I II
Cr. I II
Trbn. I II

Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

Pi. I

B

Perc. I
Perc. II
Atpa
Perc. III
Perc. IV

Pi. II

C

Fl. I II
Ob. I II
Cl.
Cl. b.
Fg. I II
Trb. I II
Cr. I II
Trbn. I II

Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

This page of a musical score, numbered 90, is divided into three sections: A, B, and C. Section A includes staves for woodwinds (Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet, Clarinet in B-flat, Bassoon I & II, Trumpet I & II, Horn I & II) and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). Section B features four percussion parts (Percussion I, II, III, IV) and a second piano part (Pi. II). Section C repeats the woodwind and string parts from Section A. The score contains various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, f, ff, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions.

94

4/8

A

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I

Cl. b. I II

Fg. I II

Trbn. I II

Cr. I II

Trbn. I II

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

4/8

B

Pf. I

Perc. I

Perc. II

Arpa

Perc. III

Perc. IV

Pf. II

4/8

C

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I

Cl. b. I II

Fg. I II

Trbn. I II

Cr. I II

Trbn. I II

Vni I II

Vle

Vc.

Type de variations

Contenu

Spatial.	La ligne mélodique jouée par le piano I et le groupe A de gauche dans la première figure est jouée par le piano II et le groupe C de droite dans la variation.
Harmonique.	Transposition à la quinte supérieure de l'ensemble de l'harmonie et de la note pédale de la première figure dans la variation.
Mélodique.	Décalage du chromatisme descendant entre les instruments qui fait que la mélodie est variée.
Rythmique.	Les cellules rythmiques utilisées dans la figure sont légèrement variées dans le nombre de composantes, inversion de composantes ou changement de place dans la mesure.
Couleur et orchestration.	Des entrées sporadiques et courtes de cordes et flûte du groupe A à l'unisson avec les instruments qui font la mélodie du groupe C provoquent un effet « stéréo », et varient la couleur de la ligne mélodique.
Densité.	L'octave inférieure de la mélodie, jouée en léger décalage par le piano, est doublée dans la variation avec les altos en plus. Le type d'orchestration du groupe B, comme accompagnement, reste le même, renforcé par la cb., le vlc. et le vib. La densité est plus forte dans la variation que dans la figure initiale : il y a plus d'instruments qui jouent et des attaques de notes plus fréquentes.
Nouveaux composants.	Des groupes descendants de triples croches et triolets de doubles croches de trois notes dans l'accompagnement sont joués par le vib. et la harpe.
Forme globale.	Dans la première figure, on a une petite introduction qui n'existe pas dans la variation qui comporte un petit finale que n'a pas la figure d'exposition. Les deux se succèdent en continuité. Cette idée fait de la figure et de sa variation une entité fermée, une section dans le mouvement.

2.3.2 Opposition

L'idée des oppositions binaires entre les figures (propre aux formes classiques pour un souci d'équilibre) est l'une des préoccupations d'articulation formelle chez Fedele. La juxtaposition de manière opposée des figures permet une meilleure lisibilité de la forme d'une part, et une articulation claire de tension-détente d'autre part.

Ex. : figure opposée à la précédente dans *De li duo soli et infiniti universi*.

The image displays a page of a musical score, divided into three systems labeled A, B, and C. Each system begins with a rehearsal mark '97' and a time signature of 4/8 with a tempo marking of quarter note = 96. System A includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet, Clarinet Bass, Bassoon I and II, Trumpet I and II, Trombone I and II, Violin I and II, Viola, and Cello. System B includes Percussion I, Percussion II (with notes for 2 bass drums, snare, and cymbal), Arpa (harp), and Percussion III. System C includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet, Clarinet Bass, Bassoon I and II, Trumpet I and II, Trombone I and II, Violin I and II, Viola, and Cello. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *f*, and performance instructions like *come un registro d'organo* and *vedi non scattato*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Première figure

Deuxième figure (opposée)

<p>Calme, lent. Rythme lisse et irrégulier. Figure descendante chromatique. Mélodie principale à l'unisson entre les cordes et les pianos. Rythme statique.</p> <p>Orchestration légère et <i>p</i>. Mélodie principale par les cordes (groupes A et C) et pianos solistes. Texture orchestrale de deux éléments (mélodie et accompagnement). Figure de type phrase : 12 mesures de durée.</p>	<p>Vif, rapide. Rythme strié, régulier. Arpège ascendant de type spectral. Mélodie principale en accords parallèles au début et accords changeants vers la fin. Rythme en <i>accelerando</i> dans la deuxième partie de la figure. Orchestration dense et <i>f</i>. Mélodie principale par harpe, vib. glock. (groupe B) et pianos solistes. Texture orchestrale d'un élément (mélodie harmonisée à l'unisson rythmique). Figure de type motif : 1 mesure de durée (dans la section que l'on a analysée, la figure se répète quatre fois, variée. La quatrième fois est une répétition de la troisième, superposée et décalée).</p>
---	---

Cette idée d'opposition que l'on trouve entre les figures et les sections, existe également entre les mouvements d'une œuvre.

Par exemples :

- Dans *Concerto pour vlc. et orchestre* (1997/98) : 1- *Calmo- Con Impeto ! - Calmo – Scherzando*. 2- *Calmo- Un po piu mosso*. 3- *Ritmo !* 4 - *Epilogo*.

- Dans *Ruah : Concerto pour flûte et orchestre* (2000/01), malgré les changements de mouvements métronomiques à l'intérieur de chaque mouvement et les changements de caractère, on a une articulation en trois parties contrastées : *intenso* (noire 72), *calmo* (noire 48) et *Ruah* (noire 72).

- Dans *le Concerto pour violon*, on a un mouvement lent/vif/lent/vif, suivi d'une petite cadence finale du soliste accompagnée par un accord de l'orchestre correspondant aux quintes des cordes à vide du violon jouées une octave plus bas.

- Et dans *Paroles y palabras* (2000) (quatre pièces pour vlc. et soprano) : *Allons* (assez calme, noire : 52), *ça ira* (con «*leggera* » tension, noire : 66), *Querida presencia* (*Nostalgico como un tango*, plus calme, noire : 56/66) et *Hasta Siempre !* (*Come un vento andino*, croche : *velocissimo !, ecomunque non meno di* 144).

Le concept de « binarité », appliqué dans la musique classique comme « unité formée de deux éléments ou deux aspects »,⁹ exprime l'idée d'opposition à l'intérieur d'un système qui fait unité et qui permet la construction de parcours directionnels entre les opposés. Dans les figures de Fedele, l'idée d'opposition apparaît différente : dans la musique tonale, cette illusion de binarité, d'opposition a été régie par des codes bien définis et perceptibles comme les oppositions tonique/dominante, majeur/mineur, question/réponse, thème A/thème B. La musique classique se résume dans son essence comme « la résolution symétrique de forces opposées »¹⁰, une résolution des oppositions à l'intérieur du système. Le système tonal est un système intrinsèquement binaire. Chez Ivan Fedele, les oppositions de figures obéissent davantage à une logique de différenciation que d'opposition. Il n'existe pas de lois de construction de figure comportant son négatif.

En général, chez lui, les proportions entre les figures, entre les sections et entre les mouvements d'une même œuvre restent équilibrées. En reprenant les mots de Charles Rosen, on peut parler dans ce cas de « résolution symétrique de forces différenciées ».

2.3.3 Répétition

⁹ Dictionnaire *Trésor de la langue Française*, p. 896.

La répétition est l'un des éléments fondamentaux dans l'idée d'unité formelle, mais de manière textuelle, on ne la trouve que rarement dans la musique d'Ivan Fedele. Ainsi dans *Apostrofe* (2000) pour flûte seule, les troisième et quatrième pages sont la répétition presque textuelle des première et deuxième pages avec des variations de texture et de timbre. Ainsi la phrase mélodique reste la même, mais des trilles intermittents sont superposés dans certains passages. Dans la troisième page, des passages sont joués en flat. Dans la quatrième page, des passages qui étaient joués en flat dans la deuxième page ne le sont pas. On peut trouver des répétitions textuelles dans le *Concerto pour piano*, figure A début de l'exposition, dans les figures de l'introduction de la première partie et dans les reprises de ses formes sonates.

Exemple : *Apostrofe*

The image shows a handwritten musical score for the piece "Apostrofe" by Ivan Fedele, composed in 2000. The score is written for flute and includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *ppp*, *mf*, and *pp*. The score is written on five staves with various musical notations including trills and slurs. The title "APOSTROFE" is written in large, stylized letters, and the subtitle "(\"BRAVO!\")" is written below it. The composer's name "Ivan Fedele, 2000" is written in the top right corner. The score is marked with a circled "1" on the right side. The first staff begins with the instruction "Il più veloce possibile!!!".

¹⁰ Ch. Rosen, *Le Style Classique*, p. 103.

3

Handwritten musical score for three staves, measures 1-10. The notation includes complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings range from ppp to f. There are several slurs and accents. A circled 'O' is at the end of the first staff, and a solid black circle is at the start of the second staff.

2

Handwritten musical score for five staves, measures 11-20. The notation continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include mf, pp, p, and ppp. There are several slurs and accents. The word "soffio" is written above the staves, and "ordin." is written below. A circled "O" is at the start of the first staff.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a concerto. It consists of five systems of staves. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, *mp*, and *f*. Articulation markings include *saffio* and *ordin.*. Fingering instructions like *(5-6)* are also present. The score is written in a cursive, handwritten style.

2.4 LE CONCERTO ET LA FORME SONATE

Le concerto peut être conçu comme une forme particulière de directionnalité consistant en une « mise en rapport » entre un soliste ou groupes de solistes et un orchestre. Or parmi toutes les formes du classicisme qui ont inspiré Fedele, c'est le concerto qui domine son œuvre : sur quelque 80 compositions (qui constituent l'ensemble de son catalogue pour l'instant), une vingtaine est destinée à un soliste et orchestre ou à un soliste et un ensemble de chambre :

« Depuis le premier concerto que j'ai écrit (celui pour alto 1990/1995), je me suis posé des questions sur la forme de ce genre si durable et encore aujourd'hui si vital, pour orienter une recherche à l'intérieur d'un archétype bien précis qui s'est manifesté à des époques différentes sous des formes différentes. Et une de mes questions essentielles portait sur l'extraordinaire importance de la forme sonate. En substance, écrire un concerto aujourd'hui, signifie pour moi, différencier les archétypes qui sous-tendent la dialectique soliste-ensemble, au-delà du modèle traditionnel fondé sur le dialogue question-réponse et sur la partition d'un matériau en grande partie commun. Le concept m'a donné la solution du problème : j'ai imaginé qu'il fallait

considérer l'orchestre comme un grand espace de résonance, justement, dans lequel l'instrument soliste puisse se projeter avec ses figures absolument indépendantes, un milieu qui réagisse différemment à ses sollicitations excluant cependant la répétition et l'imitation classiques. En outre, j'use du principe d'association d'idées : quand le soliste développe une ou plusieurs figures, l'orchestre réagit à chaque type de figure selon toujours son propre mode. Dans le temps, ainsi, naissent des attentes qui peuvent être ensuite confirmées ou niées. L'orchestre est un milieu de résonance physique mais aussi psychologique qui fait léviter, filtre ou sélectionne le son du soliste comme le ferait un instrument d'élaboration digitale du son. Du point de vue constructif, l'archétype psycho-acoustique de la forme sonate comporte la nécessité de confirmer à travers l'élaboration, dans le développement et la reprise, le matériau exposé au début. Dans les concertos, j'ai cherché à réaliser quelque chose d'analogue. Les figures qui constituent les éléments minimes signifiants de ma musique sont mises en relation selon une logique harmonique, rythmique, de registre. Dans la première partie que nous pourrions appeler "d'exposition", les figures sont articulées de façon à être mélangées entre elles selon des principes métriques différents de symétrie-asymétrie, continuité-discontinuité. Puis elles sont réordonnées en regroupant à la suite les figures d'une même famille participant en général d'un même champ harmonique : ici se concentrent en une seule phase un "développement" et une "reprise". »¹¹

Ces propos nous conduisent à un examen plus approfondi de sa notion de « résonance » entre l'orchestre et le soliste, concept capital selon lui, dans une nouvelle perspective du rapport entre les deux et qui se manifeste d'ailleurs comme une ligne directionnelle particulière et précise.

2.4.1 L'idée de résonance dans le concerto

L'idée de « résonance » nous vient de la science de l'acoustique :

« Quand un corps ou système de corps est excité par une force périodique de fréquence naturelle, égale ou semblable à la sienne, se produit en lui un phénomène appelé "résonance" dans lequel le corps vibre avec la fréquence de la force excitante. Les vibrations provoquées par résonance s'appellent aussi vibrations par sympathie. »¹²

¹¹ I. Fedele, in C. Fertonani, *Les archétypes et la mémoire. Une conversation avec Ivan Fedele*, p. 16.

¹² T. de Olazábal, *Acustica musical y organologia*, p. 41.

A partir d'une telle définition, on peut comprendre l'idée de résonance entre l'orchestre et le soliste chez Fedele, comme le partage d'un champ harmonique. Dans le sens textuel du terme, les fréquences produites dans l'un des deux corps (orchestre ou soliste) doivent mettre en vibration, par sympathie, des fréquences semblables dans l'autre corps. Ces fréquences de résonance doivent être exactement les mêmes ou quasiment (les premières harmoniques de la note provoquée : octaves, quintes, tierces majeures). D'une certaine manière, il utilise le terme métaphoriquement. Ce que l'on peut comprendre par « résonance », c'est le partage d'un champ harmonique dans lequel des notes ou groupes de notes sont joués en décalage par le soliste ou par l'orchestre, mais ne constituent jamais les figures mêmes qui se répètent. Ce concept se complète par l'idée de « réfraction » ou « diffraction » du son.

«... Ainsi, entre le soliste et le tutti se produit de multiples réfractions, diffractions, de la matière sonore comme si les figures du piano étaient projetées dans un kaléidoscope orchestral. »¹³

Ces termes nous viennent également de l'acoustique et expriment les altérations de la ligne directionnelle de la trajectoire du son. Fedele les utilise aussi, mais, comme celui de « résonance », dans un sens métaphorique. Ils lui permettent d'indiquer si le son provoqué par le soliste ou l'orchestre est répété soit sans aucune modification, soit avec différents degrés d'altération, soit pas répété du tout (« résonné »). L'application au domaine musical de ces concepts tirés de l'acoustique (de processus naturels du son), d'une manière plus ou moins métaphorique, est un héritage de la musique spectrale.

Finalement, si l'on applique ce concept de directionnalité de la « résonance » au classicisme, on s'aperçoit que l'harmonisation d'une mélodie peut entrer dans l'idée de Fedele, comme un phénomène de résonance particulier (système tonal) des notes de la mélodie (Les accords de triade sont les premières harmoniques de ses notes). L'orchestre accompagne le soliste en effectuant sa « résonance », par exemple. On voit que le procédé classique de la notion de dialogue entre le soliste et l'orchestre (qu'évite Fedele) n'est pas le seul rapport entre eux dans le concerto classique, et qu'un certain type de rapport de « résonance » entre l'orchestre et le soliste existe déjà dans le concert classique.

¹³ I. Fedele, in P. Michel, « Entretien avec Ivan Fedele », p. 21.

2.4.2 L'idée d'« écho » dans le concerto

A propos de l'« écho » dans le rapport entre le soliste et l'orchestre, Fedele émet l'idée suivante :

« le concert se fondait sur le phénomène naturel de l'écho, qui est un cas particulier des phénomènes de résonance. »¹⁴

Selon une définition scientifique :

« L'écho, c'est le phénomène qui consiste à écouter un son reflété après que la sensation sonore produite par l'onde directe qui a généré l'onde reflétée soit éteinte. Quand une onde sonore reflétée arrive à l'oreille dans un laps de temps inférieure à un dixième de seconde après l'onde directe qui lui a donné origine, les deux sons se superposent pour l'auditeur. Ce phénomène s'appelle réverbération (appelé parfois de manière impropre : résonance). »¹⁵

A la lueur de cet article scientifique, il ressort qu'à la « résonance » dont parle Ivan Fedele, plus haut, correspond plutôt la notion d'« écho et réverbération », terminologie qui représente l'idée du rapport directionnel soliste-orchestre.

Il distingue deux types d'« échos » :

- L'« écho » physique qui est la représentation la plus proche du phénomène acoustique naturel.
- L'« écho » psychologique, synonyme de souvenir.

C'est dans ce dernier cas que se situe l'essentiel de son travail formel : le retour à distances proches ou lointaines du matériau, comme une mise en exercice de la mémoire.

L'harmonie, bien qu'elle n'ait pas un rôle important dans la caractérisation des figures, a une fonction fondamentale dans la réalisation des phénomènes de résonance et d'écho. L'homogénéité harmonique verticale et horizontale y confère une grande

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵ T. de Olazábal, *Acustica musical y organologia*, p. 38.

liberté. Les résonances et échos se produisent entre notes et groupes de notes, mais jamais entre figures, car alors on entrerait dans le système de la question-réponse.

2.4.3 Modèles formels de concertos

Ivan Fedele utilise les différents modèles formels du concerto de l'histoire de la musique. Ainsi par exemple, les *Concertos pour vlc.* (1996), *piano* (1993), *violon* (1998-1999) sont en quatre mouvements comme ceux de la deuxième moitié du XIX^e siècle, influencés par la symphonie, à l'instar du *Concerto pour piano n°2 op. 83* de J. Brahms. L'enchaînement des mouvements sans césures caractéristiques dans la quasi-totalité de ses concertos est déjà présent dans les concertos de la deuxième moitié du XIX^e siècle, influencés par le poème symphonique. Ainsi, les deux concertos pour piano et orchestre de Mendelssohn (n°1 op. 25 et n°2 op. 40) sont-ils constitués de trois mouvements, s'enchaînant sans césure. Il existe des concertos chez Fedele en trois mouvements comme le *Concerto pour alto et orchestre* (1990-95) ou *Ruah* (concerto pour flûte et orchestre) (2001-2002) qui nous rappellent la forme du concerto italien classique en trois mouvements rapide/lent /rapide.

Parmi les autres spécificités du concerto classique que Fedele reprend (mis à part celles qu'il mentionne lui-même), on a :

- le jeu de virtuosité du soliste
- la construction narrative.¹⁶
- les passages de cadence que l'on trouve dans une grande partie de ses concertos, par exemple entre le troisième et quatrième mouvement du *Concerto pour piano* (1993), à la fin du *Concerto pour violon* (1998/99) et dans l'épilogue du *Concerto pour vlc.* (1996) (finale en duo du soliste avec le premier vlc. de l'orchestre).

En revanche, comme on l'a mentionné plus haut, Fedele exclut l'idée directionnelle de question-réponse entre le soliste et l'orchestre, caractéristique du concerto classique, qu'il remplace par l'idée d'écho ou résonance. Pour l'éviter, il procède de la manière suivante : l'orchestre propose ou répond avec un matériau

¹⁶ «La narrativité, dans le contexte classique et romantique, recouvre la mise en séquence de composantes formelles comportant des traces opératoires du travail du compositeur qui facilitent la mémorisation et rendent possible la saisie de l'œuvre en tant que totalité cohérente par l'auditeur. » Bien que les préceptes de la rhétorique classique grecque et romaine aient permis d'établir des rapports beaucoup plus anciens entre la structure narrative et la musique. « La narrativité est inhérente à l'œuvre tonale de la tradition classique et romantique. » I. Stoianova, *Manuel d'analyse musicale*, p. 8-12.

différent de celui du soliste. Ainsi, les figures ne sont-elles pas construites comme un matériau qui passe du soliste à l'orchestre et vice-versa, mais comme un matériau composé, partagé verticalement entre eux.

Certains aspects des formes sonates de Fedele (forme très utilisée dans les concertos) présentent, selon lui, des particularités qui lui sont propres :

« Personnellement j'aurais du mal à traiter un thème, ce n'est pas mon esthétique. J'utilise souvent la figure en tant qu'élément constitutif de la composition, et je me suis dit : je propose une alternance des figures selon un schéma et une métrique donnée. J'énonce les différentes figures, A, B et C, par exemple (A1, B1, C1, B2, A2, etc.) et, après les avoir proposées et mélangées, je les propose de nouveau toutes à la suite (A1, A2, A3, etc. puis B1, B2, B3, etc. puis C1, C2, C3, etc.) comme des sortes de strettes ou bien de résumés. Cela donne une unité de figure qui dure et qui rassure. Cette particularité a la signification d'une reprise ; mais aussi d'un développement, car il y a toutes les caractéristiques de l'itération ; donc j'ai regroupé les deux dernières parties de la forme sonate, l'aspect archétypique dans une seule dimension, celle de la reprise. »¹⁷

De façon à observer comment les concepts de figure et forme sont mis en musique dans un rapport directionnel, à l'intérieur de la forme sonate dans le concerto chez lui, nous nous livrons à l'analyse d'un mouvement de l'un d'entre eux.

2.5 CONCERTO POUR PIANO : ANALYSE DU PREMIER MOUVEMENT

2.5.1 Présentation

Le *Concerto* pour piano est une œuvre phare dans la production d'Ivan Fedele, qui manifeste une grande maturité dans sa recherche. Les matériaux et figures très personnels et contemporains sont articulés dans une dialectique proche de la musique classique : les idées de sections, répétitions-variations, alternances, oppositions, développement, figure et fond (éléments de base dans la structuration de la musique du classicisme) sont clairement définis et perceptibles :

« Ce concerto représente [...] le retour du pianiste soliste et caractérise l'élan le plus significatif de [son] expérience musicale. Une autre référence fondamentale comme dans toutes [ses] pièces pour soliste et orchestre est le principe de résonance qui inspire soit l'idée de timbre

soit la forme à travers laquelle cette idée se réalise. Ainsi, entre le soliste et le tutti se produisent de multiples réfractions, diffractions, de la matière sonore comme si les figures du piano étaient projetées dans un kaléidoscope orchestral. »¹⁸

L'œuvre, commandée par radio France, composée en 1993 comporte : un piano soliste et l'orchestre avec : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, percussions (gongs accordés, cloches plaques, glockenspiel, vibraphone, cloches tubes, marimba, cymbales suspendues), timbales, harpe amplifiée, clavier numérique et cordes (10. 0. 4. 3. 2).

Durée : 22' env.

Créé le 12 février 1994, à Paris.

Bruno Canino : Piano

Orchestre philharmonique de Radio France.

Dir. : Luca Pfaff.

L'œuvre comporte quatre mouvements enchaînés, rapide/lent/rapide/lent, avec une cadence¹⁹ de piano entre le troisième mouvement et l'épilogue (dernier mouvement). Le premier et le troisième sont ceux qui ont une forme de sonate.

2.5.2 Structure générale du premier mouvement

- Introduction : divisée en deux parties.
- 1^{ère} exposition : A, A, A, B (figure principale) et A1.
- 1^{er} développement :
 - Variations et juxtapositions des figures B et A1 présentées en alternance.
 - Une petite section au milieu : répétition deux fois de suite de la figure A et à la fin de la section, une fois.

¹⁷ I. Fedele, in P. Michel, « Entretien avec Ivan Fedele », p. 24.

¹⁸ I. Fedele, notice d'Ivan Fedele pour le programme lors de la création de *concerto pour piano et orchestre* (1994).

- 2^{ème} exposition : figure C alternée avec A1.
- 2^{ème} développement : variations et juxtapositions des figures A1, B et C en alternance.
- Reprise :
 - 1- Figure A (la répétition trois fois de suite du début de l'exposition, une seconde majeure plus bas).
 - 2- *Intermezzo* en deux parties : 1- sonorité de carillon (extatique). 2- variation de la figure de la fin de l'introduction.
 - 3- Figure B : reprise de toutes les variations de la figure B juxtaposées et dans le même ordre qu'elles avaient été présentées auparavant dans l'exposition et le développement.
 - 4- Figure C : toutes les variations de la figure B juxtaposées et présentées dans le même ordre qu'auparavant.
 - 5- Coda : figures en «écho» réalisées avec des variations des figures de l'introduction, deuxième partie.
- Finale : introduction première partie, en rétrogradé.

Schéma :

Introduction :

Mes. 1 à 3 par 3 fois. Ouverture	Mes. 4 à 34. Cinq figures.	Mes. 35 à 43. Transition
----------------------------------	----------------------------	--------------------------

1^o Exposition et 1^{er} développement :

Exp. Figures : A, A, A, B, A1 Mesures : 44,48,50,55,57	Dev. B, A1, B, A1, A, A, B, A1, B, A1, B, A 59, 61, 63, 64, 65, 69, 76, 78, 80, 82, 84, 86
--	--

2^o Exposition et 2^{ème} développement :

Exp. Figures : A1, C, A1, C, A1, C Mesures : 87,88,91,92,94,95	Dev. B, C, B, C, B, C, A1, C, A1, C, A1, C, B, C, B, C, B, C 97,99,101,103,105,106,108,109,112,113,115,117,118,120,122,124,126,127
--	--

¹⁹ Empruntée à une autre œuvre : *Cadenza* (1993) pour piano solo qui se constitue de trois parties dont la dernière a fait l'objet de l'emprunt.

Reprise

figures : A, A, A, mes. :128, 132, 134	Intermezzo Carillon : mes. 139 Transition : mes. 149	Toutes les fig. B mes. 155	Toutes les fig. C mes. 175
---	--	-------------------------------	-------------------------------

Coda

Mes. 198

Fin

Mes. 216

2.5.3 Contenu des sections et des figures

- Section de l'introduction

- Première partie (ouverture) : Tempo lent : noire 40. Orchestre seul, 3 mesures qui se répètent trois fois et, à chaque fois, de nouveaux instruments et de nouvelles notes se rajoutent, en donnant comme résultat un processus de texture en formation. Les instruments, notes et rythmes qui se greffent, modifient la couleur antérieure tout en se fondant de manière complémentaire sur le même processus : la première fois, jouent perc. I et II et G. Caisse ; la deuxième fois, se joignent la harpe, la cb. I et vlc. I et II ; la troisième fois, alto I à IV, trps.1 et 2 et trb. 2 ; la quatrième fois le vl. I à VI, fl. I et II et trb.1. C'est ce processus qu'Ivan Fedele appelle processus " d'accumulation timbrale ", geste du grave à l'aigu, en partant du *mib* grave en rajoutant les notes *do#*, *ré#*, *mi*, *fa#*, *sol* dans le registre central. Trois éléments forment la texture : sons trémolos joués en alternance entre les instruments et sons trémolos continus entre les vl. et les altos. Cette procédure donne l'impression d'une œuvre née de rien et qui, peu à peu, commence à se réveiller en donnant la sensation véritable d'un début et d'une claire introduction. Exemple, image suivante.

- Deuxième partie : entrée du piano. Calmo. Cinq figures alternent, espacées dans un accompagnement d'accords longuement tenus qui sont la continuation de l'harmonie de la première partie, ce qu'on ne retrouvera qu'à la coda. Le caractère général est statique. La différence de ces figures avec celles de l'exposition réside dans

le fait que si celles de l'introduction apparaissent seulement dans l'introduction et dans la coda, les figures de l'exposition, elles, concernent l'orchestre ou le soliste et on les retrouve tout au long du mouvement dans l'exposition, le développement, la reprise ; de plus elles comportent une structure plus complexe à l'intérieur des éléments orchestraux et du soliste.

Exemple : *Concerto pour piano*, figures de l'introduction

4. volte

Fl. 1
Fl. 2

La 1^{re} volte suonano solista: Perc. I e II, C. cassa;
 La 2^a volta si aggiungono: Arpa, Cb. 1, Vcl. 1 e 2;
 La 3^a volta " " : Vle. 1-4, Trb. 1 e 2, Trbn. 2;
 La 4^a volta " " : Vl. 1-6, Fl. 1 e 2, Trbn. 1

4

Trbn. 1
Trbn. 2

3^a Parte

Organo
Cassa
Cassa (II)
Cassa (Timp)

Ar.

Harp

Viol. 1-3

3. x Vle. 1-2

Vcl. 1

Cb. 1

Harp
Cb
Vc

VA, VPA
Pia 2

Violini
Fl + Picc

Handwritten annotations include circled numbers (4x, 2x, 3x), a large '4', and various performance markings like 'stern out', 'divisi', and 'cassa'.

19

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cor.
Corngl.
A.
Ob.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vcl. 1
Vcl. 2
Cb. 1
Cb. 2

3 2 3

4

23

Fl. 1
Fl. 2

Cor. 1
Cor. 2

Congos (C)

Pf.

VI. 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Vie. 1
2
3

Vcl. 1
2
3

Cb. 1

bls. ed.

2 3 2

2 3 2

Vers la fin, un processus d'accélération et de densification fait la transition vers l'exposition. Cette toute dernière partie se retrouve dans la deuxième partie de l'*intermezzo* de la reprise.

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Cor. (Cornet), Tip. (Trombone), Triba. (Trumpet), Gongs (Gong), Pf. (Piano), VI. (Violin), and Vle. (Viola). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics markings like *mf* and *p*. There are several handwritten annotations in black ink, including the phrase "Subtle Crescendo!" written across the woodwind staves, and circled numbers (1, 2, 3, 4) marking specific measures. A large, hand-drawn triangle is present in the woodwind section, and the letters "VA" are written above the Viola staves. The score is densely packed with musical notation, reflecting the complexity of the piece.

38 *HU*

ob. 2
cl. 2
Cor. 1 2
Trb. 1 2
Tbn. 1 2
pf.
VI. 1 2 3 4 5 6
Vle. 1 2 3
Vcl. 1 2 3
Cb. 1

• Figure A :

1- Figure orchestrale consistante, dans une attaque *sfz* dans l'orchestre, de durée de croche (ou noire parfois) simultanément aux triples croches régulières du piano *ff* accentuées, également dans une durée de noire. Mes. 48.

2- Une désinence dans les cordes (*sfz-mp*), du même accord que celui de la première partie répétée en sextolets de triples croches, avec un filtrage de grave vers

l'aigu et un canon ascendant déformé par des ornements aux bois (en *pp*) simultanément. Mes. 49-50.

3- Figure au piano avec des rythmes de doubles et triples croches de texture en contrepoint. Mes. 54

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra, covering measures 49 and 50. The score is written in black ink on a white background. At the top, there is a circled number '49' and a reference '(Fl. 1+2, 2b 1+2, Cl. 1+2)'. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, Trumpets) is heavily ornamented with various notes and slurs. The timpani part (Timp.) features a large, handwritten number '2342' across the staff. The string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) is also present, with some parts crossed out with a large 'X'. The bottom of the page shows the beginning of measure 54, with a circled number '54' and a reference '(Fl. 1+2, 2b 1+2, Cl. 1+2)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp* and *mp*.

52

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2

Trbn. 1
Trbn. 2

Glocksp. (I)
Comp. (II)
Timp.

A.

Pl. Keyb.

PF.

Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4
Vi. 5
Vi. 6
Vi. 7
Vi. 8
Vi. 9
Vi. 10

Vcl. 1
Vcl. 2
Vcl. 3
Vcl. 4

Cb.

Lento
♩ = 96 (Tempo II)

3
2
3

mf
ps

cordina edg. str.
ass. sul ponticello
mark. laterali

Reb

Lento

2
2
2

- Figure B :

Le piano avec des accords répétés, certains en appoggiatures. Même type de geste dans les bois qui jouent en simultané et dans les percussions, synthétiseur, et harpe. Dans les cordes, *Arpeggio* descendant *f* en sextolets de triples croches. Tous jouent les mêmes notes que le piano, parfois en simultané, parfois en léger décalage avec différentes durées, en donnant l'idée de "résonance". De toutes les figures du mouvement, cette figure a un tempo qui la caractérise (croche 96), alors que les autres figures gardent unanimement un tempo de croche = 120. Exemple : mes. 76 -77

The image shows a handwritten musical score for measures 76 and 77. The score is written on multiple staves, including Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cor.), Trumpets (Trb.), Trombones (Trbn.), Glockenspiel (Glocksp.), Percussion (Perc.), Harp (Harp.), Piano (P), Violins (Vl.), and Cellos/Double Basses (Vc.). The score is annotated with large handwritten numbers (3, 2, 3) and tempo markings ('Lento', 'Raschi'). A tempo marking of '96' is also present. The score is divided into three measures by vertical lines, with the first measure starting at measure 25. The notation includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'f'.

- Figure A1 :

Dernière partie de la figure A. (Figure du piano, et *tremolo* en accompagnement dans l'orchestre). Exemple : mes. 57-58

The image shows a page of a musical score for measures 57 and 58. The score is divided into two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tbn.), Glockenspiel (Glocksp. CZ), Cymbal (Camp. CZ), and Timpani (Timp.). The bottom system includes staves for Horn (Ar.), Piano (PF.), Violin (VI.), Viola (Vie.), and Cello/Double Bass (Vcl.).

Handwritten annotations in black ink are present throughout the score:

- A large circled number "56" is written at the top left of the first system.
- A large circled number "57" is written across the middle of the first system, overlapping the Flute and Bassoon staves.
- The word "Raschi" is written in large letters across the Flute and Bassoon staves in both systems.
- The word "Lento" is written in large letters across the Violin and Viola staves in both systems.
- A large arrow points from the "Raschi" annotation in measure 57 towards measure 58.
- Arrows with the number "96" point to the right in measures 57 and 58, likely indicating a rehearsal mark.
- Tempo markings "tempo" and "Lento" are written in smaller text above the Flute and Bassoon staves in both systems.

1- Figure C :

Le piano joue en triples croches des notes répétées *martelato* avec des accents des notes plus aiguës toutes les 3, 4, ou 5 triples croches. En même temps, le marimba et le vibraphone jouent en *tremolo* les notes répétées du piano, les cordes jouent des doubles cordes répétées avec des rythmes de triples croches doublement pointées, et les bois, des figures de triolets de triples croches descendantes, pendant une mesure et demie ; à la fin, la figure s'achève avec une figure descendante dans les cordes en *tremolo* en deux quintolets de triples croches et accentuées de manière irrégulière. Dans les futures apparitions, ce finale de figure peut se présenter ascendant. Exemple : fin mes. 88 à 90

The image shows a page of a musical score for measures 88, 89, and 90. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fg.), Cor (Cor.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), Vibraphone (Vibr. (C)), Maraca (Mar. (C)), Timpani (Timp.), Piano (Pp.), Violin (Vi.), and Viola (Vle.). Large handwritten numbers 3, 4, and 5 are placed over the piano part in measures 88, 89, and 90 respectively, indicating the interval between repeated notes. The piano part features a triplet of eighth notes with accents. The marimba and vibraphone parts play a tremolo pattern. The string parts play a triplet of eighth notes with accents. The woodwind parts play a descending triplet of eighth notes. The score includes various performance instructions such as *accenti bene marcato*, *staccatissimo*, and *martelato*.

- Section de l'*intermezzo*.

- Première partie :

C'est une sorte de carillon, un quatuor de piano, vib., synthétiseur et harpe. C'est calme, un peu statique et contemplatif. Le vib. et la harpe jouent en triolets de doubles croches, mais avec des trous de quart de soupir, plus dans la harpe que dans le vib. Le synthétiseur et le piano jouent en doubles-croches avec des trous de quart de soupir, mais plus dans le synthétiseur que dans le piano. Les quatre instruments jouent indistinctement dans la même gamme qui évolue très peu, et tous laissent sonner.

Exemple : mes.140 à 147

The image displays a musical score for measures 140 to 147, divided into two systems. Each system contains four staves: Vib. (I), Ar., M. Keyb., and Pf. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and rests. The Vib. (I) staff features a prominent triplet pattern with a large handwritten '2' above it. The Ar. staff includes vocalizations 'FAH', 'FAH SIB', and 'DOH'. The M. Keyb. and Pf. staves show intricate chordal and melodic lines. The score is marked with a circled '140' at the beginning of each system.

- Deuxième partie :

Variation sur la fin de l'introduction (transition).

Exemple : mes. 150 à 154

(146)

The image shows a page of a musical score for measures 150 to 154. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Trb. 1 and 2 (Trumpets), Vib. (Vibraphone), Mar. (Maracas), Timp. (Timpani), Perc. (Percussion), H. Keyb. (Harp), Pf. (Piano), Vl. 1, 2, 3, 4 (Violins), Vla. (Viola), and Vcl. (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *al forte*), and articulation marks. There are handwritten annotations in black ink: a circled '3' in the woodwind section, a large '2' and '4' in the brass section, and a large '4' in the string section. The page number '388' is printed at the bottom center.

- Section de la coda :

À partir de la mesure 198, des effets d'écho sont simulés avec l'orchestre par la répétition des cellules en *diminuendo* qui sont dérivées de la première partie. Les cordes jouent la même harmonie jusqu'à la mesure 204 qui change alors, puis se maintient jusqu'à la fin de la coda en 215. Dès le début de la coda, les flûtes jouent des notes répétées comme en écho de la première note attaquée *ff* et les suivantes, en *diminuendo ribattuto* très serrées, en alternance. Une nouvelle figure se profile de la manière suivante : attaque de piano en figures de triples croches *f* dérivées des figures rapides en triples croches de l'introduction (deuxième partie), pendant une mesure et simultanément avec les flûtes ; à la mesure suivante, écho dans les cordes et notes

tenues en *tremolo* par les flûtes. Cette figure se répète, variée plusieurs fois. À la mesure 210, les flûtes reprennent les figures rapides en triples croches qu'elles avaient faites, variées dans l'introduction de la deuxième partie, et les autres instruments continuent avec les figures initiales. Pendant toute la coda, les cors jouent des phrases lentes, ascendantes en imitation serrée. Exemple : mes. 198 à 215

The image shows a handwritten musical score for measures 198 to 215, marked as a Coda. The score is written on multiple staves for various instruments, including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Horns (Cor.), Trumpets (Trbn.), Trombones (Tbn.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.).

Key features of the score include:

- Measure 198:** Marked with a circled '198' and the word 'Coda' written above the staff.
- Measure 200:** Contains a large handwritten '2' on the left side.
- Measure 201:** Contains a large handwritten '3' on the left side.
- Measure 202:** Contains a large handwritten '4' on the left side.
- Measure 203:** Contains a large handwritten '3' on the left side.
- Measure 204:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 205:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 206:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 207:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 208:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 209:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 210:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 211:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 212:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 213:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 214:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.
- Measure 215:** Contains a large handwritten '3x' on the left side.

Other annotations include 'Allegretto' and 'Allegro' markings, and various performance instructions such as 'Somero di note ribatt' ed libere', 'Inda ordinarie e armonica', and 'Dimin. per la durata della cromatiche (non prolungare)'. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and additions visible.

2- Section du Finale-Transition :

Il reprend l'ouverture rétrogradée avec tous les instruments la première fois. La deuxième fois, on enlève le vl. la fl. et le trb. I. La troisième fois, l'alto, la trp. et le trb. II. La quatrième fois, la harpe et le vlc. II. On trouve cette même procédure dans *Duo en résonance* pour deux cors solistes et ensemble (1991). Mesure 198.

2.5.4 Autres caractéristiques des figures du concerto pour piano

Toutes les figures du concerto ont une durée de deux mesures en général (figures-motifs). Exceptionnellement dans leurs variations, elles peuvent être rallongées, raccourcies ou fragmentées, mais la durée la plus courte est d'une mesure, la plus longue de trois mesures. Chaque figure a deux mesures en 3/8 ou une en 3/8 et une autre en 2/8, à l'exception de la figure A qui est la plus longue (trois mesures). On assiste à une alternance des figures (A1, B, C) en forme symétrique.

La construction des figures prend en compte deux situations qui révèlent la construction du contrepoint :

« Je livre dès le début un grand nombre de figures regroupées en familles (A, B, C.), sans qu'il s'agisse à proprement parler de thèmes, et ces figures s'enchaînent, se superposent, se tuilent selon des métriques et des symétries qu'il faut faire fonctionner rythmiquement et harmoniquement. Cela donne quelque chose du type ABACBCBACAB ... Ensuite je donne toutes les figures A à la suite, idem pour B, C. Il me faut donc écrire au dessus de chaque A, B, C le contrepoint des autres A, B, C.»²⁰

Les figures doivent être construites de telle manière qu'elles puissent s'organiser indifféremment, soit en l'enchaînement d'une même figure (toutes les figures A par exemple) soit en celui de différentes figures (A, B, C, etc.).

C'est pour qu'elles aient la possibilité de se juxtaposer à d'autres figures en gardant la continuité du discours que les figures sont ouvertes. Leur caractère différentiable mais non opposable permet aussi cette pluralité de construction, en forme de puzzle qui nous renvoie aux concertos de Mozart. Arthur Hutchings nous parle

²⁰ I. Fedele, in P. Michel, « Entretien avec I. Fedele », p. 5.

de principe des terminaisons ouvertes, ou plus simplement de principe de puzzle. À propos du prélude du concert en *ré* K 466, il nous dit :

« Dans le prélude, nous voyons que le thème B conduit au thème C ; mais nous rencontrons plus loin Bb-y, B-E, et dans la dernière ritournelle complète, B-C, une fois de plus ! B ressemble donc à l'une des pièces d'un puzzle qui pourrait s'emboîter dans n'importe laquelle des trois autres pièces ; et si une extrémité de B s'adapte à l'autre extrémité de trois thèmes au moins, elles ont elles aussi, une "fin ouverte". »²¹

2.5.5 Autour de l'allegro de sonate

Un regard même sommaire sur la forme sonate classique s'avère nécessaire pour réfléchir sur la sonate chez Ivan Fedele :

« L'allegro de sonate est constitué :

- d'une exposition, comportant le plus souvent le contraste formateur de deux ou plusieurs thèmes donnés dans différentes tonalités ;
- d'un développement, composante formelle thématiquement et tonalement instable qui développe les thèmes ou des éléments thématiques de l'exposition ;
- d'une réexposition ou reprise à distance des thèmes de l'exposition, le plus souvent dans la tonalité principale.

La forme sonate peut également comporter une introduction, dans la plupart des cas lente, qui prépare le matériau thématique de l'exposition ou présente un matériau sonore indépendant en affirmant, en règle générale, la tonalité principale ou homonyme.

Souvent la réexposition est suivie d'une partie terminale, la coda, qui rappelle ou développe à distance des éléments thématiques connus dans la tonalité principale. »²²

La structure de la sonate nous montre apparemment un allegro de sonate dans le style classique, au moins dans sa structure générale avec les parties basiques (exposition, développement et reprise) et avec les composantes qui étaient facultatives à l'époque classique – romantique : l'introduction et la coda.

²¹ A. Hutchings, *Les concertos pour piano de Mozart*, p. 33.

²² I. Stoianova, *Manuel d'analyse musicale*, p. 72.

- Introduction :

« L'exposition de la sonate est souvent précédée d'une introduction, dont la fonction est de préparer l'allegro qui suit, avec sa tonalité, son exposition ou son thème principal, ou de présenter un matériau thématique qui sera utilisé à distance dans d'autres mouvements du cycle. L'introduction est généralement écrite dans un tempo lent et s'oppose, de ce fait, au mouvement rapide du premier mouvement. »²³

« L'introduction classique est habituellement ouverte vers l'allegro qui suit. »²⁴

« L'introduction peut être ou bien thématiquement indépendante ou bien étroitement liée au thématisme et au plan tonal de l'allegro... »²⁵

« Des éléments thématiques de l'introduction peuvent s'infiltrer dans le développement et la coda, contribuant ainsi à l'unité et la cohérence du déroulement. »²⁶

L'introduction de la sonate de Fedele comporte plusieurs éléments propres à l'introduction classique :

- Le tempo lent de l'introduction s'oppose au tempo rapide de l'exposition.
- Elle est ouverte vers l'exposition : le processus ascendant de la fin crée une tension montante qui s'achève avec l'entrée dans l'exposition.
- Cette introduction est thématiquement indépendante. Les figures qui la constituent sont différentes des figures de l'exposition.
- Les figures de l'introduction sont reprises dans la coda.

- Exposition :

« L'exposition comporte le contraste formateur fondamental pour la sonate classique. Le thème principal qui définit le caractère général du mouvement est actif, énergique et fort ; le thème secondaire plutôt lyrique, moins actif et moins énergique, parfois avec les traits d'une cantilène ou d'un mouvement dansé. »²⁷

²³ *Ibid.*, p. 77.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

Les figures A, A1 et C, ont le même tempo (croche 120) à la différence de figure B (croche 96).

La figure A1 a une différence de densité d'avec les figures B et C.

A1 : figure de soliste en premier plan avec un accompagnement de l'orchestre très réduit (densité faible).

B et C, le soliste et l'orchestre sont au même plan (grande densité).

Fedele alterne A1 avec B et A1 avec C dans un jeu d'opposition de masses. La figure A est utilisée comme figure de ponctuation : début de l'exposition, début de deuxième exposition, début de la reprise. C'est la seule qui se répète trois fois, de manière consécutive, au début de l'exposition.

Les figures partagent la même harmonie. Il n'y a pas une caractéristique harmonique qui les singularise. Tout le concerto est construit sur des accords de 9 ou 10 notes (exceptionnellement de 8, 11 ou 12) qui n'ont pas de fonction tonale ou modale. Ils évoluent lentement. Par exemple, l'accord de l'introduction apparaît peu à peu, mais cet accord de dix notes couvre toute l'introduction. L'évolution est discrète, les nouvelles notes ne se font pas spécialement remarquer, il n'y a pas de rupture harmonique. Il y a de longs passages avec le même groupe de notes. Tel est le cas entre les mes. 97 et 106 ou 117 et 127 (développement : alternance entre les figures B et C) dans lesquelles il s'agit d'un groupe de neuf notes avec le *do*, *fa#*, et *la* comme notes manquantes. Cette section de grande densité harmonique utilise les neuf notes dans un même plan d'importance, mais pas en série.

On ne trouve donc pas de figures opposées dans l'exposition et le développement (mis à part la figure A1 qui s'oppose aux autres). Elles s'enchaînent dans une continuité de discours.

On ne peut pas parler d'une opposition de caractère des figures : toutes participent d'une unité qui caractérise l'exposition comme par une vivacité sans relâche.

On ne peut pas non plus considérer dans l'exposition une relation de principal à secondaire. Les figures se juxtaposent dans un même ordre d'importance.

- Développement :

« Composante formelle thématiquement et tonalement instable qui développe les thèmes ou des éléments thématiques de l'exposition. »²⁸

Le développement de la sonate d'Ivan Fedele n'est pas instable. Harmoniquement, il est stable et très riche. Le développement des thèmes doit se traduire comme les variations des figures qui alternent, il comporte deux parties : l'une avec les variations des figures A, A1 et B ; l'autre après l'exposition de la figure C en alternance avec la figure A1, qui comporte les variations des figures A1, B, C en alternance.

Dans la sonate classique, le développement est considéré comme une zone instable par rapport à l'exposition et la reprise. Cette idée est d'une certaine manière représentée dans l'œuvre de Fedele par l'alternance en permanence des figures dans le développement. Dans la reprise, le fait que les mêmes figures soient juxtaposées donne le sentiment d'une meilleure stabilité.

- Réexposition :

« ou reprise à distance des thèmes de l'exposition, le plus souvent dans la tonalité principale. »²⁹

Il y a bien dans cette sonate, une réexposition des figures de l'exposition et des variantes du développement, mais au lieu d'être réexposées en alternance comme dans l'exposition et le développement, les figures se juxtaposent en continu. D'abord toutes les figures B (B1, B2, ...etc.), puis on entend toutes les figures C (C1, C2...etc.). La figure A1 est exposée au début de la reprise comme au début de l'exposition, mais un ton plus bas, puis n'est plus réexposée.

Il y a dans cette reprise un *intermezzo* entre la reprise de A1 et toutes celles de B.

Il faut alors remarquer que l'idée de Fedele citée plus haut, exprimant que la reprise est aussi le développement ne nous paraît pas tout à fait correcte. En effet, dans cette reprise, bien que l'ordre des choses soit changé, tout (excepté l'*intermezzo*) est présent

²⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁹ *Id.*

textuellement. En revanche, il considère comme exposition (pour nous, le développement) des variations des figures présentées auparavant.

- Coda :

« Qui rappelle ou développe à distance des éléments thématiques connus dans la tonalité principale. »³⁰

Cette coda reprend les figures de l'introduction et les élabore dans une texture d'« écho » dans un double sens :

Un écho acoustique : attaque forte d'une cellule et répétition tout en diminuant.

Un écho psychologique : comme souvenir du passé (de la deuxième partie de l'introduction).

La conclusion de l'œuvre consiste en la reprise de l'introduction (première partie) rétrogradée comme nous l'avons expliqué plus haut.

2.5.6 Les oppositions structurantes de la forme sonate chez I. Fedele

Bien que plus haut on ait vu qu'il n'y avait pas d'oppositions à l'intérieur de l'exposition-développement, il en existe entre l'introduction et l'exposition d'une part et entre l'exposition-développement et l'*intermezzo* d'autre part. (Véritable prise de souffle pour la reprise. Son caractère statique sans figures, mais avec une texture qui, en permanence, fait de lui le moment fort des oppositions de l'exposition et du développement). La coda et le finale font aussi une opposition dans la partie centrale de l'œuvre. En reprenant les figures et textures du début, ils contribuent à donner l'illusion de fermer le discours comme dans la sonate classique.

On peut donc constater que la forme sonate du concerto pour piano d'Ivan Fedele prend les éléments de base les plus généraux de la forme sonate classique sans se soumettre à aucun modèle en particulier. Ces éléments balisent la forme globale de l'œuvre dans un souci d'illusion de récit, de narrativité, de directionnalité téléologique.

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

On doit noter qu'en différents moments de l'histoire, on donne la forme sonate comme épuisée :

« La Sonate semble en définitive en bout de course. C'est très bien ainsi, car on ne peut perpétrer les mêmes formes pendant des siècles. »³¹

Presque abandonnée au XX^e siècle par la plupart des compositeurs de l'avant-garde et par une bonne partie de ses héritiers, voici donc un renouvellement de la forme qui n'a rien de nostalgique. Et en gardant des caractéristiques archétypales par lesquelles on peut continuer à parler de forme sonate, cette dernière nous présente un nouveau visage.

2.6 QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES NOTIONS DE FIGURE, DE FORME ET DE NARRATIVITÉ

2.6.1 Figure et forme

On peut trouver chez Fedele quelques éléments découlant de certains concepts de base de la forme classique et romantique :

« La solidarité du fonctionnalisme harmonique et du fonctionnalisme formel dans le contexte de la musique tonale définit les particularités du symphonisme narratif issu de la rhétorique et la stabilité des schémas formels de la tradition classique. C'est en effet l'interaction de ces deux systèmes hiérarchiques établis, jouant habilement avec les capacités de la mémoire – fondamentales pour l'art des sons – qui rend possible la narrativité d'ordre symphonique dans la tradition de la musique classique et romantique. »³²

Chez lui, le fonctionnalisme formel emprunté au classicisme est mélangé à un matériau différent du fonctionnalisme harmonique classique. Ainsi la solidarité entre matériau et forme qui existe dans la structure classique est absente dans l'œuvre du compositeur italien. La structure macro formelle s'appuie sur la structure I-V-I propre

³¹ R. Schumann, in Ch. Rosen, *Le style classique*, p. 640.

³² I. Stoianova, *Manuel d'analyse musicale*, p. 21.

au classicisme. On a une sorte de structure fractale puisque la petite structure est la même que celle qui la contient, les deux répondant aux mêmes lois. Cette structure n'existe pas chez Fedele. Dans les fondements classiques, le motif est inclus dans la phrase qui se trouve dans la période et qui aussi constitue la section. Par ailleurs, la forme sonate est issue d'un type de matériau qui avait été construit comme en parallèle de la forme narrative. La nature des figures de Fedele ne répond pas non plus aux mêmes lois que celles de la forme empruntée. On a l'impression de figures qui subissent une forme et de formes sans rapport de conséquence avec les matériaux qui la composent. Cette idée de « coffre fort » de la forme sonate, que l'on remplit, n'est pas nouvelle. On peut la trouver par exemple à la fin du XIX^e siècle, avec la crise du système tonal et à l'école de Vienne, avec le « remplissage » de formes baroques.

Dans la musique classique, l'exploitation de la figure, grâce à ses caractéristiques thématiques, offre une possibilité supplémentaire. Elle peut être variée ou développée dans ses caractéristiques thématiques précises, ou avec ses caractéristiques de profil (mélodique ou rythmique). Cette alternative très courante dans toute la musique tonale, est impossible dans celle d'Ivan Fedele. Les caractéristiques thématiques n'existant pas, seules les caractéristiques de profil peuvent être exploitées et cette ressource est très utilisée dans les variations de ses figures.

Pour lui, les figures ne présentent pas de caractère thématique, autrement dit de structure des intervalles et de notes précises qui identifient la figure. Il conçoit les figures en tant que structure, avec caractéristiques précises d'orchestration, de timbre, de densité, de directionnalité et de rythme. Dans la musique classique, les figures ainsi envisagées ne constituent pas toujours la structure fondamentale de l'œuvre dont l'élément constitutif est le thème, la structure des hauteurs et des rythmes, mais pas celle de l'orchestration, de la dynamique ou du timbre. C'est ainsi, par exemple, que dans le thème du premier mouvement de la 5^{ème} *Symphonie* de Beethoven, la figure est reconnaissable dans sa structure thématique, malgré les différents changements de dynamique, de densité, d'orchestration ou de timbre, alors que chez Fedele, à l'inverse, c'est plutôt la structure des hauteurs qui change et les composantes de timbre, d'orchestration, de densité, de nuances qui restent les mêmes.

Dans la musique classique, les figures, à la manière de Fedele, se superposent à un continuum structurel directionnel de base, donné par le système tonal et la structure thématique. De cette manière, les changements dans l'orchestration, dans la densité ou dans les séquences (thème, transition, variation) peuvent être très différents. C'est le cas

de la *Symphonie N° 34 (Allegro vivace)*, mes. 1 à 48, de Mozart, où les changements ne créent pas de rupture et sont inclus dans la continuité de la structure tonale.

La structure tonale garantit, de manière courante, une continuité de base à laquelle on peut ajouter des figures ou des gestes très différents, sans provoquer de rupture.

Chez Fedele, en général, les figures sont des entités indépendantes et le passage de l'une à l'autre est très souvent marqué par une rupture. L'articulation de la forme ne dépend que d'elles et de la manière dont elles se juxtaposent.

Dans la non-tonalité, les figures contrastantes tendent en général à provoquer des ruptures. Du fait qu'elles ne sont pas incluses dans un système qui prend la continuité pour principe intrinsèque, les figures se trouvent livrées à elles-mêmes, à l'intérieur d'un système discontinu. Dans la musique de Scelsi, de Reich ou de Grisey, les continuums sont très perceptibles, mais on n'a pas de figures ou de matériau d'opposition dans ces processus. Dès que l'on rajoute un élément d'opposition important la continuité directionnelle linéaire se casse.

Dans la musique d'avant le XX^e siècle, l'idée de figure, en tant qu'entité reconnaissable et unité de structure de l'œuvre dans le motif et le thème, n'existe pas. Au XX^e siècle, avant Fedele, cette idée joue son rôle dans des esthétiques en apparence opposées à sa musique, comme dans *Four songs to poems by János Pilinszky* (1973-1975) op. 11, de G. Kurtág. Chacune des pièces est identifiée par une figure ou un geste. Par exemple, dans la deuxième pièce de Kurtág, (*In memoriam F. M. Dostoïevski*) (1974), la ligne mélodique du chant est composée par une figure en deux parties : la première dans un registre plus aigu que la deuxième qui, elle, évolue avec deux notes descendantes, dans un intervalle de demi-ton. La figure se répète cinq fois, variée. L'idée de figure repérable existe aussi dans des œuvres de George Crumb, comme dans *Ancient voice of children* (1970) dans laquelle les traitements séquentiels, les gestes et les motifs vocaux et instrumentaux, reviennent de manière variée. Dans un contexte complètement différent de celui de Fedele, Crumb compose parfois des figures repérables, certes comme les siennes, mais contrairement à lui, avec des repères stylistiques et de langages (tonals), à la manière de collages. Dans un autre contexte plus proche de celui de Fedele, on observe parfois chez F. Donatoni, un travail de la figure dans ses caractéristiques de profil et de geste, avec une variation du contenu des hauteurs. Ce sont alors la composition de ces figures et leurs articulations qui les différencient.

2.6.2 La répétition-variation

La répétition et/ou la variation ont un rôle fondamental dans la structure musicale d'Ivan Fedele :

« La musique définit ses propres caractères lexicaux, syntaxiques et structurels dans le temps de sa réalisation, soit à travers la contemporanéité des niveaux ontologiques et phénoménologiques. Les références du langage musical lui sont “internes”, ce sont les sons mêmes. Ce qui fait qu'il est si différent des autres langages parlés et écrits (avec lesquels il a par ailleurs nombre d'analogies), dans la mesure où ces derniers se réfèrent à une entité qui leur est “externe” , comme la nature, le monde sensible, le rationnel [...].

Ces références “internes” constituent la caractéristique majeure de la musique et la qualifient comme “métalangage”. C'est pourquoi la musique semble réaliser ce qui pour les autres idiomes est une utopie : la communication répétée de “sens” indépendamment de toute connexion conventionnelle entre signifiant et signifié. »³³

C'est donc à travers elles que les référents internes entre les sons constituent un langage directionnel autoréférentiel. De ce point de vue, on peut dire que Fedele s'inscrit dans une tradition qui nous vient de la rhétorique ancienne qui a servi également de modèle à presque toute la pensée musicale occidentale. Pierre Fontanier résume ainsi ces emplois de la répétition qui ont à peine varié pendant des siècles :

« La répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion. »³⁴

En musique, on peut élargir la fonction d'ornementation à celle de constitution de matériel. En effet, la répétition peut devenir un élément de la figure, et ainsi faire partie du matériel de composition. Chez Fedele, on saisit ce phénomène, par exemple, avec la répétition des notes de la deuxième partie de *Donax* (1992) pour flûte, ou celle du début de *Messages* (2000) pour ensemble. Il faut donc reconnaître une double

³³ I. Fedele, « Fragment d'un discours utopique », p. 117.

³⁴ P. Fontanier, *Les figures du discours*, p. 329.

fonction à la répétition de la figure composée de notes répétées : la constitution même de la figure (la répétition comme matériau) et sa fonction syntaxique.

Comme une expression plus forte et plus énergique de la passion telle que la définit Fontanier, elle nous renvoie aux catégories dans la structure du langage classique que conçoit Fedele dans sa distinction du principal et du secondaire. Ce sont les répétitions et les variations qui créent l'emphase d'un élément plus que d'un autre, ce qui intensifie la perception des catégories. Il en est d'ailleurs ainsi en rhétorique où sa place dans le cours du discours lui confère cette fonction syntaxique. Par exemple, la reprise à la fin du premier mouvement du *Concerto pour piano* d'Ivan Fedele a une fonction de répétition bien spécifique qu'elle n'aurait pas prise si elle s'était produite à un autre moment.

Toutes ces observations que nous venons d'effectuer concernent la musique de Fedele et, d'une certaine manière, toute la musique. Mais finalement, c'est la répétition-variation qui permet l'établissement d'une communication, selon Roland Barthes :

« Un signe, c'est ce qui se répète [...] Sans répétition, pas de signe, car on ne pourrait le reconnaître, et la reconnaissance, c'est ce qui fonde le signe. »³⁵

Le matériau constitutif de la musique (en tant que métalangage) lui est à la fois élément référent interne et élément immanent. Or, si l'on suit Roland Barthes et si l'on considère la musique comme moyen de communication, ce n'est que par la reconnaissance des signes, donc à travers leur répétition, que la transmission s'établit.

Ainsi, pour estimer si les répétitions ou les variations d'Ivan Fedele se singularisent d'une manière quelconque, faut-il d'abord se pencher sur cet acte qui lui est si intimement lié, qu'est la perception. Sur ce plan, on tombe dans un champ moins universel, car on peut estimer que l'aptitude à différencier, à comparer, à percevoir la répétition et la variation est soumise à un certain nombre de paramètres propres à chaque individu : capacités de concentration, niveau et type culturel, mémoire, intérêts, goûts, etc. (sujet abordé dans le premier chapitre). La perception des signes ne dépend pas seulement du principe de répétition. Elle tient également au type de signe, autrement dit au degré de complexité, à l'expérience de chacun et aussi à l'existence ou non chez le récepteur d'une expérience antérieure avec des objets semblables. C'est ainsi que l'on

³⁵ R. Barthes, *Œuvres complètes II, Droit dans les yeux*, p. 737.

peut envisager une échelle de différents degrés de perception du signe. On peut, par exemple, concevoir d'un côté, un degré maximum de perception dans la musique classique, de la répétition et de la variation, un degré quasi total des perceptions de ses composantes et de l'autre, un degré minimum de perception dans la musique sérielle.³⁶ (La perception et la non-perception absolues de la répétition et de la variation étant considérées comme impossibles). On peut alors situer la musique de Fedele entre ces deux pôles. En effet, la perception en est rendue plus difficile que celle de la musique tonale du fait, d'une part, de la complexité majeure du matériel à répéter, et d'autre part, de la moindre possibilité d'établir des liens avec des expériences du passé. Cependant, elle est plus facile que celle de la musique sérielle par la structuration formelle des répétitions et des variations, proche de la forme classique. On peut ainsi situer le degré de perception de sa musique dans une catégorie intermédiaire : en deçà d'une perception consciente des répétitions et des variations comme dans la musique classique, et au-delà d'une perception globale des variations ou des répétitions comme une continuité ou discontinuité du discours sans en percevoir toutes les articulations, comme dans la musique sérielle : une ligne directionnelle intermédiaire entre perceptions facile et très difficile. Quand il utilise la répétition et la variation de signes (ou de figures), c'est d'une manière plus complexe en général, plus difficile à appréhender ou à mémoriser que dans la musique classique. Dans le cas d'*Apostrofe* où les deux premières pages de la pièce pour flûte se répètent, on peut se demander si cette itération (légèrement variée) est perçue comme telle ou bien comme une continuité du discours. En effet, l'importante dimension temporelle du modèle qui se répète en accentue la fixation à l'esprit. Il en est de même de son contenu très riche et homogène. On a ainsi tendance à penser que la répétition est rendue perméable à la perception en tant que différence,³⁷ mais aussi susceptible d'être envisagée globalement comme unité indivisible.

Il semble que par moments, pour Fedele, constituer des matériaux facilement discernables, élaborés avec les outils d'une esthétique non tonale, et créer un niveau de perception à un degré semblable à celui la musique tonale, composée à partir du même type d'outils, soit un défi. Pour illustrer cette élaboration du compositeur, on peut citer *De li duo soli et infiniti universi* pour deux pianos et trois groupes orchestraux (2001). A d'autres moments, la répétition ou la variation se saisissent comme outil

³⁶ Bien que dans la musique sérielle la répétition soit inconcevable, la variation est « le maître » du jeu dans la constitution de la forme.

³⁷ Comme structure de deux éléments dont le second est la répétition du premier.

compositionnel, hermétique à la perception comme telles, mais plutôt interprétables comme un sentiment d'unité et non de différenciation. Ex. *Apostrofe*, (2000).

Dans tous les cas, l'utilisation de la répétition et de la variation, comme forme cyclique qui se succède à distance ou en juxtaposition, se situe dans les limites des possibilités de perception mentionnées. Leur degré dépend de l'œuvre, de la situation, mais aussi de l'individu récepteur, puisque, comme nous le signalons plus haut, on ne peut pas parler de perception dans l'absolu.

La répétition ou la variation constituent donc un facteur important dans la directionnalité temporelle de l'œuvre pour Fedele. C'est par elles que le passé est ravivé au sein du modèle qui fait référence. C'est aussi par elles que le futur est activé, du fait de l'attente suscitée chez le récepteur, par le mécanisme de répétition. Par exemple, dans ses concertos, le mécanisme à répétition généré par la succession de figures entre le soliste et l'orchestre, par la réitération de la même suite ou d'une même figure, crée une expectative, une attente de la suite. La réception est ainsi conditionnée à une habitude née de la logique d'un schéma itératif.

Il utilise aussi la répétition en continuité comme processus, comme boucles (*Loops*), dans un cas particulier de simulation d'écho ou dans la composition des figures, mais il ne s'en sert pas en tant que générateur de processus évolutifs, comme dans la musique répétitive ou autre, notamment comme dans la musique spectrale.

2.6.3 Narrativité

Pour Fedele, l'illusion de « narrativité » passe par la répétition et la variation et l'idée des formes passe par la construction de sections bien différenciées. Cependant, il nous semble qu'il ne s'agit pas là du seul chemin de re-création de cette illusion. Un bon nombre d'œuvres musicales contemporaines nous le montre aussi, comme *Quattro pezzi per orchestra* (1959) de G. Scelsi ou *Continuum* pour clavecin (1968) de G. Ligeti. Scelsi et Ligeti développent un processus dans lequel il n'y a pas de répétitions à distance ou de variations au sens classique et, pour autant, il y a bien une idée de naissance, de développement et d'extinction clairement perceptible. Il y a le sens d'un récit directionnel proprement musical et non littéraire, idée que l'on trouve chez Bernard Sève quand il explore le temps narratif :

« Le raconté est, en musique, exactement et substantiellement le raconter. »³⁸

Il souligne la différence essentielle qui sépare récit littéraire et discours musical, le premier offrant des repères temporels à la diégèse qui permettent d'en évaluer l'ordre chronologique. Quant au discours, il ne peut être réduit à l'idée de récit :

« Si l'œuvre musicale était un récit, ce serait un récit qui fonctionnerait de manière strictement linéaire, sans prolepses, analepses ni ellipses, un récit asservi à la loi héraclitienne du temps, celle de l'irréversibilité ; ce serait le plus ennuyeux des récits. »³⁹

Il va sans dire que la « narrativité » unidirectionnelle dans la musique que l'on aurait si elle se limitait à une idée de récit ne peut guère susciter d'intérêt dans l'écoute, ni de sentiment d'unité. Là encore, bon nombre d'œuvres du répertoire du XX^e siècle, en sont la preuve : *Le Marteau sans maître* (1953/54) de P. Boulez, *Kontakte* (1959) de K. Stockhausen ou le *Concerto pour piano* (1957/58) de John Cage par exemple, pour n'en citer que quelques-unes qui, au même moment, ont été construites sur des bases complètement différentes. On est en présence de formes musicales pures qui ne sont pas construites comme des réseaux fermés, qui n'ont pas de point d'ancrage dans l'évolution des arts, de la mémoire et de la rhétorique, qui sont déliées de l'illusion téléologique propre à la narration comme l'est la musique classique. Malgré tout, on est en présence de formes complètement cohérentes, du point de vue de l'émission.

De là, on peut considérer que la recherche d'un secours dans des structures narratives ou des formes du passé se présente comme la quête d'une solution à un problème inexistant. Ainsi, les retours en arrière, même partiels, d'un certain point de vue, peuvent sembler artificiels. On peut constater, dans de nombreuses périodes de l'histoire, qu'après des moments de crise ou des révolutions (comme cela a été le cas pour une bonne partie de la musique dans la première partie du XX^e siècle), on cherche à récupérer des éléments du passé et à les concilier avec les nouvelles trouvailles. Ainsi dans le classicisme, après la crise de la période galante, certains aspects du baroque sont réapparus pour secourir des sentiments de perte :

« Les symphonistes viennois des années 1750 furent les premiers à adopter une démarche qui devait réapparaître à intervalles réguliers dans l'évolution d'Haydn et Mozart : ils

³⁸ B. Sève, *l'Altération Musicale*, p. 271.

refirent appel à la complexité baroque pour retrouver une partie de la richesse qui s'était perdue dans les destructions et les inévitables simplifications des débuts de révolution. Par nature, l'articulation à l'italienne n'avait pas la solidité des procédés savants du Baroque, et chaque étape de l'évolution entraînait avec elle des pertes qu'un jour il faudrait bien compenser. »⁴⁰

Par sa forme, la narrativité chez Fedele est la conséquence d'un désir de directionnalité dans le discours. Là, on peut se demander si revenir au directionnalisme classique avec un tel objectif, n'est pas vraiment un retour en arrière. Il se trouve devant un problème semblable à ce qu'ont expérimenté A. Schoenberg et A. Berg qui, avec un matériel non directionnel et statique comme la série, se sont posés la question du devenir qu'il fallait combler d'une quelconque manière. L'une d'entre elles consistait à rester dans des formes anciennes, cassant ainsi la relation de conséquence qui existe entre matériel et forme, dans la musique tonale. Les sérialistes, à partir de A. Webern, ont essayé d'établir un lien de cause à effet entre la forme et le matériel, et pour un certain temps, ont abandonné le caractère discursif de la musique, en « [entraînant] le transfert des catégories temporelles vers des catégories spatiales. »⁴¹ En témoignent des œuvres comme le livre 1 de *Structures* pour deux pianos (1952) de P. Boulez. Plus tard, inspirés par la réflexion sur la forme narrative en littérature que l'on trouve chez Kafka, les compositeurs sériels, à l'instar de Joyce ou Mallarmé par exemple, se tournent vers la multi-directionnalité du discours dans des formes labyrinthiques. Tel est le cas de compositeurs comme P. Boulez, avec la *Troisième sonate* ou *Pli selon Pli*, K. Stockhausen avec son *Klavierstück XI* (1957), ou de B. A. Zimmermann qui conçoit le présent comme une série de strates temporelles où passé et futur coexistent (« sphère du temps »⁴²). On voit d'ailleurs le même phénomène se produire dans cette période de l'histoire littéraire, avec la structure éclatée du Nouveau Roman comme dans *La Vie, Mode d'Emploi* de Georges Perec, *La Modification* ou *L'emploi du Temps* de Michel Butor ou encore *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

Cette évolution dans la pensée formelle va susciter des réserves exprimées par exemple par Ligeti qui considère que la polydirectionnalité, ou polyvalence des œuvres, va être réduite par la perception à une forme fixe. Zimmermann reconnaît que la structure musicale ne coïncide pas nécessairement avec la structure formelle du compositeur. De même, vers 1970, la narratologie contemporaine passe de la seule

³⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁰ Ch. Rosen, *Le Style Classique*, p. 52-53.

⁴¹ P. Albèra, « Modernité II. La forme musicale, Temps et espaces multiples », p. 238.

description des faits de structure à la prise en compte de la communication, et donc de la réception. Gérard Genette, dans *Figures III*, met l'accent sur la complexité de l'énonciation narrative. Umberto Eco dans *Lector in fabula* en 1979, examine comment tout texte est lu et comment une description de sa structure « doit, en même temps, être la description des mouvements de lecture qu'il impose. »⁴³

Cette prise en compte de l'aspect perceptif dans la narratologie est peut-être un élément manquant dans la pensée formelle de la première moitié du XX^e siècle. Et c'est de ce point de vue-là que l'on peut comprendre cet apparent retour à un certain classicisme narratif chez Ivan Fedele. Pour Zimmermann, « la conscience ne s'attache pas à la succession réelle des faits, mais aux liens structurels ou imaginaires qui existent entre eux, quelle que soit leur position dans le temps. »⁴⁴ Partant de là, on doit admettre que la forme et les matériaux utilisés par Fedele ne donnent pas tout à fait le même sens discursif directionnel que les modèles classiques. Encore une fois, Fedele se place à un niveau platonicien d'idéal archétypal qui donne comme résultat un modèle propre.

2.7 L'ILLUSION D'UNE DIRECTIONNALITÉ ÉVOLUTIVE DANS LA CRÉATION

Dans le mécanisme de création artistique, on trouve parfois le projet illusoire de renouveler l'art selon une directionnalité évolutive. Cet aspect de la création se retrouve tout au long de l'histoire de l'art. Ce sentiment chimérique a permis d'effectuer des changements, même si, sur le moment, il ancre l'esprit dans l'utopie que l'on est en train d'« améliorer » les choses. Dans certaines disciplines comme la science ou la technologie, cette évolution historique est indiscutable, mais dans l'art et dans la musique, on sait bien que c'est faux : avec la perspective du temps, on se rend à l'évidence que, dans le domaine de l'esthétique musicale, il n'est pas pertinent d'établir une échelle de valeur (le classicisme n'est pas meilleur que le baroque), mais au moment de la novation, on a cette illusion. Aujourd'hui, le fait que l'on veuille assigner

⁴² *Id.*

⁴³ U. Eco, *Lector in fabula*, p. 10.

à Fedele l'idée, brillante ou non, de réconcilier matériaux contemporains et formes classiques vient pour une bonne part de la relation que l'on entretient avec la musique qui l'a précédé. On peut penser particulièrement à celles qui n'avaient pas recours à des formes narratives comme chez J. Cage, K Stockhausen, I. Xenakis et autres. Si on les considère comme « manquant » de lisibilité ou tout simplement « imparfaites », alors on envisage la sienne comme un progrès, une solution, mais si on voit les musiques des années 50 comme des œuvres à part entière, on envisage probablement la musique de Fedele comme réactionnaire (au moins pour ce qui concerne sa conception formelle). La distance historique permettra de reconsidérer les œuvres indépendamment des querelles et des rivalités qui agitent les esprits au moment de la création. L'historien et l'analyste doivent en effet se dédouaner de tout engagement esthétique, pour faire preuve d'esprit critique.

3- NOUVEAU CLASSICISME DANS LA MUSIQUE DE FEDELE ?

⁴⁴ P. Albèra, « Modernité II. La forme musicale, Temps et espaces multiples », p. 238.

3.1 INTRODUCTION

Les analyses précédentes nous montrent un aspect de la musique d'Ivan Fedele qui permet de le classer dans la catégorie de nouveau classique : un aspect directionnel particulier qui concerne des aspects techniques (la forme et les matériaux) et des aspects conceptuels inhérents à l'idée de « classicisme ». En analysant les termes de classique, nouveau classique et néo-classique, on pourra constater que la multiplicité de leur sens, et donc leur équivocité, ne nous autorise à lui attribuer cette étiquette que de manière partielle.

Ivan Fedele a été désigné comme nouveau classique dans les années 90.

« Dans le contexte de la recherche compositionnelle actuelle, Ivan Fedele — et ses œuvres en sont la preuve irréfutable — fait figure de nouveau classique. »⁴⁵

Cette formule est quelque peu dérangeante pour une partie de la communauté musicale qui estime que la création doit toujours se faire en rupture avec le passé. De plus, cette expression singularise trop peu le compositeur pour une autre partie de cette communauté pour laquelle le retour au passé se conçoit comme un possible chemin de création. Pour comprendre cette division apparente des pensées et la directionnalité qui, historiquement, établit le lien entre les styles et les concepts, nous chercherons à élucider une manière de penser la musique dans cette période de l'histoire qui nous est très proche dans le temps. Pour cela, nous chercherons d'abord à situer Ivan Fedele par rapport à ses antécédents et dans son contexte historique. Nous poursuivrons par une réflexion sur l'appellation « Nouveau Classique », dans un premier temps avec une analyse sémantique du mot « classique » et ensuite, avec une investigation beaucoup plus en rapport avec la musique, de certaines terminologies : « Classique » et « Nouveau classique » évidemment, mais aussi « Néoclassique ». Cette deuxième partie du chapitre se terminera par l'exploration de l'environnement contemporain de Fedele, et une revue de compositeurs qui lui sont les plus proches. Autrement dit, à ce moment, nous nous demanderons si on peut se permettre d'attribuer une démarche à un seul

⁴⁵ I. Stoianova, « Vers un Nouvel Humanisme », p. 15.

artiste, isolément ou si, au contraire, il ne participe pas, en fait, d'un courant plus général.

3.2 ANTÉCÉDENTS ET ENVIRONNEMENT

3.2.1 Contexte et directionnalité chronologique dans l'histoire

À la fin de la première partie du XX^e siècle, une partie de la création musicale prend comme principe de base l'idée d'une *tabula rasa* avec le passé. Pendant les dernières révolutions des années 60/70, l'utopie veut qu'on aille vers des lieux totalement nouveaux de création. En opposition à ces différentes périodes, une bonne partie de la création musicale des années 80/90 se caractérise par une manière toute particulière de réconciliation avec l'histoire. Par ailleurs, une vision qui tend à situer la création entre l'intuition et la raison s'oppose à l'idée évolutionniste de la musique proche d'une image scientifique de l'art dans les années 50. Cette conception scientifique de la musique se retrouve dans des discours comme celui que K. Stockhausen fait en 1961 pour présenter *Klavierstück IX* dans lequel il nous montre bien cette idée évolutionniste :

« Parmi les inventions et découvertes des dix dernières années, je citerais la mise à égalité de tous les paramètres utilisés dans la musique 1- égalité du son et du silence 2- égalité et équivalence du son avec le bruit, c'est-à-dire égalité des processus apériodiques avec les processus périodiques. 3- continuité de tout ce qui est vertical avec ce qui est horizontal. Le problème majeur de A. Webern est de réussir la synthèse entre les principes mélodiques et les harmoniques, ce que l'on trouve dans les différences formelles qu'il voit entre la fugue et la sonate. Mais parmi ces points particuliers, que s'est-il passé en dix ans ? Une importante découverte ou re-découverte a eu lieu. Il s'agit du 5^{ème} élément caractéristique de la musique : L'espace. La position et la direction des sons dans l'espace ont la même importance dans les compositions d'aujourd'hui que les hauteurs dans leurs fonctions mélodiques et harmoniques. »⁴⁶

Pendant de nombreuses années – disons d'Arnold Schoenberg à la musique spectrale – la musique a évolué dans une conception presque purement intellectuelle. On peut définir la première moitié du XX^e siècle comme une période très riche en

⁴⁶ P. L. Aimard (Doc. Audiovisuel), « *Klavierstück IX* de K. Stockhausen », *Piano du XX^e siècle*.

nouveaux systèmes d'écriture. Le compositeur centre sa création plus sur les outils (intervalles, séries, formules, théories) avec lesquels il compose l'œuvre, que sur la composition elle-même qui est plutôt considérée comme une conséquence. C'est ainsi que pendant une cinquantaine d'années, on voit apparaître de nouvelles manières d'écrire la musique en rupture avec le passé : atonalité, dodécaphonisme, sérialisme intégral, musiques aléatoire, probabiliste, stochastique, concrète, etc. Dans les années 80, on oppose à ces courants une musique qui trouve sa logique en elle-même, qui se matérialise par des désirs humains d'expression à travers l'intuition et la raison et qui obéit à des prédispositions de notre perception. Cette musique essaie d'assimiler les différentes esthétiques du passé proche ou lointain en les réunissant, en les intégrant au présent, en les renouvelant. Cette nouvelle esthétique se différencie aussi des autres courants du XX^e siècle qui gardent un lien avec les musiques du passé que l'on peut classer ainsi :

1- Musiques qui demeurent dans le système tonal, mais qui continuent d'y développer de nouveaux styles. Des compositeurs comme R. Strauss, F. Poulenc ou D. Milhaud dans la première partie du XX^e siècle ne sont pas concernés par l'atonalisme ou le dodécaphonisme.

2- Musiques qui juxtaposent les techniques antérieures au XX^e siècle avec celles du XX^e siècle. Tel est le cas d'œuvres de compositeurs comme A. Pärt dans *Collage sur B.A.C.H.* en 1966 ou *Credo* en 1968, ou Henri Gorecki dans *Musique ancienne polonaise* (1969). Dans ce dernier cas, la juxtaposition des techniques (sorte de collage stylistique) n'a pas la volonté d'intégrer des esthétiques, comme le fait la nouvelle tendance des années 80.

3- Musiques plus récentes, appelées post-modernes, qui promulguent la fin des styles et qui ne se soucient plus d'aller vers une recherche de nouveauté. Pour ce courant, il n'y a pas de révolution à faire, les styles sont épuisés. Tout simplement, la facture d'une nouvelle œuvre produit la nouveauté. Que la technique en soit modale ou tonale, l'œuvre sera toujours une nouvelle œuvre. En France, on doit ce type de musiques à G. Connesson, T. Escaich, J. F. Zygel, mais on peut également citer des compositeurs comme l'Américain J. Adams :

« A ceux qui me disent : vous êtes minimaliste, ou vous êtes post-moderne, je réponds : “ je suis un post-styliste”. C’est une boutade, mais peut-être suis-je le premier du genre. Aujourd’hui, aucun style ne semble avoir d’avenir pour lui-même. Cette question n’a pas de sens. »⁴⁷

Ce nouveau courant des années 80 se singularise par le fait qu’il croit toujours à de nouvelles formes, fruits de la fécondation des styles, et pour lui, c’est la capacité d’osmose des différents styles de diverses époques qui donne la clé et régénère l’essence de cette musique.

3.2.2 XVIII^e siècle / XX^e siècle. Quelques ressemblances

De la musique atonale au début du siècle à la musique sérielle des années 50, un certain modèle musical a suivi une évolution directionnelle de type linéaire. On peut à cet égard citer *Les Trois pièces op. 11* (1909) d’A. Schoenberg ou le Livre 1 de *Structures* pour deux pianos (1952) de P. Boulez. La linéarité a été brisée fin des années 50/début des années 60, par une nouvelle manière qui ne place plus d’antagonisme entre tonal et atonal, et qui n’a pas de préjugés contre les sonorités d’avant le XX^e siècle. On peut illustrer cette rupture avec les *Quattro pezzi per orchestra* (1959) de Giacinto Scelsi et *Atmosphères* pour orchestre (1962) de György Ligeti. Peut-être est-il né à ce moment-là, une nouvelle directionnalité linéaire qui mène, jusqu’à nos jours, une recherche sur le passé qui se traduit sous différentes formes, comme la revendication, l’élaboration ou l’intégration. En tout cas, les dernières révolutions⁴⁸ et presque toute la production musicale jusqu’à aujourd’hui inspirent la même critique : la musique des années 50 s’est figée dans son aspect hermétique, son idée de la forme, son manque de repères avec la mémoire et la perception, son aspect automatique et scientifique. Ces deux « périodes », première et deuxième partie du XX^e siècle, coïncident avec deux conceptions différentes de l’utopie dans la création musicale. Dans la première moitié,

²³³ J. Adams, in F. Mallet, « John Adams, Compositeur Naïf et Sentimental », p. 50.

²³⁴ Nouvelles esthétiques en rupture avec le passé et avec la volonté d’un renouvellement radical produit dans les années 60/70 par G. Ligeti, G. Scelsi, S. Reich, G. Grisey.

elle est connotée de totalitarisme, de rupture avec le passé, de *tabula rasa*, alors que dans la deuxième moitié, comme nous explique Pierre Lévy, on assiste à une illustration plus souple du concept :

« Il serait très important de détacher la notion d'utopie de celle de totalitarisme. Il y a des utopies qui n'obéissent pas à la logique du tout ou rien ; et quelque chose de radicalement nouveau peut se réaliser en plus de tout l'existant : la table rase n'est pas un passage obligé. Il peut y avoir des utopies qui adviennent progressivement, des utopies sans adversaires, sans ennemis, voire sans victimes, et l'on touche ici au nœud du débat — des utopies sans transcendance. Des utopies qui ne sont pas imposées, décidées par une instance supérieure ou extérieure. Des utopies qui émergent de la collectivité humaine. »⁴⁹

Certains changements importants dans l'histoire sont nés à partir d'un sentiment de non-conformisme avec l'ordre existant. De ce point de vue, on peut comparer le passage des années 50 aux années 60, à ceux qui se sont produits entre les deux moitiés du XVIII^e siècle. C'est là que s'est opéré le passage de la musique baroque à la période galante. La critique à l'égard de la première est alors semblable à celle dont la musique des années 50 fait l'objet plus tard : on reproche à Bach une écriture trop difficile, trop contraignante, artificielle, scolastique et peu naturelle.⁵⁰ D'ailleurs, dans *l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot et d'Alembert (publié à partir de 1752), Rousseau consacre à peine plus de vingt lignes à l'article « contrepoint » ; quant à la « fugue », après en avoir décrit le fonctionnement, il précise qu'elle sert généralement plutôt à faire « du bruit » que de belles mélodies, à faire montre de la science du musicien, plus qu'à flatter l'oreille de l'auditeur. Cette recherche de la musique humanisante qui se profile dans le passage de la musique galante au classicisme est semblable aux sentiments qui naissent à partir des années 60, au XX^e siècle, et qui évoluent encore aujourd'hui.

On peut évoquer une certaine continuité des idées fondamentales malgré des différences stylistiques dans la deuxième moitié du XX^e siècle, d'autant plus que la plupart des compositeurs de cette époque ne s'opposent pas à leurs prédécesseurs

⁴⁹ P. Lévy, in P. Szendy, et D. Matignon, « Des utopies sans transcendance, entretien avec Pierre Lévy », p. 65.

⁵⁰ G. Pestelli, *La musique classique*, p. 19-20.

immédiats de manière substantielle, mais les considèrent plutôt comme des sortes de pères.⁵¹

Une autre situation rapprochant les XVIII^e et XX^e siècles est la confrontation Nouveau Classicisme-Avant-garde, confrontation qui depuis le XVI^e siècle a connu une continuité manifeste sous différentes formes. Au XVI^e siècle, on trouve d'une part ceux qui ont essayé de rétablir une hypothétique culture musicale grecque (*Camerata de Bardi*, par exemple), sans pouvoir se baser sur quelque norme concrète que ce soit, faute de sources et de documents, ayant trouvé là un prétexte pour faire du nouveau, pour fuir le présent, d'autre part, un courant antinomique qui a donné naissance au premier romantisme. De même, au XX^e siècle, on assiste à l'opposition entre néoclassicisme et avant-garde :

« Néoclassicisme et avant-garde, le premier issu de la philosophie des Lumières et la seconde sortie du premier Romantisme ne sont pas ainsi deux esthétiques qui s'opposeraient. Elles sont nées l'une et l'autre et peu de temps l'une après l'autre du même rapport nouveau à la durée que l'abandon du présent comme référence avait créé. Et les divers mouvements de l'art moderne se réclameront tantôt de l'une, tantôt de l'autre, toujours bercés par la même illusion de servir la venue de la cité idéale. »⁵²

Les deux mouvements ont ainsi en commun la fuite du présent et, finalement, ce type d'opposition s'affiche tout au long de l'histoire comme une complémentarité, une symétrie, un système dans lequel un courant ne peut se concevoir sans son opposé.

C'est finalement Hermann Danuser qui fait une différence entre l'historicisme dans lequel le présent continue de dialoguer avec une tradition ininterrompue et le néoclassicisme proprement dit, qui tend à rompre avec le présent au nom d'un passé perdu comme le remarque Philippe Dinkel dans son article « Quelques aspects de l'émergence du néoclassicisme au XX^e siècle. »⁵³

Peut-on donc ainsi parler, en partant des comparaisons que l'on vient d'établir entre l'histoire du XVIII^e et celle du XX^e siècle, de la naissance d'un nouveau classicisme ? En tout cas le mot a été prononcé dans les années 90 pour situer la production musicale d'Ivan Fedele :

⁵¹ Tel est le cas de G. Scelsi, G. Ligeti, S. Reich ou G. Grisey par exemple, que la plupart des compositeurs des années 80/90 considèrent comme maîtres indiscutables.

⁵² J. Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts : Critique de la modernité*, p. 35-36.

⁵³ P. Dinkel, *Quelques aspects de l'émergence du néoclassicisme au XX^e siècle*, p. 9.

« Dans le contexte de la recherche compositionnelle actuelle, Ivan Fedele — et ses œuvres en sont la preuve irréfutable — fait figure de nouveau classique. Opposé à tout esprit néo- et contrairement au néoclassique qui reprend, dans un nouveau contexte et avec une nouvelle matière, des schémas formels établis historiquement, le nouveau classique cherche à élaborer, avec un esprit de synthèse comparable à celui des classiques, une nouvelle stratégie formelle symphonique : en tenant compte des aspects formels les plus importants du symphonisme classique et romantique, mais encore de toutes les innovations dans le domaine de l'écriture musicale, avec aussi les moyens électroniques nouveaux, au cours du XX^e siècle. »⁵⁴

Cette synthèse stylistique n'est pas un résumé des éléments de différents styles les plus importants ou les plus chers au compositeur, mais un recyclage des différents matériels à travers lesquels ils perdent leurs caractéristiques individuelles au profit d'une nouvelle matière.

Ce point de vue est partagé par le compositeur lui-même, qui nous communique ainsi sa vision et son souhait sur la nouvelle création à venir :

« Un réseau culturel qui ne soit ni marché ni académie, mais qui représente le point de départ d'un nouvel humanisme. »⁵⁵

C'est l'aspect de revalorisation et de reconnaissance du passé propre à l'humanisme qu'il intègre comme élément commun au classicisme.

Mais peut-être faut-il s'arrêter sur la variété sémantique du mot « classique », afin de mesurer dans lesquelles de ses nuances lexicales, le terme peut trouver un sens dans le contexte musical de la fin du XX^e siècle ?

3.3 IVAN FEDELE : UN NOUVEAU CLASSIQUE DU XX^e SIECLE ?

Le paradigme sémantique du terme « classique », c'est-à-dire l'ensemble de ses sens, en quelque sorte sa multi-directionnalité est très vaste. Il s'agit là d'un signifiant qui s'applique à des domaines très variés, allant du très général au particulier. En effet, on utilise ce qualificatif pour caractériser à la fois des éléments du quotidien, prosaïques

⁵⁴ I. Stoianova, « Vers un nouvel Humanisme », p. 15.

⁵⁵ I. Fedele, « Arte, Stile, Scrittura ».

parfois, et des concepts beaucoup plus fins ou abstraits, comme ceux qui relèvent de domaines artistiques, dont celui de la musique bien évidemment. C'est pourquoi la question que nous nous posons, nous amènera à une première réflexion sur les différents signifiés du terme « classique ».

Nous conduirons cette analyse selon trois axes principaux : tout d'abord, nous aborderons les différents signifiés du mot appliqués de manière générale à toutes sortes de domaines. Après quoi, nous limiterons notre analyse aux acceptions qui relèvent de domaines artistiques divers, pour ensuite nous intéresser uniquement aux sens qui ont déjà été utilisés pour éclairer l'histoire de la musique. Lors de cette prospection, nous mesurerons à chaque fois l'adéquation du terme aux concepts d'Ivan Fedele, avec le but permanent d'envisager si oui ou non, sa musique peut présenter des aspects directionnels de types « classique », « nouveau classique » ou/et « néo-classique ».

3.3.1 Perspective directionnelle externe : « Classique » aux sens larges

Il s'agit dans un premier temps d'examiner certains sens du terme que l'on a coutume d'employer à propos de larges domaines. Si nous en trouvons certains qui ne coïncident pas avec la musique de Fedele, d'autres au contraire, même dans un vaste champ d'application, peuvent s'appliquer aux concepts du compositeur.

a- Les acceptions antinomiques

Le terme « classique » passe dans l'usage commun au XIX^e siècle, qualifiant avec une nuance péjorative ce qui ne s'écarte pas des règles établies (av. 1826). En même temps, il prend dans la langue familière et par un appauvrissement de son sens premier de « qui fait autorité. »⁵⁶, la signification d' « ordinaire », de « normal » (1809).

Parmi les différentes acceptions de ce type du terme, on trouve :

« Qui est considéré comme un modèle, qui fait autorité en quelque matière. »⁵⁷

⁵⁶ Dictionnaire, *Le Grand Robert de la Langue Française*, vol. II, p. 674.
²⁴³ *Id.*

Il serait un peu ambitieux de qualifier un compositeur du présent de « classique ». Même si ses idées et ses œuvres sont connues depuis un certain temps, il ne s'agit tout de même que d'une vingtaine d'années et un compositeur contemporain ne trouve pas sa place dans le classicisme : Fedele, compositeur de notre époque ou presque, ne peut relever d'un tel classicisme, son futur nous échappant.

On trouve la même idée de postérité dans l'acception :

« Qui mérite d'être imité. »⁵⁸

Dans la première partie du siècle, même si on pense que chaque compositeur doit devenir lui-même, l'enseignement et les théories sont presque totalitaires. Il fallait rompre avec les maîtres pour pouvoir devenir soi-même.

Par exemple Herbert Eimer écrivait de manière arrogante en 1957 :

« Aujourd'hui la musique existe comme elle est dans l'avant-garde ou elle n'existe pas. »⁵⁹

La musique à partir des années 60 est devenue de moins en moins dogmatique. Les choses ont plus encore changé dans les années 80 : Gérard Grisey, professeur au conservatoire de Paris, pousse ses élèves à être plus dissidents et à contester ses propos. Il refuse le classicisme dans l'acception citée plus haut. De même, Ivan Fedele participe de cette idée dans l'air du temps, celle de l'ouverture :

« J'aspire vivement à cette “ polyphonie des styles”, qui me semble être aujourd'hui réduite à son minimum ; une polyphonie des styles comme démonstration d'une liberté d'expression récupérée et pleine. »⁶⁰

Comme Gérard Grisey, il ne considère pas mériter d'être imité. Là encore, sous cet angle, la définition de « classique » ne correspond pas à la conception du compositeur.

La musique d'Ivan Fedele, elle, ne cherche pas à être en rupture, à être révolutionnaire, à produire un choc, à faire exception. Elle n'est pas non plus du « déjà

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ H. Eimer, *The Composer's Freedom of Choice*, p. 1.

²⁴⁶ I. Fedele, «Arte, stile, scrittura».

vu », de l' « ordinaire », mais on a le sentiment en l'écouter - et elle prend alors une dimension toute classique - qu'une certaine normalité vient de nous être révélée.

Le sens de :

« Qui ne surprend pas ; habituel. C'est le coup classique. »⁶¹

rejoint la réflexion précédente, à savoir qu'il ne cherche pas à surprendre, et qu'en cela, sa musique est « classique », mais cette définition du « classique » traduit une certaine ankylose de la pensée, par le fait qu'elle suggère que l'on ait repris des modèles du passé. Le fait que Fedele ait transposé des modèles anciens, les ait répétés, ne rend pas pour autant l'acception précédente du mot classique adéquat à sa musique. Il y a eu à tous les moments de l'histoire de la musique, et même encore aujourd'hui, des démarches empreintes d'académisme qui ne surprennent pas, des compositeurs qui écrivent par « habitude ». La source, matière morte, de ces compositions que l'on se contente de transposer, de juxtaposer produit de la matière morte. Aussi Fedele nous parle-t-il de la nécessité de manipuler des matériaux vivants et c'est à nous de leur donner davantage de vie. C'est en les réfléchissant, en établissant un dialogue avec ces objets, que l'on peut faire du nouveau dans le classique comme c'était le cas à l'époque des grands moments du classicisme :

« La technique seule ne suffit pas. Actuellement, beaucoup de compositeurs écrivent très bien, mais ils manipulent des objets de nature morte et proposent des pièces intéressantes qui appartiennent désormais à une sorte d'académisme contemporain. »⁶²

Autre aspect sémantique du terme dans son histoire :

« Qui appartient à l'Antiquité gréco-latine, considérée comme la base de l'éducation et de la civilisation. »⁶³

Dans les titres de certaines de ses œuvres, Ivan Fedele se réfère en effet directement ou indirectement à la culture gréco-latine. Par exemple: *Pentalogon* (1987) chronique radiophonique en musique ; *Epos* (1989) pour orchestre ; *Mixtim* (1989-1990) musique rituelle pour 7 instruments ; *Carme* (1992-1993) pour ensemble ; *Orfeo al*

²⁴⁷ Dictionnaire, *Le Grand Robert de la Langue Française*, vol. II, p. 674.

⁶² I. Fedele in I. Stoianova, « Vers un nouvel Humanisme », p. 25.

cinema Orfeo (1994) pour bande (œuvre radiophonique) ; *Flamen* (1994) pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Il faut bien admettre que l'on ne peut se permettre de se contenter de cette énumération, de ce simple catalogue, pour attester que son œuvre revendique quelque héritage de la culture antique gréco-romaine. Les références à ce passé que suggèrent les titres des œuvres précitées ne peuvent donc à elles seules assurer que le terme « classique », dans ce sens, puisse trouver de pertinence pour les comprendre.

b- Les acceptions plus appropriées

L'acception

« Qui ne s'écarte pas des usages établis. »⁶⁴

nous conduit à nous demander si une musique peut trouver sa valeur dans le fait de ne pas s'écarter des valeurs institutionnalisées. Au XX^e siècle, une musique qui ne s'émancipe pas des règles anciennes fait figure d'exception : du début du siècle jusqu'aux années 70, la règle consiste justement à s'écarter des ordres en vigueur, ce qui finalement et paradoxalement est devenu une norme, « La Norme ». Il apparaît donc extravagant, mais c'est un fait, qu'à la fin du siècle, dans les années 80, Ivan Fedele, non pas en reprenant les valeurs établies, mais en revalorisant les acquis de l'histoire de la musique, fasse exception à la règle : être classique peut ainsi prendre le statut d'exception. On peut donc ici, du fait de son inventivité devenue dogme à son époque, le considérer comme un artiste classique.

Dans le domaine scientifique, on trouve également une acception qui mérite que l'on s'y attarde :

« Logique classique : logique bivalente comprenant obligatoirement certaines lois, notamment celle du tiers exclu et celle de la non-contradiction. Logiques non classiques : ensemble des logiques modales, plurivalentes et affaiblies. »⁶⁵

⁶³ Dictionnaire, *Le Grand Robert de la Langue Française*, vol. II, p. 674.

²⁵⁰ Dictionnaire, *Grand Larousse de la langue Française*, p. 759.

²⁵¹ Dictionnaire, *Trésor de la langue Française*, vol. 5, p. 896.

Cette acception, en effet, fait écho à son œuvre dont certains aspects présentent une logique qui entre dans cette définition. On les trouve dans les choix des matériaux bivalents (*Imaginary sky-lines*-1990-1991 pour flûte et harpe par exemple.) et dans les choix formels binaires structurés sur la base de l'opposition (*Chord*-1986 pour dix instruments). Ce choix clair de non-contradiction résulte de la recherche d'une perception directe et sans ambiguïté de l'œuvre.

Il apparaît donc que, du point de vue externe à l'art déjà, il est difficile d'avoir une position catégorique sur la pertinence du terme classique dans la définition de la musique d'Ivan Fedele. En effet, on a pu montrer clairement une scission dans le champ d'application externe du terme « classique » pour ce qui concerne les concepts du compositeur. Il apparaît ainsi que sous un angle sémantique vaste, l'œuvre de Fedele ne trouve que très peu sa place dans la dénomination de « classicisme ».

3.3.2 Perspective directionnelle interne : L'idée « Classique » appliquée à l'art.

Nous allons maintenant nous employer à examiner la cohérence entre sa musique et les différentes acceptions du terme « classique » que l'on utilise habituellement dans certains domaines artistiques. Sous cet angle plus en rapport avec le domaine musical, nous verrons que, exception faite des réflexions de Jorge Luis Borges sur le sujet, Fedele et son œuvre entrent assez bien dans le cadre sémantique du mot « classique ».

a- Le classicisme selon Jorge Luis Borges

Dans *Autres inquisitions*, Jorge Luis Borges élabore un panorama analytique à propos des différents sens du mot « classique » :

« Classique, c'est ce livre qu'une nation, ou un groupe de nations, tout au long du temps s'est décidé de lire, comme si dans ses pages tout serait délibéré, fatal, profond comme le cosmos et capable d'interprétations sans fin. »⁶⁶

²⁵² J. L. Borges, *Sobre Los Clásicos*, p. 288.

Plus loin encore, il souligne que :

« La gloire d'un poète dépend, en somme, de l'excitation ou de l'apathie des générations des hommes anonymes qui le mettent à l'épreuve, dans la solitude de leurs bibliothèques. [Que] les émotions que la littérature suscite sont peut-être éternelles, mais les moyens doivent constamment varier, même dans un mode très léger, pour ne pas perdre leur vertu. [Qu'] elles s'usent à mesure que le lecteur les connaît. De là, le danger d'affirmer qu'il existe des œuvres classiques et qui le seront toujours. [Que] Personne ne croit dans son art et ses artifices. [Que lui], qui [se] résigne à mettre en doute l'indéfinie perduration de Voltaire ou de Shakespeare, [il] croit [les après-midi de ces derniers jours de 1965] dans celle de Schopenhauer et dans celle de Berkeley. Classique, ce n'est pas un livre qui nécessairement possède tels ou tels mérites ; c'est un livre que les générations des hommes, par besoin urgent pour diverses raisons, lisent avec une ferveur préalable et avec une mystérieuse fidélité. »⁶⁷

Cet éclairage nous renvoie à l'idée de postérité que nous avons abordée plus haut et à laquelle échappe Fedele du fait de sa quasi contemporanéité avec notre époque. En effet, pour Borges, c'est *a posteriori* que l'on est classique, qui plus est, toujours selon Borges, il n'est pas pertinent de définir comme « classique » un compositeur pour le contenu interne de son œuvre, pour son actualité, mais uniquement sur la base de ses conséquences *a posteriori* dans la société, qui reposent sur des critères plus ou moins subjectifs : « ferveur », « mystérieuse fidélité ».

De ce point de vue-là, on peut se demander ce qu'est le classicisme dans notre époque, sachant que ce qui est classique et tradition pour une partie de la société ou la culture, ne l'est pas pour une autre, surtout dans cette période durant laquelle s'ouvrent brèches sociale et culturelle. On pourrait parler de multi-classicismes et traditions. Par ailleurs, ceux-ci sont un problème pour la musique du XX^e siècle, qui n'a cessé d'essayer d'échapper à des règles de définition. Son côté révolutionnaire, sa volonté de rompre avec le passé, sa volonté de l'utopie font que, malgré presque une centaine d'années depuis l'école de Vienne, elle n'arrive pas à faire partie de la tradition musicale classique. Il en est ainsi, même si A. Schoenberg considère que sa démarche consiste à suivre l'évolution inexorable de l'histoire, et est donc ainsi restée conforme à la tradition. À une occasion à laquelle on lui demande s'il est le célèbre compositeur A. Schoenberg, il répond :

⁶⁷ *Id.*

« Comme aucun autre compositeur n'a voulu prendre le travail, c'est à moi de le prendre. »⁶⁸

Cependant comme il est dit plus haut, on peut parler de multiples classicismes, selon les milieux : si Schoenberg n'est pas un compositeur classique pour toute la société, non plus que pour toute la communauté musicale, il en est un malgré tout, pour une grande partie d'entre elles.

En outre, partant toujours de l'analyse de Borges, on peut se demander si cette classification n'est pas un peu superficielle, puisque le terme « classique » peut être particulièrement éphémère, à savoir qu'un artiste qui n'est pas classique peut le devenir plus tard et un autre qui l'est, peut cesser de l'être. De même, selon André Breton, il est difficile pour un révolutionnaire d'échapper indéfiniment à son passage dans la tradition :

« On sait que l'épithète « révolutionnaire » n'est pas ménagée en art à toute œuvre, à tout créateur intellectuel qui paraît rompre avec la tradition ; je dis : qui paraît rompre, car cette entité mystérieuse : la tradition, que d'aucuns tentent de nous représenter comme très exclusive, a fait preuve depuis des siècles d'une capacité d'assimilation sans bornes. »⁶⁹

Par définition, les courants de la mode reposent sur des périodes courtes et automatiquement, à chacun de leur renouvellement, ils apportent un nouveau signifiant au terme de classicisme, l'ancien prenant une portée obsolète, donc mensongère par rapport au suivant.

Sous cet angle de vue, on ne peut pas considérer Ivan Fedele et sa musique comme relevant du nouveau classicisme.

b- L'art classique

⁶⁸ Ch. Rosen, *Schoenberg*, p. 9.

⁶⁹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 249.

Une autre signification du mot « classique » appliquée à l'art :

« Se dit également, dans les arts de l'imitation, de ce qui rappelle la manière antique. »⁷⁰

Cette acception a attiré notre attention du fait que le mot « imitation » a été interdit dans la musique du XX^e siècle, phénomène contraire à d'autres moments de l'histoire. De ce fait, Fedele n'imité ni musiques, ni styles du passé. En cela, on ne peut pas se permettre de la qualifier de « classique », si l'on s'en tient au sens cité ci-dessus, mais il ne s'interdit pas de reprendre des idées de base qui ont mûri à travers l'histoire de la musique, des acquis de l'humanité. Au lieu de les nier en essayant de faire quelque chose de nouveau, comme le commande la poétique musicale du siècle, il les revendique, les fait cohabiter, les renouvelle en les faisant participer d'un contexte différent :

« Les mythes, les musiques différentes au cours de l'humanité ajoutent de nouvelles strates à l'héritage culturel. Mais l'homme et l'humanité restent les mêmes, tout en changeant. Voilà la conception géologique de la musique ! Comme la vie, elle a deux aspects : être toujours la même tout en évoluant. Ce raisonnement peut annuler et en même temps prendre en considération la conception du temps. La verticalité appartient à l'espace : chacun est assis sur l'expérience stratifiée de milliers d'années. J'aime cette idée car elle implique la création de quelque chose par l'homme et pour l'homme, de quelque chose de toujours contemporain qui appartient à l'humanité entière. »⁷¹

Passons à un autre sens du qualificatif « classique » appliqué à la littérature :

« Qui appartient aux grands auteurs du XVII^e siècle et à leur époque, considérés comme exprimant un idéal de raison, de sentiment du beau, de naturel, lié au respect des lois tirées de la littérature antique. »⁷²

Cet usage du terme est sans doute le plus significatif dans la mesure où l'on peut, dans l'œuvre d'Ivan Fedele, trouver pertinents bon nombre de ses sèmes. Cette acception nous permet d'établir une cohérence entre le terme de « classique » et sa musique sur plusieurs points :

⁷⁰ Dictionnaire, *Trésor de la langue Française*, vol. 5, p. 896.

⁷¹ I. Fedele in I. Stoianova, « Vers un nouvel Humanisme », p. 29.

⁷² Dictionnaire, *Le Grand Robert de La Langue Française*, vol. II, p. 674.

- Sur l'idéal de raison, d'abord : il est vrai qu'elle se présente comme une musique de la raison dans la construction de sa forme, de la raison, non pas en tant que spéculation intellectuelle, mais comme équilibre, par opposition à la pure intuition :

« Les modalités principales selon que je pense ou que je compose la musique sont diamétralement opposées : l'une, spéculative, mentale ; l'autre, matérielle, sensuelle. Cette oscillation continue entre un pôle physique et un pôle métaphysique ou entre une attitude contemplative et une attitude vitaliste est le sens même de ma poétique. »⁷³

- Sur le sentiment du beau, ensuite : on peut le traduire par une séduction, à travers sa recherche de la beauté du son et de la texture, et surtout dans son travail de spatialisation et de résonance qui donne un plaisir sensoriel presque physique. Par exemple, *Richiamo* (1993-1994) pour cuivres, percussions et électronique est une œuvre dans laquelle le travail compositionnel de spatialisation des instruments et la partie électronique font que nous nous sentons envoûtés par le son. On y a une sensation "plastique" séduisante.

- Sur l'idée de naturel, aussi : Fedele revendique une nature en rapport avec la perception, avec l'articulation de la forme, avec l'idée de discours et celle de l'expression sensible :

« C'est un fait, les phénomènes de la résonance, de l'écho et de la réverbération mettent en évidence de façon explicite la nature spatiale du son, de la musique évoluant dans le temps. »⁷⁴

- Sur le respect de lois tirées de la littérature antique, enfin : l'une de ses caractéristiques est la revendication et le respect des lois fondamentales de la musique. Il pratique une idée de tension-détente pour l'articulation de la forme, de directionnalité dans l'élaboration des matériels, de résolution, de clarté dans la perception de la forme à travers la mémoire. Enfin il utilise tous les éléments qui font la base de tous les styles à travers l'histoire de la musique, conception qu'il décrit en ces termes :

⁷³ I. Fedele in I. Stoianova, « Vers un Nouvel Humanisme », p. 16.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

« De même qu'on avait autrefois les "notes étrangères" en harmonie, il y a un timbre "étranger". Cela crée une sorte de contraste qui "demande", dans la pensée, dans la perception de la musique, une résolution. »⁷⁵

Plus encyclopédique, mais toujours à propos de conception du classicisme, dans l'architecture cette fois, l'article suivant met l'accent sur la perception esthétique du courant :

« Par rapport à La Chapelle du Château de Versailles, commencée en 1699 par J. H. Mansart, achevée en 1710 par R. de Cotte ; couronnement de l'art versaillais du " Grand Siècle" : le sanctuaire frappe par sa noblesse, son unité, sa force, conséquence de l'harmonie des proportions et d'une savante distribution de la lumière. »⁷⁶

Ce sentiment dans la perception d'une œuvre classique exemplaire, on peut le partager avec le sentiment de perception d'une œuvre d'Ivan Fedele. L'harmonie des proportions, on peut la trouver dans ses symétries, dans l'équilibre des oppositions, dans la claire directionnalité de la forme et des matériaux, dans la richesse harmonique, dans la lumière des timbres et textures très élaborées. (*Duo en résonance* -1991 pour deux cors concertants et ensemble).

L'idée d'une savante distribution se retrouve dans le développement temporel de ses œuvres : la répétition des éléments après un certain laps orbital de temps (*Chiari*-1981 pour ensemble ou *Donax* (1992 pour flûte), la durée des matériaux et idées statiques ou non nous laissent un sentiment de justesse et d'équilibre : les matériaux ne sont ni trop longs, ni trop courts, ils changent opportunément au moment propice.

Situé dans son champ sémantique appliqué aux arts, le terme classique trouve cette fois beaucoup plus de pertinence pour définir la musique d'Ivan Fedele. En effet, si l'on exclut les conceptions de Borges et de ses pairs éventuels, toutes les acceptions relevant des domaines artistiques conviennent à éclairer l'œuvre de Fedele.

⁷⁵ I. Fedele in P. Michel, « Texture, écriture et analyse », p. 36.

⁷⁶ Dictionnaire, *Trésor de la langue Française*, vol. 5, p. 896.

3.3.3 Perspective directionnelle interne : « Classique » au sens musical

Sous ce troisième axe d'analyse, nous nous proposons de restreindre la portée sémantique du terme « classique » au seul domaine musical. Dans cette perspective, nous verrons que définir dans l'histoire de la musique, l'idée de classicisme a toujours été une tâche difficile. En l'absence de véritable musique gréco-romaine, que désigne donc le mot « classique » ?⁷⁷ Un style, une époque, un concept ? La définition stylistique (Haydn, Mozart et Beethoven) et la définition conceptuelle prêtent à confusion. Daniel Hertz⁷⁸ nous rappelle qu'en 1802, Forkel définit comme « classique » l'œuvre pour clavecin de Jean-Sébastien Bach. En même temps, le débat critique reconnaît une excellence « classique » aux motets de Josquin, aux messes de Palestrina, aux suites de Couperin, aux concertos de Corelli, aux oratorios d'Haendel, aux Lieder de Schubert, et ainsi de suite. Charles Rosen dans *Le style classique* reconnaît que :

« Le concept de style ne correspond pas à une donnée historique mais répond à un besoin de l'esprit : il procure un modèle de compréhension. Que ce besoin ait été ressenti presque immédiatement relève moins de l'histoire de la musique que de celle du goût et du jugement musical. On ne peut définir la notion de style que de façon purement pragmatique, sa fluidité et son imprécision sont parfois telles qu'elle en perd tout objet. Ce à quoi on s'expose le plus, c'est à la confusion des niveaux. »⁷⁹

Il en résulte qu'il devient quasi inextricable d'essayer d'établir des liens stylistiques entre les classicismes viennois ou ceux d'autres périodes, entre les compositeurs qui ont pu être considérés comme classiques et Ivan Fedele.

Cependant, l'acception émise par Jean-Jacques Rousseau en 1735 :

« Musique qui relève de la grande tradition occidentale. »⁸⁰

⁷⁷ R. Pozzi, « L'idéologie Néoclassique », p. 348 – 374.

⁷⁸ D. Hertz, « Classical », p. 450.

⁷⁹ Ch. Rosen, *Le style classique*, p. 20.

⁸⁰ Dictionnaire, *Le Grand Robert de La Langue Française*, vol. II, p. 674.

retient notre attention car, sur bien des plans, la musique d'Ivan Fedele relève de la grande tradition occidentale (classique), mais contemporaine, ouverte à toutes les cultures, à toute l'histoire et qui se manifeste pour une grande part dans le phénomène de l'écriture :

« Nous, artistes occidentaux, devrions assumer en première personne la responsabilité historique qui nous incombe en cette fin de siècle, si nous ne voulons pas être les derniers représentants d'une espèce en voie d'extinction. Il ne s'agit pas seulement de sauver "la civilisation de l'écriture" en tant que telle, mais dans la mesure où elle est l'expression d'une "civilisation de la liberté" beaucoup plus vaste et qui est le patrimoine de tous les hommes. »⁸¹

Cette réflexion sémantique et conceptuelle du classicisme nous montre une facette du « classicisme » d'Ivan Fedele qui peut effectivement recevoir le qualificatif de « classique » si l'on a bien à l'esprit qu'en aucun cas, il ne s'agit ni d'autoritarisme, ni de dogmatisme, ni d'ambition archétypale, ni de mimétisme. Sa dimension classique réside plutôt dans une simplicité, une normalité retrouvée, dans l'oscillation entre les différents espaces et temps. On peut même voir dans la conception du classicisme chez lui, une volonté de ressourcement (et non de passéisme), qui trouve ses racines non pas dans les quelques siècles qui l'ont précédé, mais sûrement bien au-delà. Pour se rendre compte jusque vers quelles origines s'opère son cheminement, nous nous proposons de faire un point sur les types et archétypes auxquels se réfèrent Classicisme, Nouveau Classicisme et Néo-Classicisme.

3.3.4 Perspective directionnelle référentielle : Classicisme, Nouveau classicisme, Néo-Classicisme

Il s'agit ici d'évaluer la portée référentielle du terme « classique » dans les expressions de son paradigme morphologique, c'est-à-dire aux unités lexicales engendrées sur sa base : « nouveau classique » ou « néoclassique ». Cette analyse a pour but de cerner les rapports historiques et esthétiques qui existent entre ces trois qualifications, et d'y situer Ivan Fedele.

⁸¹ I. Fedele, « Arte, stile, scrittura ».

En 1920, Ferruccio Busoni se sert déjà du terme de « nouveau classique », utilisé plus tard par I. Stoïanova pour caractériser la démarche d'Ivan Fedele :

« Par “nouveau classicisme” j’entends la maîtrise, l’examen et l’exploitation de toutes les conquêtes des expériences antérieures : les encloue dans des formes solides et belles [...] Je sens comme l’une des plus importantes de ces vérités encore méconnues le concept d’unité de la musique. J’entends par là l’idée que la musique est musique en soi et pour soi, et rien d’autre, et qu’elle ne se divise pas en diverses sous-espèces ; hormis lorsque les titres, les situations, les interprétations qui lui sont apportées de l’extérieur la décomposent apparemment en types divers [...] Je compte également comme élément du “nouveau classicisme” le détachement définitif du thématisme et l’emploi renouvelé de la mélodie (non dans le sens d’un motif facile à retenir) comme élément dominant de toutes les voix, support de l’idée et générateur d’harmonie, en bref : de la polyphonie développée (et non compliquée) au maximum. Un troisième élément tout aussi important est le reniement de la sensualité et le renoncement au subjectivisme (la voie vers l’objectivité - retrouver l’auteur devant l’œuvre - une voie de purification, un chemin ardu, l’épreuve du feu et de l’eau), la reconquête de la sérénité : non pas la grimace de Beethoven ni même le “rire libérateur” de Zarathoustra, mais le sourire d’usage de la divinité : la musique absolue. »⁸²

Bien que stylistiquement la situation de Busoni et celle de Fedele soient différentes, il existe entre eux une situation historiquement semblable du point de vue de la diversité des esthétiques et des langages qui conduit les deux compositeurs à avoir une attitude similaire dans la volonté de synthèse.

Plus tard, en 1921, dans une lettre à son fils Raffaello, Busoni explique l’origine de l’expression « nouveau classique » dont il est l’auteur :

« Il n’y avait pas besoin d’être prophète pour l’inventer. Après une longue et préoccupante série d’inventions, de “sécessions” initiales suivies de contre-sécessions qui finirent par essaimer en une multitude de groupuscules, la nécessité d’une certitude totale dans le style doit se faire sentir. Mais comme pour tout le reste, ici aussi je me suis mal fait comprendre ; parce que les gens s’imaginent le classicisme comme quelque chose qui renvoie au passé [...] Mon idée (ou sensation, nécessité personnelle plutôt que principe stable) est que le nouveau classicisme signifie un achèvement dans deux sens : comme perfection et comme réalisation. Une conclusion des tentatives antérieures. Il est important de mettre l’accent sur le mot *nouveau* pour distinguer ce nouveau classicisme du classique traditionnel. »⁸³

⁸² F. Busoni, *Nuova classicità*, p. 113-114.

⁸³ F. Busoni, *Selected Letters*.

²⁷⁰ I. Stoïanova, « Vers un nouvel Humanisme », p. 15.

On peut comprendre la démarche de Fedele à travers les propos de Busoni dans l'idée de « nouveau classique » par une volonté non pas de retourner en arrière de manière nostalgique mais dans celle d'utiliser des expériences antérieures pour faire du nouveau. D'ailleurs, I. Stoianova, en qualifiant Ivan Fedele de nouveau classique, prend la précaution de marquer la différence avec l'idée de néoclassique :

« Dans le contexte de la recherche compositionnelle actuelle, Ivan Fedele — et ses œuvres en sont la preuve irréfutable — fait figure de nouveau classique. Opposé à tout esprit néo- et contrairement au néoclassique qui reprend, dans un nouveau contexte et avec une nouvelle matière, des schémas formels établis historiquement, le nouveau classique cherche à élaborer, avec un esprit de synthèse comparable à celui des classiques, une nouvelle stratégie formelle symphonique : en tenant compte des aspects formels les plus importants du symphonisme classique et romantique, mais encore de toutes les innovations dans le domaine de l'écriture musicale, avec aussi les moyens électroniques nouveaux, au cours du XX^e siècle. »⁸⁴

L'idée de néo-classicisme dans l'histoire de la musique reste difficile à définir. Les différents moments historiques et résultats stylistiques rendent difficile le discernement de dénominateurs communs. Le retour en arrière de Mendelssohn et Stravinsky vers les modèles de Bach et Haendel n'est plus le même ni stylistiquement ni conceptuellement. Au XX^e siècle, les néo-classiques ont obéi non seulement à des raisons musicales mais aussi à des déterminations politiques et sociales, tantôt avec une volonté de renouvellement, tantôt avec une attitude conservatrice. I. Stoianova a donc voulu marquer une différence avec les néoclassicismes de la fin du siècle, les post-modernismes et les autres qui en général se tournent vers le passé d'une manière nostalgique, en prenant des styles comme modèles à répéter ou à varier. Cependant dans une perspective historique plus large, on aura du mal à différencier les nouveaux classiques de certains néoclassiques.

Rafaelle Pozzi, dans *l'Idéologie néoclassique*, nous parle d'un retour à la « norme ». On peut se demander à quelle « norme » retourne Ivan Fedele, question à laquelle on peut trouver une réponse dans la manière qu'il a d'envisager sa relation avec le passé :

« L'utilisation de principes provenant des formes anciennes reproduit le fonctionnement des mythes à travers les âges. Il s'agit d'archétypes culturels qui restent toujours d'actualité et qui nous appartiennent car ils nous enseignent, à travers lesquels nous nous expliquons à nous-mêmes et nous nous expliquons ce qui se passe dans le monde. »⁸⁵

Or, le dictionnaire nous donne plusieurs significations du mot « archétype » dont deux ont retenu notre attention :

« 1-se dit de l'exemplaire premier, original (manuscrit archétypal).

2-en philosophie, principe supérieur aux choses, aux êtres. Chez Platon, les idées sont les archétypes des choses. »⁸⁶

On peut penser que certains néoclassiques de la fin du XX^e siècle se tournent vers le passé dans la perspective d'y puiser un archétype correspondant à la première signification, en prenant des modèles qui sont devenus des modèles-types, alors que l'attraction de Fedele par une source originelle repose sur la deuxième signification. Le référent de formes musicales, comme la sonate, par exemple, est un archétype au sens platonicien. En effet il peut se matérialiser de façons différentes d'une œuvre à l'autre. Il est ainsi réifié variablement, sous différentes formes, dans des modèles personnels. Il devient donc chose potentiellement multiple, tout en restant sous l'empire du référent d'origine, resté archétype, en tant que principe supérieur. On trouve, chez les grands compositeurs de l'histoire, ce même rapport au modèle originel : les sonates de Mozart, Beethoven ou Brahms sont issues d'un même archétype, mais ne répondent pas à un même modèle. C'est dans ce sens-là, avec cet espace de liberté-là, que Fedele retourne « classiquement » à des archétypes pour créer son modèle propre. Et son approche nous renvoie à la conception psychologique de C. Jung :

« Inspiré manifestement de l'idée platonicienne d'un modèle éternel, prototype idéal auquel participent toutes choses, l'archétype renvoie chez Jung à l'idée de modèles archaïques et primordiaux composant le contenu de l'*inconscient collectif*. L'archétype est donc moins un prototype, cadre fixe de représentations universelles, qu'une figure dynamique liant, à l'intérieur de structures historiquement et culturellement invariantes, des éléments symboliques issus des mythes et des folklores, des systèmes religieux, magiques et mêmes philosophiques. »⁸⁷

⁸⁵ I. Fedele in I. Stoianova, « Vers un nouvel Humanisme », p. 29.

⁸⁶ Dictionnaire, *Le grand Robert de la langue française*, p. 1810.

⁸⁷ Encyclopédie *Philosophique Universelle*, p. 150-151.

Ces archétypes, figures dynamiques, donc matière vivante, fonctionnent chez Fedele d'une part comme la « norme » qui synthétise les démarches du passé et d'autre part, selon la théorie de C. Jung, comme conventions de *l'inconscient collectif* qui font la lisibilité de l'œuvre.

C'est donc en prenant conscience du manque de précision de la terminologie musicalement parlant (classique, néoclassique, nouveau classique) que l'on peut également avancer dans l'analyse de la musique d'Ivan Fedele.

3.3.5 Conclusion

Notre premier axe d'analyse qui repose sur l'étude du mot « classique » dans la directionnalité la plus large de ses sens n'accorde que très partiellement la dénomination de classique à la musique de Fedele. L'étude sémantique des signifiés du mot appliqués spécifiquement à l'art musical l'intègre au contraire – avec une seule restriction – au courant classique. Enfin, la distinction faite entre les trois lexèmes du champ morphologique du mot « classique » oriente plus précisément la classification des concepts de Fedele vers le Nouveau Classicisme. Ainsi pouvons-nous simplifier le résultat de notre investigation dans le tableau ci-dessous :

Champ sémantique	Adéquations
Externe.	Non.
Interne.	Oui.
Référentiel.	Oui.

Selon les différents concepts étudiés, on peut attribuer partiellement à sa musique le qualificatif de « nouveau classique ». Au-delà de cette possible attribution que finalement on pourrait appliquer à la plupart des œuvres d'art, cette analyse nous a permis de cerner les particularités que revêt le « nouveau classicisme » d'Ivan Fedele, en d'autres termes, elle nous a permis de distinguer de quoi est fait l'aspect directionnel « nouveau classiciste » de sa musique.

Demeure maintenant, à son égard, une série de questions : est-il, son classicisme n'étant pas si exceptionnel, le premier et le seul nouveau classique de sa génération ? Et pour en revenir à la question sémantique, on peut ainsi se demander si la terminologie définit l'esthétique d'un compositeur considéré isolément, ou bien s'il ne s'agit pas de caractériser une esthétique plus vaste, particulière à une génération de compositeurs.

3.4 AUTRES « CLASSIQUES CONTEMPORAINS » D'IVAN FEDELE

Si l'on examine l'environnement de la démarche d'Ivan Fedele, on peut observer qu'il ne s'agit pas d'une conduite solitaire. Bien au contraire, on peut constater que la tendance à s'approcher d'une espèce de directionnalité « nouveau classiciste » touche plusieurs musiciens qui ont chacun leur vision particulière, bien sûr. Mais si leur démarche reste personnelle, toutes convergent vers une revalorisation du passé, avec le but de réaliser des œuvres qui soient le produit d'une fécondation de styles.

Nous proposons ensuite ainsi de porter un regard sommaire sur des compositeurs que nous avons choisis parmi les plus reconnus en France et qui à notre avis suivent une démarche similaire. Nous les avons divisés en deux catégories :

- Les plus proches, ceux qui manifestent une attitude « nouveau classique » avec comme principe essentiel de bâtir une ligne directionnelle entre époques et styles différents (synthèse stylistique).

- Les autres, moins proches, qui ne sont pas considérés comme « nouveaux classiques », mais qui s'apparentent à Fedele, dans la mesure où ils ne renient pas le passé.

3.4.1 De proches contemporains

Magnus Lindberg, compositeur finlandais né en 1958 se tourne pour finir vers une conciliation des styles et une revalorisation du passé, après avoir vécu des expériences créatrices proches de la musique sérielle dans un premier temps, et des expériences proches de la musique spectrale plus tard. Aussi, élabore-t-il des conceptions très proches de celle d'Ivan Fedele qu'il exprime ainsi :

« Aujourd'hui s'écrivent beaucoup de pièces qui ne sont que l'investigation d'une seule idée. Si l'on travaille avec des oppositions, avec des idées contrastées, on est taxé de classicisme du fait d'une proximité avec la pensée bithématique de la sonate. Quant à moi, je souscris volontiers à ce classicisme, s'il veut dire que l'on admet les tensions et le caractère narratif comme composante de l'écriture. [...] Si j'ai pu être dogmatique par le passé, je me définirais maintenant plutôt comme un empiriste, un pragmatique : je mêle la combinatoire, les idées spectrales, voire certains aspects que l'on considère comme minimalistes ou encore des éléments de la musique tonale. Le langage doit avant tout être riche. Et, si je pense que la structure doit être forte et cohérente, je ne vois pas pourquoi l'on devrait éliminer pour autant ces éléments contribuant à l'expression. Le langage, dans sa diversité même, est fertile et l'on doit le laisser fleurir. Même si j'emploie des éléments consonants, même s'il y a parfois des citations dans mes œuvres, je ne me suis cependant jamais reconnu comme post-moderne. Du reste, c'est un terme qui, s'il peut avoir un certain sens en architecture, est employé à tort et à travers en musique. Ainsi, je ne sache pas que Zimmermann ait été post-moderne, lorsqu'il cite soudain Beethoven et Scriabine dans *Photopsis*. »⁸⁸

Dans la musique de Fedele, les techniques du passé sont élaborées et fécondes entre elles de manière à finalement devenir indiscernables en tant que telles, si bien qu'on les perçoit en tant que dérives d'associations. Tandis que dans celle de Lindberg, on cerne une plus grande juxtaposition des techniques du passé : par moments on sent

⁸⁸ P. Szendy, « Entretien avec Magnus Lindberg », p. 16.

qu'elle vient du spectral, par moments du sériel. Mais elle maintient une certaine distanciation du fait du regard personnel du compositeur.

Kaija Saariaho, compositrice finlandaise, née en 1952, est également, sans doute, l'un des compositeurs les plus proches des idées d'Ivan Fedele. Après avoir reçu une formation du côté du sérialisme, puis de l'école spectrale, elle s'ouvre vers une revalorisation des acquis du passé :

« *Du Cristal* (1989-1990 pour Orchestre) s'articule en trois sections A/B/A' précédées d'une lente introduction. Cette tripartition répond semble-t-il à l'eurythmie formelle de son enveloppe, aux instants d'exaltation diastolique et de recueillement systolique de son rythme. La forme de l'œuvre figure l'alternance des élans et des repos, du flux et des reflux, de la tension détente ; elle est la représentation schématisée d'une phrase classique : arsis, accent, thesis. »⁸⁹

Les idées de répétition, de régularité, de redondance, de fermeture de la forme inspirées par les gestaltistes à propos de l'équilibre de la forme, sont chères au langage musical de K. Saariaho qui rejoint du point de vue conceptuel les vues d'Ivan Fedele :

« Comme le confesse l'attachement profond de sa musique au syncrétisme musical, Kaija Saariaho fait aujourd'hui partie de ceux qui tentent de (ré) concilier les esthétiques. »⁹⁰

D'ailleurs, dans certains passages écrits par la musicologue Ivanka Stoïanova sur la musique de K. Saariaho, on éprouve parfois de la difficulté pour savoir laquelle elle évoque, entre celle de Saariaho ou celle de Fedele. L'amalgame est particulièrement tentant dans les propos suivants :

« Héritière de la grande tradition classique, connaissant parfaitement les techniques compositionnelles et la pensée formelle des compositeurs du passé, K. Saariaho conçoit l'œuvre musicale en tant que structure narrative, directionnelle, téléologique ; en tant que réseau fermé de relations internes définissant la cohérence de l'œuvre-totalité. »⁹¹

Il faut bien sûr comprendre dans cette proximité que si l'on peut trouver du point de vue conceptuel de grandes ressemblances, le résultat musical est autre. Que les

²⁷⁵ D. Pousset, « Kaija Saariaho « La transparence du signe », p. 39.

²⁷⁶ I. Stoïanova, « Une œuvre de synthèse », p. 48.

²⁷⁷ *Id.*

²⁷⁸ G. Lelong, « Entretien avec Philippe Hurel », p. 7.

compositeurs parlent d'une réconciliation avec le passé, qu'ils conçoivent la musique comme un arc tension-détente, qu'ils donnent le privilège à la directionnalité, il s'agit de concepts tellement vastes qu'ils ne nous donnent pas un aperçu concret sur le résultat de l'œuvre. La possibilité d'analyse et d'application, elle, reste infinie. On ne parle pas de style ni de techniques, mais de langage.

Philippe Hurel, né en 1955, est un compositeur qui, comme K. Saariaho, après être passé par l'école sérielle, a été attiré par l'école spectrale. Après ses expériences et apprentissages, il porte son intérêt vers un langage plus large :

« En tant que compositeur de “ musique contemporaine ” (pour employer cette vilaine expression), je me sens rattaché [dit-il] à la musique classique, puisque toute la musique savante d'aujourd'hui en dépend et qu'il n'est pas question de le nier. »⁹²

Il fait partie de ces compositeurs des années 80 qui sentent l'émergence d'un nouveau classicisme :

« Je suis persuadé qu'on est entré dans une période sinon classique de la musique contemporaine, du moins de construction lente où un consensus est en train de s'instaurer au niveau du langage. Les idées circulent plus qu'on ne le dit, l'apport sériel n'est plus obligatoirement en contradiction avec les musiques du timbre, et certains principes compositionnels, jugés incompatibles il y a peu, parviennent maintenant à fonctionner ensemble sans nécessairement se réfuter. »⁹³

En tant que post spectral, P. Hurel a essayé de concilier sa technique avec d'autres plus traditionnelles comme le contrepoint, la polyphonie, et aussi l'idée formelle de processus en devenir, propre à la musique spectrale avec des principes de récurrence, répétition et variation. (*Pour l'image*, 1986-87 pour ensemble et *Six miniatures en trompe-l'œil*, 1991/93, pour ensemble). Ce concept de conciliation de techniques du passé avec des techniques du présent le rapproche d'Ivan Fedele du point de vue de la poétique.

²⁷⁹ *Id.*

Philippe Schoeller, compositeur français né en 1957 a, quant à lui, une vision conceptuelle du chemin à parcourir dans la création musicale semblable :

« La nature sensible, émotive et mentale naît aujourd'hui de la multiplicité des entrelacs, d'une congruence des différenciations, d'une fusion des principes, des concepts dégagés des langages musicaux, à l'écoute de ce présent qui fut : le passé. Il y a une présence à l'avenir dans la vraie ouverture au passé. Non pas une noyade, ni une fuite en avant mais bien une fusion qui sonne complice et pourtant inconnue. »⁹⁴

Marc-André Dalbavie, compositeur français né en 1961, issu de l'école spectrale dans les années 80, montre, de son côté, une ouverture vers des processus et des objets avec des potentiels dialectiques (*Diadèmes*-1986 pour alto solo transformé, ensemble instrumental et ensemble électronique.) :

« Je ne reviens pas à l'idée classique du thème. Mais il faut travailler avec la mémoire. Si je veux que mes processus s'entendent, qu'on en perçoive les métamorphoses, les transformations, les destructions, il faut qu'à un moment, ils soient mémorisés. »⁹⁵

Ses idées formelles attachées à des processus d'articulation de tension-détente sortent de la vision particulière de la musique spectrale (basée sur différents « états » du spectre) pour rejoindre un principe plus général de l'articulation de la forme. Les idées d'interpolation et de processus en devenir, propres aux idées spectrales, rejoignent celles de potentiel thématique et de directionnalité (*Seuils*-1991 pour ensemble et dispositif électronique).

²⁸⁰ P. Schoeller, « Les fièvres de l'oubli », p. 94.

⁹⁵ M. A. Dalbavie, in M. Texier, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », p.16.

3.4.2 Des contemporains plus distanciés

D'autres compositeurs, que l'on ne considère pas comme nouveaux classiques dans le sens du classicisme d'Ivan Fedele ont malgré tout des éléments en commun avec lui, dans le fait de revendiquer le passé.

Eric Tanguy, compositeur français né en 1968, essaie, à la fin des années 90, d'établir de nouveaux liens entre son expérience de la musique du XX^e siècle et la musique tonale, après s'être lié à l'école spectrale :

« Je n'ai pas envie d'oublier les œuvres du passé, [souligne-t-il] Je ne ressens pas du tout la tradition comme un poids, comme une attache, mais comme un lien. Je me souviens d'ailleurs que, avant d'écrire mon quatuor à cordes, j'avais noté dans une sorte de décalogue : ne pas oublier d'être beethovénien dans les contrastes ! »⁹⁶

Denis Cohen, compositeur français né en 1952, est catalogué comme sériel, partageant avec Fedele des principes, comme celui de l'incorporation d'éléments plus généraux à l'histoire de la musique. À son propos, Michel Rigoni fait la remarque suivante :

« Autre différence avec la pensée sérielle, Denis Cohen donne son importance à la perception. Les idées mises en action sont censées être entendues et non destinées au seul plaisir d'un formalisme hermétique. Il joue notamment sur la perception directionnelle où "la prévisibilité demeure possible" et sur la perception statique, où chaque événement, ne pouvant être connecté à une organisation anticipable, sera plutôt perçu par quantités. »⁹⁷

Philippe Manoury, compositeur français né en 1952, est issu de l'école sérielle dans les années 80 et exploite des idées très au-delà des principes sériels qu'il qualifie d'ailleurs comme une technique plutôt qu'un style. Il situe sa préoccupation pour la perception, au cœur de la problématique compositionnelle (la notion d'écriture appartient à un second temps). Manoury définit l'écriture comme le phénomène regroupant « toutes les techniques de transformation d'un matériau sonore ». Les notions de prévisibilité, de directionnalité, de continuité et de nécessité des repères de la mémoire pousse la création vers des problématiques passées qu'il traite de manière

⁹⁶ E. Tanguy, in P. Szendy, « Un autre ailleurs », p. 89.

²⁸³ M. Rigoni, « Parcours », p. 29.

personnelle (*Jupiter* 1987 pour flûte et électronique « live »). Même si sa musique est différente de celle de Fedele stylistiquement et sensiblement, le fait que le premier conserve un intérêt à l'histoire, sans s'y opposer, mais plutôt en l'intégrant, l'unit au second dans une approche plus globale qui se situe dans une problématique d'époque : ce sont des compositeurs d'une même période qui se retrouvent entourés d'un même environnement, avec des problèmes esthétiques, philosophiques, historiques semblables, mais qui font des interprétations différentes et donnent des réponses différentes.

Finalement, en analysant les points de convergence entre Fedele et ses contemporains, on trouve ceux qui lui sont plus proches (jusqu'à la démarche stylistique) et d'autres qui lui sont certes plus éloignés, mais qui de toutes façons, partagent un minimum de problématiques inhérentes à une époque. Ces démarches parallèles, Fedele les reconnaît lui-même⁹⁸ quand il cite les noms de Magnus Lindberg, Michael Jarrell, Kaija Saariaho ou Luca Francesconi, entre autres.

La terminologie de nouveau classicisme ne doit donc pas être réservée au seul compositeur Ivan Fedele, mais comme nous en émettions l'hypothèse plus haut, elle désigne une démarche assez répandue, à l'intérieur de laquelle différentes personnalités suivent leur propre chemin.

⁹⁸ I. Fedele, in P. Michel, « Entretien avec Ivan Fedele », p. 6.

4- LA NON-DIRECTIONNALITÉ DANS LES CONCEPTS D'AUTONOMIE, D'AUTHENTICITÉ ET D'AUTEUR UNIQUE

4.1 INTRODUCTION

Tout au long de cette thèse, nous avons pu, la plupart du temps, analyser la musique d'Ivan Fedele dans ses aspects directionnels (« en rapport à »). Les quelques aspects non-directionnels relevés sont apparus essentiellement du fait de leur impossible existence dans l'absolu, de l'utopisme duquel ils relèvent.

Il nous paraît important, pour conclure, d'analyser certains aspects de l'idée de non-directionnalité (« non-rapport à » ou « ne pas aller vers » ou « aller vers soi-même »). Lors d'une première lecture, certains concepts dans l'œuvre d'Ivan Fedele et dans le domaine musical et artistique en général donnent le sentiment d'une unité indépendante, dégagée de tout lien. Il s'agit de concepts qui portent en eux la notion de non-directionnalité dans le sens de « non rapport à » et qui se traduisent par l'autonomie de l'œuvre, ou par son authenticité, ou encore par l'unicité de son auteur.

Bien qu'ils puissent être considérés comme utopiques dans leur absolue et extrême définition, il nous reste possible d'y faire appel pour élaborer une classification hypothétique. Ainsi, pourrions-nous imaginer qu'une œuvre est authentique, autonome et que Fedele est l'auteur unique de ses œuvres.

Après avoir fait une analyse d'ordre sémantique de la non-directionnalité dans les notions d'authenticité, d'autonomie et d'auteur unique, nous nous livrerons à quelques remarques suggérées par leurs diverses significations, en rapport aux concepts de modernité et de post-modernité. Ensuite, pour conclure sur le propos de la non-directionnalité ou de l'utopie du « non-lien », nous aborderons le sujet de la « différence ».

4.2 AUTONOMIE : NON-DIRECTIONNALITÉ ?

Quand on pense une œuvre sans lien avec une autre, on la conçoit comme œuvre « autonome ». Le dictionnaire définit ainsi ce qualificatif :

« Qui se gouverne par ses propres Lois. (Autos, soi-même; Nomos, loi). »⁹⁹

Dans une bonne partie de la création musicale du XX^e siècle, on trouve une volonté dans ce sens : des projets d'œuvres ne répondant qu'à leurs propres lois.

La composition, parfois, ne se trouve pas dans l'écriture de la partition. C'est avant, par la création de ses lois, que l'on donne naissance à une œuvre. Ainsi, dans le premier livre de *Structures* pour deux pianos (1952) de Pierre Boulez, ce sont elles qui délimitent l'écriture de l'œuvre. Par leur extrême précision et par leur nombre, elles en font une procédure automatique, et par leur extrême spécificité, elles font de l'œuvre un modèle d'autonomie. En quelque sorte, l'œuvre est la formulation des lois de la composition.

Dans la musique classique, par exemple, elles sont considérées comme étant communes aux œuvres, les mêmes de l'une à l'autre. Autrement dit, envisagées sous cet angle, et si l'on s'en tient à la définition de l'autonomie citée plus haut, les œuvres ne pouvaient être envisagées comme autonomes.

Cependant, de manière plus générale, si l'on voit dans le fait de « se gouverner par ses propres lois » une voie vers l'autonomie, vers une certaine liberté de composition, on peut alors s'en remettre à la réflexion menée par Jean-Jacques Rousseau, qui conçoit le respect à la loi comme une aire de liberté, dès l'instant que l'on a choisi personnellement les siennes propres :

« L'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté, il n'y a pas de liberté sans lois, la liberté suit le sort des lois. »¹⁰⁰

⁹⁹ Dictionnaire, *Le Grand Robert de la langue Française*, p. 1042.

¹⁰⁰ J. J. Rousseau *Du contrat social ou principes du droit politique*, livre 1, chap. VIII.

Ainsi, l'œuvre ne perd pas de son autonomie, dès l'instant que son créateur a fait le libre choix d'en respecter certaines plutôt que d'autres, voire d'en créer de nouvelles. On peut alors considérer l'œuvre comme autonome, si son auteur a su dépasser la commune obéissance aux lois et non pas les lois elles-mêmes.

Celles-ci peuvent devenir une *Carceri d'invenzion* (Prison d'invention) comme Brian Ferneyhough intitule son cycle d'œuvres. Il s'agit d'un terme emprunté à Piranèse où les lois — définies ou non par le compositeur — deviennent un cadre avec lequel il se bat. Cependant, elles peuvent être conçues comme une « cité d'invention »¹⁰¹ comme les conçoit Fedele. Elles sont alors envisagées comme beaucoup plus souples : l'acte créatif n'est pas soumis, mais libre dans une dynamique qui oscille entre lois existantes et lois à définir. Autrement dit, les lois ne sont pas faites pour être transgressées ou respectées : elles sont soit à exploiter, soit à créer. Dans la 9^e *Symphonie* de Beethoven, on peut constater que bien que l'œuvre réponde à des lois globales communes à d'autres œuvres, sa forme spécifique dégage celles qui lui sont propres. Et c'est le cas de toutes les œuvres que l'on considérerait comme franchissant les limites du système sur lequel elles étaient construites. On trouve aussi chez Mozart, dans son *Requiem* un « au-delà des lois ». Bien qu'elles appartiennent à un système global commun à d'autres œuvres, elles peuvent faire l'objet d'une libre interprétation, ce qui peut les faire basculer d'un processus général vers un système particulier. D'ailleurs, les lois spécifiques au système tonal manifestent parfois un tel manque de précision, qu'en sont facilités l'appropriation, l'usage selon des modalités personnelles. En revanche, dans la musique du XX^e siècle — dans les *Structures* de Boulez par exemple — elles sont à ce point contraignantes et particulières, qu'il en résulte l'impossibilité de créer une autre œuvre légiférée par elles, sans qu'elle puisse s'émanciper de la pièce *Structures* qui conserve ainsi inéluctablement son caractère autonome.

De telles œuvres reposent sur des lois qui leur sont propres, à l'intérieur d'un système commun, et c'est là que réside leur singularité. La différence entre les compositeurs conservateurs et les compositeurs révolutionnaires — ou disons, plus autonomes — se situe dans le fait que les premiers se soumettent à des lois déjà existantes, sans y pratiquer une « prescription » personnelle, acceptant ainsi un certain

²⁸⁷ I. Fedele, « Arte, stile, scrittura », p. 3.

formatage de leur idée musicale, les seconds se font régisseurs de leur obéissance à des lois, qu'ils se laissent la liberté d'altérer. On a bien, là aussi, l'interférence d'un formatage, mais qui cette fois, touche non plus l'idée musicale, mais uniquement les règles que le créateur a fait le choix de suivre. C'est ainsi que pour les spécialistes, les œuvres de type autonome sont plus difficiles à analyser. Elles sont en effet remplies d'ambiguïtés et il est toujours difficile de les soumettre à une analyse-type précise. Elles ne répondent jamais ni à des lois, ni à des logiques parfaitement conscientes. Elles présentent toujours des moments d'exception aux règles, qui déroutent et ne proviennent pas d'un manque de respect aux codes établis, mais du fait qu'émanent, du matériau ou des idées musicales, des règles particulières, spécifiques.

Nous avons vu que l'idée de loi peut entrer en jeu dans la définition de l'autonomie, et que, pour que l'œuvre puisse être qualifiée d'autonome, leur nature doit être personnelle, propre à l'être :

« Si l'on convient d'appeler libre, tout acte qui émane du Moi, et du Moi seulement, l'acte qui porte la marque de notre personne est véritablement libre [...]. »¹⁰²

De ce point de vue, dans l'art, l'autonomie d'une œuvre est celle du créateur ou de l'interprète.

On trouve, chez Ivan Fedele, des concepts généraux appliqués à la totalité de ses œuvres. Toutefois si ces concepts globaux, comme l'idée de directionnalité, sa conception de la forme, de la figure, son idée de conciliation stylistique sont, de manière générale, partagés par bon nombre de ses contemporains et par bon nombre des compositeurs de l'histoire, sa manière de les interpréter et de les appliquer est toute personnelle. Il ne cherche pas, comme les compositeurs des années 50, à créer de nouvelles lois de manière radicale, mais à l'intérieur de sa conception générale, il procède en créant des lois spécifiques à chaque nouvelle œuvre. Ainsi ne peut-on pas parler, chez lui, d'un système défini, avec des règles précises, comme il en existe dans les systèmes tonal ou dodécaphonique. Même si de l'ensemble de sa production émanent des conceptions globales, générales, partagées qui se retrouvent dans l'ensemble de sa production, il agit de manière spécifique pour chacune de ses œuvres.

¹⁰² H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 130.

Il module les conceptions générales en fonction de ses idées musicales. L'idée de figure, par exemple, n'est pas la même dans *Messages* pour ensemble (2000) que dans *Scena* pour orchestre (1997/98). Dans la première, la figure prend un caractère de séquence, dans la seconde un caractère de motif. Il suit finalement les diktats de ses idées musicales, et non des lois rigides, créées *a priori*.

On peut finalement parler de différents niveaux d'autonomie dans la musique. Fedele classe certains compositeurs comme G. Scelsi, J. Cage ou A. Vivaldi, ou C. Nancarrow, dans la catégorie des inventeurs¹⁰³ qui ont exercé une sorte de rupture dans l'apparente évolution de l'histoire. Il s'agit de compositeurs dont les démarches proviennent d'une source difficile à cerner. Ils sont en quelque sorte des inventeurs d'idées, de concepts et d'œuvres. Dans une autre catégorie, on peut classer des compositeurs comme J. Brahms, P. Manoury qui ont poussé, forcé le langage : à l'intérieur des conceptions partagées, ils ont élaboré des aspects novateurs qui ont produit de nouveaux effets de sens. Fedele participerait de cette deuxième catégorie. Bien que ses œuvres, en général, aient une certaine autonomie, même si elles reposent sur une vision toute personnelle des critères usuels, elles partagent une conception générale commune à une époque, à certains groupes de compositeurs classifiés comme nouveaux classiques.

Finalement, toutes ces réflexions nous conduisent à penser qu'il existe toujours dans toute œuvre, à la fois autonomie et dépendance, selon des degrés infiniment variables et dont l'estimation reste subjective. Si la dépendance est plus facile à défendre et à démontrer du fait qu'elle s'exerce entre l'œuvre et quelque chose d'existant concrètement, l'autonomie, elle, se définissant par l'indépendance envers l'infini, l'univers, envers rien de tangible, se défend ou se démontre beaucoup plus difficilement. La non-directionnalité du point de vue de l'objet autonome, sans aucun lien quelconque, sans aucun « rapport à » reste utopique.

¹⁰³ I. Fedele, (archive sonore), émission de radio, France Musique, enregistrée le 20/05/1999, Doc. I.N.A.

4.3 AUTHENTICITÉ : NON-DIRECTIONNALITÉ ?

L'authenticité, dans l'être, est définie par Heidegger, comme une conscientisation de l'être, une séparation entre le Moi et l'être. Quand l'homme accède à la compréhension « d'être en vue de soi-même, »¹⁰⁴ il se trouve face au monde de manière authentique. Chez Sartre, on retrouve cette même idée de décentration, mais l'homme y prend la place de l'être. Selon lui, l'authenticité consiste à renoncer à l'impossible coïncidence avec soi, pour assumer cette distance à soi qui constitue son humanité :

« Accéder à un plan où la liberté cesse d'être poursuite libre d'une fin préfixée, pour se libérer aussi de cette fin en la mettant elle-même en question. »¹⁰⁵

De ce point de vue-là, une œuvre d'art est ou n'est pas authentique, au-delà de toute volonté de l'être. L'authenticité dans l'art est une émanation de l'artiste qui, à la lumière des concepts de Heidegger ou de Sartre, se situe au-delà d'une volonté de faire du nouveau. Elle est alors un accomplissement antérieur à toute prise en charge consciente et rationnelle de soi-même. On naît authentique, on est authentique, mais on ne le devient pas par volonté consciente. Ainsi, vu sous cet angle, si l'œuvre d'Ivan Fedele est authentique, donc personnelle, donc nouvelle et donc non-directionnelle par son émancipation de toute influence et tout poids culturel quelconque, elle l'est indépendamment de lui.

Puisque l'on qualifie des objets et des personnes d'authentiques, on peut se demander sur quels critères on peut qualifier une œuvre ou un compositeur d'authentique. Les analyses les plus subtiles nous ramènent toujours à cette constatation du sens commun : nous jugeons de l'authenticité, sans raisonner, par intuition. Nous éprouvons un sentiment de plaisir ou de contrariété et notre jugement n'est rien d'autre que la traduction de ce sentiment. Notre certitude ressemble à celle du dégustateur. Autrement dit la non-directionnalité comme sentiment d'une œuvre qui nous vient d'elle-même, qui n'est pas dérivée de quelque chose reste insaisissable. Elle demeure dans un champ intuitif.

¹⁰⁴ M. Heidegger, *Lettre sur l'Humanisme*, p. 104.

¹⁰⁵ F. Jeanson, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, p. 272.

Il faut cependant noter que cette capacité, si instinctive soit-elle, a un côté conscient : c'est par l'expérience aussi que nous apprenons. C'est pour cela que, dans les arts, l'intuition ne suffit pas pour qualifier une œuvre d'authentique. Il faut lui adjoindre la connaissance en la matière, celle de son passé, celle d'autres œuvres. C'est donc une certaine connaissance à travers l'expérience, plus que l'intuition, qui nous permet de dévoiler l'authenticité chez un artiste. De la même manière, même si un artiste peut faire évoluer son authenticité avec la connaissance, sa nature authentique doit persister, sans quoi, il sombrerait dans de la technique pure. Son authenticité doit résister aux connaissances qui ne doivent que servir son art, et non se substituer à lui.

La question de l'authenticité d'une œuvre d'art se pose aussi sous l'angle de son essence. Par définition, la création est un fait d'art, un artifice et comme le souligne David Lodge :

« Le théâtre repose sur l'illusion, comme tout art [...]. Dans l'art, la "chose authentique" n'est jamais l'authenticité. »¹⁰⁶

Il entend par là que l'œuvre est assujétie, à sa mise en forme, à son présent, à son public et que son esthétique ne repose pas sur la « chose authentique » -moteur intuitif de création de l'artiste, ni ne l'exprime. L'authenticité apparente d'une œuvre se réduit à l'idée que s'en fait un public à un moment donné de l'histoire, et par voie de conséquence, pourra paraître surfaite quelques décennies ou siècles plus tard. La « chose authentique » se situe en amont de l'œuvre, en dehors d'elle.

Qualifier l'œuvre de Fedele d'authentique reste ainsi une démarche totalement arbitraire, puisque soumise à nos capacités intuitives, à notre connaissance, à l'air du temps et impossible à prouver objectivement. Et le fait que l'authenticité en tant que non-directionnalité, en tant qu'unicité de l'objet soit quelque chose de personnel, d'instable dans le temps, nous met dans l'impossibilité d'établir une échelle de valeur entre ses œuvres ou entre différents compositeurs.

¹⁰⁶ D. Lodge, *L'auteur ! L'auteur !*, p. 314.

4.4 AUTEUR MULTIPLE DIRECTIONNEL ET AUTEUR UNIQUE NON-DIRECTIONNEL

L'idée de directionnalité dans la notion d'auteur multiple d'une œuvre nous fait réfléchir sur la non-directionnalité de l'œuvre issue d'un auteur unique, d'un auteur sans « rapport à ». En général, on entend par l'idée d'auteur, celui qui signe une œuvre. Fedele est auteur de ses œuvres parce qu'il signe son manuscrit et le déclare à une société d'auteurs. M. Foucault souligne que le concept d'auteur est récent et qu'il apparaît avec la notion d'individualisme moderne¹⁰⁷. On trouve beaucoup de musiques, au Moyen Age, qui sont d'auteurs anonymes ou attribuée un peu au hasard à une personne, et ceci, beaucoup plus que dans le baroque ou le classicisme. À propos de la notion d'auteur, Sciarrino souligne :

« Les esthétiques actuelles ont une idée plutôt schématique de l'esprit humain. Les sociétés d'auteurs (et les amateurs) croient par exemple en l'originalité. Avec un tel critère, si Bach revivait aujourd'hui, les droits de *l'Offrande Musicale* iraient à Frédéric le Grand, en admettant par ailleurs que l'inventeur du thème en ait préalablement concédé l'utilisation. Avec un tel critère, Mozart aurait fini aux galères pour plagiat et les admirables paraphrases de Liszt seraient restées confinées dans des magasins de contrebande. »¹⁰⁸

On ne peut donc pas considérer l'auteur comme la source unique, indéfinie et géniale du sens de l'œuvre, mais à l'inverse comme l'un de ses prestataires. Au XX^e siècle, on a parfois de l'auteur une image fautive qui tend à concevoir l'œuvre comme enracinée uniquement en lui, comme née uniquement de lui :

« L'auteur ne précède pas l'œuvre, il est un pur principe fonctionnel, par lequel, dans notre culture, nous choisissons, limitons et excluons. L'auteur est ce qui empêche la libre circulation, la libre manipulation. »¹⁰⁹

Sous cet angle, étudier un auteur dans son rapport à sa musique consiste à étudier des aspects partiels de son œuvre. Pour ce qui nous concerne, Ivan Fedele nous sert de prétexte pour délimiter l'étude d'un répertoire d'œuvres qui ont en commun un

²⁹³ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 193.

¹⁰⁸ S. Sciarrino, « Après Giovanna D'Arco, deux réflexions », p. 98.

¹⁰⁹ S. Auroux, « La bifurcation esthétique », p.193.

compositeur qui en est simplement un aspect. Une composition musicale en général, quelle qu'elle soit, peut être étudiée selon une infinité de points de vue autres que celui de l'auteur, mais quel que soit l'angle sous lequel on décide d'aborder l'analyse, le choix reposera toujours sur un découpage arbitraire du fait que l'œuvre reste liée à une infinité d'aspects autres que celui préalablement envisagé. Par exemple, étudier une création à la lumière d'autres œuvres est un aspect qui ne nécessite pas que l'on prenne l'auteur en compte. Il s'agit alors de s'atteler à un rapprochement d'œuvres, unies non plus par leur créateur, mais, par exemple, par leur tendance au nouveau classicisme, par leur contemporanéité ou leurs techniques communes en matière de forme. Étudier un répertoire d'œuvres en fonction de leur auteur reste une décision arbitraire qui ne les éclaire que partiellement dans leur rapport réel au monde musical. Voilà qui, ajouté au délicat concept d'« auteur », nous montre la difficulté de définir les limites d'une œuvre, au même titre que les sujets traités plus haut. Ce qui les rend plus proches ou plus distantes entre elles à l'intérieur de la musique de Fedele, ou entre différents compositeurs et ce dernier, reste subjectif et partiel. Il faut bien reconnaître que dans une création, passent des éléments propres à la personnalité du compositeur quel qu'il soit, mais qui appartiennent à une époque, une culture.

À la fin du XX^e siècle, l'idée d'auteur est mise en cause, mais dans la première moitié du siècle Roland Barthes, Michel Foucault ou Walter Benjamin, entre autres, avaient déjà réfléchi sur la question. On pourra classifier certains des aspects qui font que cette notion se démultiplie :

- Des aspects économiques et d'intérêt qui opposent les « copyleft » aux « copyright », les premiers dénonçant les seconds du fait de la prise en compte des intérêts de l'individu-auteur au détriment des intérêts publics.

- Les pratiques artistiques qu'incluent des outils pratiques comme les « remake » au cinéma, les « sampling » (échantillonnage) dans la littérature, la musique, la peinture. De même, des démarches esthétiques radicales comme celles des « appropriationnistes » dans les arts plastiques tels Sherrie Levine, Mike Bidlo ou Philip Taaffe, ou Elaine Sturtevant ont mis en question, sous différents angles, la notion d'originalité de l'œuvre et la notion d'auteur.

- Les développements technologiques tels qu'Internet ont permis une pratique du hacking ou piratage qui mettent aussi en question le droit d'auteur.

Des conflits d'intérêts économiques entre privé et public, conjugués aux démarches artistiques nous montrent bien que l'auteur n'est pas une notion unique, mais plurielle qui, selon les époques, les habitudes artistiques, sociales, philosophiques et politiques a eu différentes formes. Aujourd'hui elle est multiforme selon le type d'art, selon des idéaux politiques, sociaux et philosophiques.

Toute notre réflexion dans les chapitres précédents se base sur une certaine notion propre à la période située entre le XVII^e et le début du XX^e siècle, qui nous a permis de délimiter le sujet (musiques qui appartiennent à un auteur, à Fedele, notamment). Cette démarche ne nous a pas empêché de montrer que la musique d'Ivan Fedele appartient aussi à son actualité, à l'histoire de la musique, celles de l'art et de l'humanité tout entière. La notion d'auteur est une notion directionnelle qui concentre dans une œuvre, différentes sources émanant d'infinis domaines perceptibles et imperceptibles, donnant ainsi son origine à l'œuvre.

4.5 MODERNITÉ ET POST-MODERNITÉ PARTANT DES RÉFLEXIONS SUR AUTONOMIE, AUTHENTICITÉ ET AUTEUR.

Mesurer le degré d'autonomie et d'authenticité dans l'œuvre d'un compositeur devient ainsi une tâche difficile. Son désir d'indépendance ou sa volonté de créer du nouveau peut faire partie de son idéologie, alors que celui qui s'intéresse à la revalorisation de l'histoire et à la conciliation stylistique apparaît un « continuateur » de l'histoire, sans chercher à rompre avec elle. Baudelaire est peut-être celui qui a le mieux su définir l'esthétique moderniste, comme une volonté de :

« dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. »¹¹⁰

« La modernité, [selon lui] c'est l'éphémère, le fugitif, le transitoire, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »¹¹¹

L'art moderne recherche perpétuellement et entièrement son autonomie et revendique la création de l'original, de l'inédit, d'un monde en soi, d'un monde antinaturel. La musique sérielle est un exemple d'idéologie moderne. De même, l'époque musicale des années 50 et une bonne partie des années 60 où les profusions de

¹¹⁰ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, p. 11.

¹¹¹ *Id.*

courants suffixés en *-ismes* se succèdent à un rythme vertigineux, cherchant à répondre à la nécessité de créer toujours du « jamais vu ». Cette idéologie s'essouffle par elle-même, parce que le « jamais vu » devient rapidement de l'ancien. Pour Theodor Adorno, le mythe de la modernité devient un « mythe tourné contre lui-même. »¹¹² On assiste dans la musique, dans les années 50, à un mouvement de résistance au passé d'une part, mais aussi au présent de l'autre. Pour pouvoir exister et faire du « jamais vu », il faut se démarquer non seulement du passé, mais aussi de ses contemporains, des créations récentes. On assiste alors à des antagonismes et des querelles entre les artistes qui partagent cette même idéologie (Nono / Stockhausen, Stockhausen / Ligeti, Boulez / Schaeffer etc.). Même si aujourd'hui, on conçoit ces querelles comme inutiles et ces oppositions comme superficielles, à l'époque, il fallait se dédouaner de l'histoire et de ce qui était en train de se créer. Paradoxalement, on créait du nouveau en renonçant à l'immédiat, au plus pur présent.

La notion de post-modernité apparaît comme une solution à la crise que traverse la modernité. Comme l'indique Béatrice Ramaut-Chevassus, le post-modernisme se propose

« de comprendre le rapport à un passé compulsif dont il avait été question de faire table rase. »¹¹³

Elle ne s'oppose ni au classicisme, ni à de quelconques recours à l'art du passé. Le post modernisme tente, en effet, d'intégrer les formes classiques aux découvertes formelles les plus récentes. Ainsi la classification de « postmoderne » apparaît-elle à la fin des années 1970 dans le domaine de l'architecture et y désigne un éclectisme ne se privant d'aucun emprunt historique.

En apparence, il apparaît comme la relève historique du modernisme, mais, en réalité, il n'est autre qu'une période de la mentalité moderne :

« Tout côtoie tout ; à la multiplicité des idiolectes et des styles, qui était une réalité croissante dans les années d'après guerre, s'ajoute un élargissement à l'infini du champ de références. Une ambivalence apparaît donc entre le fait d'une part de raffiner notre sensibilité

¹¹² T. Adorno, *Théorie Esthétique*, p. 38.

²⁹⁹ B. Ramaut-Chevassus, *Musique et Post-modernité*, p. 13.

aux différences et d'autre part celui de tendre à tout mettre sur le même plan, à tout aplatir dans un coprésent. »¹¹⁴

Ainsi la post-modernité se trouve-t-elle dans une position paradoxale : la dernière version de la modernité, tout en essayant d'en prendre la relève historique. C'est ainsi que Jean-François Lyotard souligne qu'« une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord post-moderne. »¹¹⁵

Si l'on a pu penser pouvoir trouver la réponse de la possible existence de l'œuvre absolument autonome dans l'idéologie moderne du « jamais vu », du fait des paradoxes que nous venons de souligner, on finit toujours par y trouver des éléments ou des aspects déjà traités dans le passé. Il y a une limite que l'on ne peut dépasser, car tout ce qui est absolument nouveau est pour nous imperceptible, faute de référents tant temporels ou spatiaux, que sensoriels. Le « jamais entendu », de ce point de vue absolu, reste une utopie. On peut parler de degré de nouveauté, sans jamais trouver le degré absolu, maximum. On peut parler d'aspects nouveaux, sans pour autant arriver à l'essentialité de nouveauté.

La post-modernité est une manière de modernisme, une autre quête de facture du « jamais vu ». Le fait que l'on considère le post-modernisme comme une conciliation avec l'histoire, permet d'y intégrer Ivan Fedele. Cependant le simple fait de considérer le post-modernisme comme tel, reste une classification trop large qui dépasse les aspects stylistiques. En effet, si l'on considère Ivan Fedele et John Adams tous deux comme post-modernes, il n'en demeure pas moins que stylistiquement, ils sont diamétralement opposés. Dans sa manière de renouer avec le passé — ce à quoi renonce le modernisme — le post-modernisme présente d'infinies possibilités : entre l'« emprunt » de John Adams ou de A. Pärt et la conciliation stylistique de compositeurs post-spectraux (comme M. Lindberg, K. Saariaho ou même Ivan Fedele), il existe une très grande différence dans la concrétisation des musiques.

4.6 DIFFÉRENCE ET NON-LIEN

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵ J. F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, p. 76.

La non-directionnalité comme non-lien peut également être analysée en tant que « différence ». À ce propos, nous pouvons nous référer à une réflexion de Gilles Deleuze :

« L'indifférence a deux aspects : l'abîme indifférencié, le néant noir, l'animal indéterminé dans lequel tout est dissous — mais aussi le néant blanc, la surface redevenue calme où flottent des déterminations non liées, comme des membres épars, têtes sans cou, bras sans épaule, yeux sans front. L'indéterminé est tout à fait indifférent, mais des déterminations flottantes ne le sont pas moins les unes par rapport aux autres. La différence est-elle intermédiaire entre ces deux extrêmes ? Ou bien n'est-elle pas le seul extrême, le seul moment de la présence et de la précision ? La différence est cet état dans lequel on peut parler de la détermination. La différence « entre » deux choses est seulement empirique, et les déterminations correspondantes, extrinsèques. »¹¹⁶

Cette différence est interne à l'indifférence du monde. C'est de cette manière que l'on perçoit les choses. Ce qui est indifférent devient différencié au fur et à mesure que l'on observe, que l'on analyse. Et si la différence fait partie de l'indifférence, elle est cet aspect dans lequel on peut parler de la détermination. La différence est un degré de l'indifférence. De ce point de vue, la non-directionnalité comme non-lien ou différence absolue est impossible. Si la différence participe de l'indifférence ou si elle émane d'elle, il existe toujours un lien, un rapport, un aspect directionnel. On peut finalement trouver des liens plus ou moins directionnels en restant dans le champ des relativités. Ainsi, l'authenticité, l'autonomie et l'auteur unique sont des notions qui n'existent jamais de manière absolue et radicale. Il demeure toujours de l'inauthenticité dans l'authenticité, de la dépendance dans l'autonomie et des auteurs divers dans l'auteur unique.

5- CONCLUSION

La démarche classiciste d'Ivan Fedele ne représente qu'un aspect de sa composition et la définit d'une manière très sommaire. Nous avons pu constater, dans sa musique, des particularités qui ne la rendent identique qu'à elle-même, bien qu'en même temps elle adhère à des attitudes de l'air du temps. Ce sont surtout les aspects directionnels classicistes qui la différencient des esthétiques révolutionnaires ou avant-gardistes, dans la mesure où la récupération de ce passé manifeste de sa part une volonté de conciliation avec des périodes historiques diverses. Il s'agit pour lui de faire du nouveau, non pas en rompant avec ce qui l'a précédé, mais en s'en inspirant. Voilà qui le distingue du néoclassicisme.

Nous avons par ailleurs souligné l'impossibilité de l'œuvre, en tant qu'absolue entité autonome, en tant que dépourvue de tout contexte, l'impossibilité de l'œuvre d'art comme créature absolue d'un auteur, de l'auteur comme créateur unique de l'œuvre : il existe toujours des aspects classicistes dans une œuvre, du fait que l'on ne peut envisager de rompre totalement avec l'histoire. Toutefois ce que l'on taxe de « révolutionnaire », c'est ce qui manifeste au moment de son apparition un esprit de révolte, de choc, de rupture avec un passé précis proche en général non pas avec toute l'histoire, ce n'est pas pour son caractère novateur. Il est difficile de percevoir comme révolutionnaires les mouvements nouveaux tempérés qui se présentent comme une continuité historique et non comme une supplantation d'un passé ou d'un présent, même si parfois ils innovent davantage que certains mouvements révolutionnaires.

¹¹⁶ G. Deleuze, *Différence et répétition*, p. 43.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Qu'elle exprime l'idée d'« aller vers » ou celle de « rapport à », la directionnalité apparaît comme une nature, un fait qui va de soi dans la musique d'Ivan Fedele. Nous l'avons vu : pour lui, la composition, elle-même, fonctionne selon un mode directionnel, puisqu'elle se réalise selon un « parcours » encadré par des points de départ et d'arrivée. Si sa musique se situe tantôt dans une catégorie proche du « devenir », tantôt dans une catégorie proche de l'« être » et également entre les deux, nous avons pu constater que de manière globale, elle tend vers une directionnalité relativement perceptible qui en rend l'appréhension plus aisée : les matériaux y restent simples, les figures repérables, l'usage de la variation ou de la répétition lui offre une certaine prévisibilité ; des attentes sont à la fois proposées et satisfaites.

Cette directionnalité intrinsèque de l'œuvre, même si elle alterne avec des moments moins directionnels, lui ouvre alors un chemin vers l'autre, vers celui qui écoute, elle devient alors extrinsèque. Ce chemin est d'autant plus praticable, qu'elle repose non seulement sur une recherche d'accessibilité, sur le parcours propre à l'œuvre, mais aussi sur son rapport à l'histoire. Le fait qu'elle puise, entre autres, dans le patrimoine « des formes anciennes », dans certains « archétypes culturels », offre des repères à sa perception. C'est là aussi le moyen d'inciter l'esprit à une certaine directionnalité, en l'invitant à établir un rapport de « ressemblance », qui lui permettra de l'assimiler. Bien sûr les traits de nouveauté dans les œuvres d'Ivan Fedele ne cherchent pas uniquement à répondre à cette directionnalité extrinsèque, mais ils sont là pour donner à l'œuvre son caractère propre et mystérieux, sans que l'auditeur soit systématiquement coupé de ses référents, du fait de la synthèse des styles propre au compositeur.

L'œuvre fedelienne entretient ainsi son parcours interne et celui qui la mène vers l'autre : vers celui qui l'écoute, certes, mais pas seulement. Sa directionnalité extrinsèque la conduit aussi vers l'« autre œuvre ». Elle tisse donc de multiples liens et ceci, comme nous le disions plus haut, comme si ce phénomène allait de soi pour le compositeur. En effet, si nous avons abordé de plus près la parenté qui unit *Donax* à *Donacis ambra et* à *Profilo in eco*, nous avons précisé qu'elles n'étaient pas les seules

pièces à entretenir de semblables rapports. Toute œuvre de Fedele paraît être créée pour « aller » : aller vers des hommes et aller vers une quelconque destinée. On peut retrouver là la tendance humaniste que nous lui prêtions dans notre premier chapitre : non seulement il prend en compte les aptitudes perceptives de l'être humain dans sa création, mais il donne aussi à ses compositions une portée humanisante : elles naissent, elles existent, elles évoluent.

Comme pour une œuvre qui évolue au fil du temps, on trouve des jalons dans le parcours compositionnel d'Ivan Fedele.

Nous le disions, lorsque nous avons abordé les traits stylistiques d'une pièce à une autre : on peut regrouper ses œuvres par année ou sur deux années, cycles dans lesquels on trouve des figures musicales récurrentes, ce qu'on trouvera beaucoup moins lorsque leurs dates de création sont éloignées. On voit ainsi se dessiner un parcours, ce que communément on appelle une carrière, terme dont le sens originel trouve ici toute sa pertinence : « chemin ». Par ailleurs, étant donné que le sujet traité appartient à notre présent, nous avons essayé à travers l'exploration de « rapports à », d'éviter la tendance au « présentisme », en nous tournant vers un « retour à », optant ainsi pour une perspective historique.

Du point de vue méthodologique, délibérément, nous n'avons donc pas opté pour une étude chronologique des événements, même si accidentellement, parfois, elle s'est imposée (pour aborder le « devenir » d'une œuvre, entre autres). Il nous a semblé que si nous avions choisi d'utiliser une approche chronologique rigoureuse, nous serions nécessairement tombés dans l'étude d'une quelconque évolution de son travail, comme si nous nous étions permis d'y envisager une certaine notion de progrès. Or, ce n'est pas du tout évident à concevoir, encore moins à démontrer, d'autant que selon Fedele lui-même, le sens historique de son œuvre tout entière s'échafaude non sur la base de la logique du temps, mais selon une architecture beaucoup plus complexe, non pas linéaire, mais verticale, une conception « géologique » où le passé est une partie du présent :

« Les mythes, les musiques différentes au cours de l'histoire de l'humanité ajoutent de nouvelles strates à l'héritage culturel. Mais l'homme et l'humanité restent les mêmes, tout en changeant. Voilà la conception géologique de la musique ! Comme la vie, elle a deux aspects : être toujours la même tout en évoluant. »¹¹⁷

Il nous fait comprendre ici qu'il existe bien un rapport de cause à effet dans sa musique, mais s'il y a des dates dans sa production et dans ses aspects musicaux, l'enfermer dans un système chronologique la ferait entrer dans un champ d'interprétation absolument subjectif. Quand l'historien élabore un bilan chronologique, par nécessité, il se livre à un choix d'événements. Ainsi, analyser de cette façon l'ensemble d'une œuvre passe par une sélection personnelle, dans les pièces du compositeur lui-même, dans celles de son passé, de son monde et dans ceux de ses pairs.

Si l'œuvre musicale, chez Fedele, doit sa directionnalité à son fil propre, à celui qu'elle tisse avec son devenir ou avec son contexte, elle la doit aussi aux rapports qu'elle entretient avec celles d'autres compositeurs de différentes époques, même si ces rapports sont plus conceptuels que stylistiques et qu'ils apparaissent comme fondus dans une nouvelle pâte. C'est souligner là encore, une attitude très humaniste du compositeur qui, loin de chercher à se singulariser, à s'exclure du monde de ses pairs, se fond lui-même dans une histoire dont il est à la fois héritier et acteur. D'elle-même, du fait de sa contemporanéité et de ses références au passé, sa musique se définit comme un lieu d'échange, comme un humble point au carrefour de multiples directionnalités : celle de l'histoire, celle de son actualité — un « rapport à ». Elle ne prétend pas non plus, par une idéologie quelconque, se démarquer par une volonté d'échapper à sa propre directionnalité. En témoignent les différents rapports entre œuvres que nous avons évoqués, et les formes téléologiques que présentent certaines d'entre elles. C'est une musique qui témoigne d'une philosophie humaniste de l'être dans le temps à laquelle nous faisons référence dans le premier chapitre de la thèse et dont Ivan Fedele a trouvé la matérialisation dans le roman Thomas Mann et que Milan Kundera schématise ainsi :

« Nous pensons agir, nous pensons penser, mais c'est un autre ou d'autres qui pensent et agissent en nous : des habitudes immémoriales, des archétypes qui, devenus mythes, passés d'une génération à l'autre, possèdent une immense force de séduction et nous téléguident depuis (comme dit Mann) "le puits du passé". »¹¹⁸

¹¹⁷ I. Fedele, « Arte, Stile, Scrittura ».

¹¹⁸ M. Kundera, *Les Testaments Trahis*, p. 21.

Sa création s'inscrit comme la « strate » d'un temps infini qui s'est nourri de lui et qui, avec lui, nourrira le futur. Fedele, dans ses propos, revendique ce statut incontournable de continuateur qui définit assez philosophiquement la place de l'individu dans l'histoire : un être aux multiples directionnalités, certaines l'asseyant sur le passé, d'autres le mêlant à son présent, d'autres encore lui donnant un sens pour l'avenir, un être concilié ou ré-concilié avec son rapport au monde passé, au monde présent et avec sa raison d'exister, le tout étant étroitement mêlé, sans distinctions chronologiques.

Il n'était pas question pour nous de traiter notre sujet, si proche de notre présent, du point de vue de ses conséquences sur le futur. Par ailleurs, il est de coutume d'aborder le présent comme une conséquence de l'histoire. En insistant bien ici sur le fait que l'œuvre de Fedele ne s'impose pas comme un dérivé scientifique du passé, comme une réaction explosive entre éléments existants déjà dont le résultat serait une matière nouvelle ayant elle-même anéanti ses matériaux constitutifs. Au contraire, elle se positionne comme une conséquence du temps de type « géologique », comme une strate supplémentaire à celles du passé et enrichie par elles, et prête à accueillir celles du futur.

Cette conciliation qui caractérise sa musique est sans doute le trait le plus chargé en directionnalité, le plus original. Elle sait en effet entretenir des liens avec un certain classicisme ; elle trouve ainsi un souffle nouveau qui la conduit vers son futur. On a donc ici un principe directionnel qui en induit un autre. De même, par sa conciliation des styles, Fedele tisse des liens entre ces styles et entre leurs époques, en donnant à son œuvre, comme le propose Elaine Scarry, une représentativité propre à toute œuvre d'art :

« Il peut être surprenant de parler de *la Divine Comédie* ou de *la Joconde* comme de répliques [...] car elles sont sans précédent, mais ce terme rappelle le fait que quelque chose ou quelqu'un a suscité leur création et demeure présent en silence dans l'objet nouveau-né. »¹¹⁹

Dans l'œuvre de Fedele, on constate en effet la présence, en silence, d'une bonne partie de l'histoire de la musique, et bien qu'elle soit sans précédent, on peut parler de présences à travers elle, comme le fait Elaine Scarry à propos de *la Joconde*. Nous nous sommes consacrés, dans une bonne partie de notre thèse, à insister sur cet

¹¹⁹ E. Scarry *On Beauty and Being Just*, p. 98.

aspect spécifique de sa musique, sur sa représentativité d'une histoire conciliée de la musique. Il est bien évident, qu'en amont de cette représentativité, sa musique donne d'abord et avant tout une représentation de la vie, comme le souligne Jacques Derrida à propos de toute œuvre d'art :

« La vie est l'origine non présentable de la représentation. »¹²⁰

Voilà d'ailleurs une perspective que nous n'avons pas approfondie dans notre travail et qui suggère une autre manière d'approcher la musique de Fedele, parmi de nombreuses autres.

À ce propos, nous avons déjà signalé que les aspects directionnels, chez lui, sont infinis et de ce fait, il est bien évident que d'autres que ceux que nous avons proposés dans cette thèse restent à explorer. Ils pourront être envisagés sous le même angle, ou sous bien d'autres encore, l'approche artistique pouvant se pratiquer de multiples manières.

Notre approche de la directionnalité par l'intermédiaire de domaines autres que la musique nous a permis d'aborder celle de Fedele sous différents angles de vue, en y cernant les liens ou absence de liens. Nous n'avons retenu de la notion de directionnalité que deux aspects, qui nous paraissaient fondamentaux : l'« aller vers » et le « rapport à », or la notion de directionnalité reste encore assez vague et assez généreuse pour servir à une étude identique à celle que nous venons de mener : il s'agirait alors d'aborder la musique et l'Œuvre de Fedele sous de nouveaux angles de vue relatifs à une directionnalité définie autrement.

De même que l'idée de directionnalité peut-être conçue d'une manière toute différente de la nôtre, de même elle peut s'appliquer à l'étude de points tout à fait distincts de ceux que nous avons considérés : l'orchestration, l'interprétation, la pédagogie musicale, la tonalité.

Elle pourrait aussi, dans son concept de « rapport à », mais dans une autre perspective, permettre d'envisager la musique d'Ivan Fedele en relation avec la musique spectrale ou la musique sérielle, par exemple. Son œuvre pourrait également être abordée sous l'angle de l'un des sujets que nous avons abordés en tant que simples

¹²⁰ J. Derrida, « Higher Gateways », p. 21.

outils d'analyse pour nourrir l'étude de notre problématique principale. Il s'agirait alors l'approcher à la lumière de la philosophie, ou de la science, ou de la morale...

Nous sommes bien conscients que cette thèse, qui se présente comme un dérivé de la création d'Ivan Fedele, n'est pas la traduction en mots de ce qu'est sa musique. Notre interprétation, comme toute interprétation d'un sujet musical par le biais des mots n'en est qu'un écho si l'on suit le raisonnement d'Alberto Manguel :

« Si la nature et les fruits du hasard sont susceptibles d'interprétation, de traduction en mots ordinaires dans le vocabulaire totalement artificiel que nous avons fabriqué à partir de sons et de grattements divers, alors peut-être ces sons et ces grattements nous permettraient-ils à leur tour de fabriquer un écho du hasard et un reflet de la nature, un univers parallèle de mots et d'images grâce auquel nous pourrions reconnaître notre expérience de ce monde que nous disons réel. »¹²¹

Il s'agit d'un échange entre sons et objets, entre musique et discours qui peuvent interagir comme des échos. Notre travail donne une certaine résonance et nous espérons qu'il fera lui-même l'objet de répercussions ; qu'il servira, comme la musique de Fedele l'a fait pour nous, de point d'origine à une nouvelle recherche. Pour le meilleur et pour le pire, notre contribution, en effet, fait désormais partie du contexte de son œuvre. Cette notion de contexte est propre à toute production artistique que nous abordons nécessairement par la culture que nous en avons au préalable et qui en fait partie, définissant ainsi son contexte. L'œuvre est alors elle-même et son contexte. Nous avons donc élargi le champ du contexte de l'œuvre de Fedele en la confrontant à des idées qui pour certaines lui étaient préalablement étrangères et qui y sont maintenant intégrées. Dans cette dynamique, chaque nouveau regard, chaque nouvelle pensée mis en relation avec la musique de Fedele viendra modifier ou enrichir le contexte et son œuvre, de manière temporaire ou permanente.

¹²¹ A. Manguel, *Le Livre d'Images*, p. 28.

BIBLIOGRAPHIE

I - Sources

Cadre de classement

Sources

- a) IMPRIMÉS
 - 1) Partitions d'Ivan Fedele : classées par genre et date de composition.
 - 2) Entretiens avec Ivan Fedele
 - 3) Écrits d'Ivan Fedele
- b) ARCHIVES SONORES (classées par ordre chronologique d'enregistrement).
 - 1) Entretiens et œuvres d'Ivan Fedele
 - 2) Enregistrements discographiques des œuvres d'Ivan Fedele
- c) DOCUMENTS AUDIOVISUELS

A) IMPRIMÉS

1) PARTITIONS D'IVAN FEDELE

a) Orchestre

Chiari, pour orchestre, comp. 1981, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1981.

Epos, pour orchestre, comp. 1989, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1989.

Carme secondo, pour ensemble, comp. 1993, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1993.

Allegoria dell'indaco, pour orchestre, comp. 1994, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1994.

Scena, pour orchestre, comp. 1997/ 98, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1998.

Ali di Cantor, pour quatre groupes instrumentaux, comp. 2003, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2003.

b) Soliste et Orchestre

- Concerto*, pour alto et orchestre, comp. 1990, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1990.
- Concerto*, pour piano et orchestre, comp. 1993, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1993.
- Concerto*, pour violoncelle et orchestre, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.
- Imaginary depth*, pour violoncelle et orchestre de chambre, comp. 1997, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1997.
- Dioscurri*, pour deux violoncelles et orchestre, comp. 1997, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1997.
- L'orizzonte di elettra*, pour alto, « live » électronique et orchestre de chambre, comp. 1997, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1997.
- Concerto*, pour violon et orchestre de chambre, comp. 1998/99, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1999.
- Contra di aria*, pour flûte et orchestre, comp. 1999, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1999.
- De li duo soli et infiniti universi*, pour deux pianos et trois groupes orchestraux, comp. 2001, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2001.
- Ruah*, pour flûte et orchestre, comp. 2001-2002, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2002.
- Arco di vento*, pour clarinette et orchestre, comp. 2002, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2002.

c) Musique de chambre

- Primo quartetto*, pour quatuor à cordes, comp. 1980/1989, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1989.
- Aiscrim*, pour flûte, clarinette et piano, comp. 1983, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1983.
- Il giardino di giada*, pour hautbois d'amour et trio à cordes, comp. 1983/1991, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1991.
- Toccata*, pour piano, comp. 1983, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1983.
- Viaggiatori della notte*, trois pièces pour violon solo, comp. 1983, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1983.
- Armoon*, « armonie di luna » pour quatre pianos, comp. 1983/84, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1984.

Windex, pour clarinette en *sib*, comp. 1985, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1985.

Magic, pour quatre saxophones, comp. 1985, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1985.

Latinamix, trois pièces pour guitare, piano et flûte ad libitum, comp. 1985, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1985.

Pentalogon quartet, deuxième quatuor à cordes, comp. 1987, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1987.

Flores, pour orgue, comp. 1987, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1987.

Modus, pour clarinette basse et percussion, comp. 1988, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1988.

Bias, pour hautbois et guitare, comp. 1988, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1988.

Études boreales, pour piano, comp. 1990, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1990.

Imaginary sky-lines, pour flûte et harpe, comp. 1990, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1990.

Il giardino di giada II, pour flûte et trio à cordes, comp. 1991, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1991.

Donax, pour flûte seule, comp. 1992, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1992.

Imaginary islands, pour flûte, clarinette basse et piano, comp. 1992, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1992.

Cadenza, pour piano, comp. 1993, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1993.

Flamen, pour quintette à vent, comp. 1994, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1994.

High, « in memoriam de Miles Davis » pour trompette *piccolo*, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.

Magic, pour quatre clarinettes, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.

Donacis ambra, pour flûte et dispositif électronique, comp. 1997, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1997.

Erinni, pour piano, cymbalum et vibraphone, comp. 1998, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1998.

Elettra, pour alto et dispositif électronique, comp. 1999, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1999.

Târ, troisième quatuor à cordes, comp. 1999/2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Apostrofe, pour flûte seule, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Dedica, pour flûte seule, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Two moons, pour deux pianos et dispositif électronique, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Accents, pour piano et quatuor à cordes, comp. 2001, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2001.

d) Ensemble avec ou sans soliste

Chord, pour dix instrumentistes, comp. 1986, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1986.

Allegoria dell'indaco, pour onze instrumentistes, comp. 1988, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1988.

Mixtim, pour sept instrumentistes, comp. 1989, éd. Suvini Zerboni, Milan 1989.

Duo en résonance, pour deux cors concertants et ensemble, comp. 1991, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1991.

Carme, pour ensemble, comp. 1992, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1992.

Richiamo, pour vents, percussions et électroniques, comp. 1993/94, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1994.

Profilo in eco, pour flûte soliste et ensemble, comp. 1994/95, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1995.

Corrente, pour piano et sept instrumentistes, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.

Corrente II, pour piano et sept instrumentistes, comp. 1997, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1997.

Correnti alternate, pour piano et sept instrumentistes, comp. 1997, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1997.

Codex, deux contrepoints de l'art de la fugue de J. S. Bach pour orchestre de chambre, comp. 1999, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1999.

Levante, pour violoncelle, quintette à cordes et cymbalum, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

e) Musique vocale avec ou sans instruments

E poi..., scène lyrique pour soprano et douze instruments sur un texte de Livia Luchini, comp. 1982, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1982.

Naturae, madrigal métaphysique pour contre-ténor, ténor, et basse, comp. 1984, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1984.

Allons, pour soprano, avec accompagnement de violoncelle, comp. 1995, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1995.

La chute de la maison Usher, musique d'accompagnement pour le film de Jean Epstein, comp. 1995, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1995.

Ça ira, pour soprano, avec accompagnement de violoncelle, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.

Maja, pour soprano, piano, vibraphone, flûte, clarinette, violon et violoncelle sur un texte de G. Corti, comp. 1999, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1999.

Animus anima, pour deux sopranos, mezzo-soprano, contralto, contre-ténor, ténor et basse ; sur un texte de G. Corti, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Messages, pour deux sopranos, deux mezzo-sopranos et huit instrumentistes, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Paroles... Deux pièces pour voix de femme et alto, comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

Paroles y palabras, quatre pièces pour soprano et violoncelle. (*Allons - Ça ira - Querida presencia - Hasta siempre !*), comp. 2000, éd. Suvini Zerboni, Milan, 2000.

f) Théâtre musical

Oltre Narciso, Cantate profane pour une action scénique sur un livret de l'auteur, comp. 1982, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1982.

g) Soliste, récitant, chœur et orchestre

Coram, requiem pour soliste, chœur, et orchestre sur un texte de G. Corti, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.

Coram requiem, pour soliste, chœur, orchestre et dispositif électronique, sur un texte de G. Corti, comp. 1996, éd. Suvini Zerboni, Milan, 1996.

2) ENTRETIENS AVEC IVAN FEDELE

ANONYME, « Musica nel teatro della memoria », entretien avec Ivan Fedele, in *Journal quadrimestriel n°16*, éd. Suvini Zerboni, Milan, juin 1998.

CITTERO, Simone, « Il compositore sinfonico : Suono antico, da trasfigurare », Entretien avec Ivan Fedele, in *Giornale della Musica*, éd. EDT libri e periodichi, Torino, 04/06/2002.

CITTERO, Simone, « Lo spirito di Fedele », entretien avec Ivan Fedele, in *Giornale della Musica*, éd. EDT libri e periodici, Torino, 2/03/2003.

CORALLI, Michele, « Leggi gli altri commenti in « Riflessioni sulla guerra », Entretien avec Ivan Fedele et Salvatore Sciarrino, in ©*altremusiche.it*, avril 2003.

CORLAIX, Omer, « Le temps, l'espace et la figure », Entretien avec Ivan Fedele, in *En Concert n° 4*, s. l., mars 1997.

FERTONANI, Cesare, « Les archétypes et la mémoire. Une conversation avec Ivan Fedele », in *pochette du CD d'Ivan Fedele : Scena – Ruah – Concerto pour vlc.* Giampaolo Pretto flûte, Jean-Guihen Queyras vlc., Orchestra Sinfonica della R.A.I., Pascal Rophé conductor, éd. Stradivarius STR 33650, Milan, 2002.

MAZZOTTA, Francesco, « Ivan Fedele, a Milano per necessità e per caso », Entretien avec Ivan Fedele, in *Corriere del Mezzogiorno*, éd. Corriere del Mezzogiorno, Naples, 19/12/2002.

MICHEL, Pierre, « Texture, écriture et analyse : Entretien avec Ivan Fedele » in *Analyse Musicale n° 38*, éd. Adam, Paris, 1^{er} trimestre 2001.

MICHEL, Pierre, « Voyage dans la cité d'invention » (entretien), in *Horizon n°26*, Paris, mai 2001.

MICHEL, Pierre, Entretien avec Ivan Fedele, réalisé le 10/01/1999 à Strasbourg, paru dans le programme du *Festival Aspects des Musiques d'Aujourd'hui*, Caen, Mars 1999.

PERSICILLI, Susanna, « Entretien avec Ivan Fedele », in *I Fiati n° 36*, éd. Riverberi Sonori S.A.S., Rome, juillet-août 2000.

PROIETTI, Claudio, « Debutto parigino : Duo en résonance », Entretien avec Ivan Fedele, in *Giornale della Musica*, éd. EDT libri e periodici, Torino, 05/03/1994.

PROIETTI, Claudio, « Risonanze in Europa », Entretien avec Ivan Fedele, in *Giornale della Musica*, éd. EDT libri e periodici, Torino, 23/05/1995.

RIVOLTA, Renato, « Tempo e direzionalità », Entretien avec Ivan Fedele, in *Syrinx* n°17, éd. Accademia Italiana del flauto, Roma, Juillet-septembre 1993.

3) ÉCRITS D'IVAN FEDELE

« Fragment d'un discours utopique », dans *les Cahiers de l'IRCAM*, éd. Ircam, Coll. Recherche et musique n°4 (« Utopies »), Paris, 1993.

« Arte, Stile, Scrittura », in *Società di pensieri n°8 : Corpo, silenzi e parole, bestia da stile*, éd. Teatri di vita, Bologne, mars 1994.

Note de programme lors de la création de *Concerto pour piano et orchestre*, Documentation musicale, Radio France, Paris, 1994.

« Le cinéma muet et la musique, une interaction narrative », in *Musique d'écran*, éd. de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

Note de programme lors de la création de *Profilo in eco*, document médiathèque Ircam, Paris, 1995.

Schéma de diffusion de *Donaxis ambra*, document médiathèque Ircam, Paris, 1995.

Note de programme de *Primo quartetto « per accordar »*, *Mixtim* et *Concerto pour vlc. et orchestre*, Documentation musicale, Radio France, Paris, 1997.

Note de programme lors de la création de *Donaxis ambra*, (1997), document médiathèque Ircam, Paris.

« Verdi, emarginazione e mitologia », in *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Ricordi-LIM, 2001.

B) ARCHIVES SONORES (classées par ordre chronologique d'enregistrement).

1) ENTRETIENS ET ŒUVRES D'IVAN FEDELE

Ivan Fedele : *Epos*, pour orchestre, enregistré le 06/03/90. Radio France. Doc. I.N.A.

Entretien : Ivan Fedele « *Être compositeur aujourd'hui, l'importance du temps et de la forme dans la composition* ». Première diffusion : 22/06/96. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Magic pour quatuor de clarinettes*, par le quatuor de clarinettes du conservatoire de Strasbourg, enregistré le 26/09/1996. Radio France. Doc. I.N.A.

Bilan du festival Musica 1996 composé d'entretiens avec Ivan Fedele, J. D. Marco, Pascal Dusapin et Georges Aperghis, enregistré le 05/01/1997. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Aiscrim pour flûte, clarinette et piano*. Retransmission d'un concert donné en direct de la salle Bastide de l'Opéra de Strasbourg par des étudiants du Conservatoire National de Région de Strasbourg. Enregistré le 07/10/1997. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Concerto pour vlc. et orchestre*, par Jean-Guihen Queyras et l'Orchestre National de France. Enregistré le 26/11/1998. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Pentalogon quartet. Viaggiatore della notte. Primo quartetto*. Retransmission du concert donné le 14 mars 1999 par le quatuor de l'Ensemble Intercontemporain au Grand Auditorium de Caen, dans le cadre de la série « Aspects des musiques nouvelles ». Enregistré le 14/03/1999. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : le nouveau style concertant, son écriture contrapunctique constituée de « figures » répétées. Enregistré le 20/05/1999. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Concerto pour vlc. et orchestre*, par Jean-Guihen Queyras et l'Orchestre National de France. Enregistré le 21/05/1999. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Duo en résonance. L'Orizzonte di elettra*. Retransmission du concert donné le 13 mars 1999 au grand auditorium de Caen. Enregistré le 28/06/1999. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Etudes boréales pour piano*. Piano : Christophe Bertrand. Retransmission du concert donné le 7 octobre 2000 à l'Hôtel du Préfet, dans le cadre du Festival Musica de Strasbourg. Enregistré le 07/10/2000. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Levante* pour ensemble. Retransmission en direct du Théâtre du Jeu de Paume à Aix-en-Provence d'un concert de musiques et chants traditionnels. Enregistré le 21/07/2001. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Le poste de professeur de composition d'Ivan Fedele au Conservatoire de Strasbourg, sa pédagogie compositionnelle où la pratique et la théorie fusionnent*. Enregistré le 26/09/2001. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *De li duo soli et infiniti universi*, pour deux pianos et trois groupes orchestraux. (Création et commande de l'orchestre de Paris). Diffusion du concert donné le 28 mars 2002 à la Cité de la Musique à Paris par l'Orchestre de Paris. Dir. : Christoph Eschenbach. Enregistré le 28/03/2002. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Paroles y palabras* pour voix et vlc., par l'ensemble « Accroche Note ». Retransmission d'un concert, donné en l'église de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Enregistré le 12/07/2002. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Arcoico misterioso* pour soprano et alto, par Kaoli Ishiki, soprano, Christophe Desjardins, alto. Retransmission d'un concert donné au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Enregistré le 04/11/2002. Radio France. Doc. I.N.A.

Ivan Fedele : *Donax* pour flûte seule. *Apostrophe* pour flûte seule. *Erinni* pour ensemble. *Levante* pour ensemble. Cours d'Ivan Fedele au centre Acanthes, 2002. Enregistré en juillet 2002. Doc. Privé.

2) ENREGISTREMENTS DISCOGRAPHIQUES DES ŒUVRES D'IVAN FEDELE

Ivan Fedele : *Donax* ; Andrea Romain : Flûte. Siparo Dischi – Edizioni Sincronie Sin 1011 © Sincronie – 1993 – sin 1011 – Made in Italy.

Ivan Fedele : Concerto, per pianoforte e orchestra. *Epos. Chiari*. Bruno Canino, pianoforte. Orchestre Philharmonique de Radio France. Dir. : Luca Pfaff. éd. Stradivarius STR 33348. 1994.

Ivan Fedele : *Flamen. Quintetto Bibiena*. Ermitage ERM 418-2 © Ermitage –1995.

Ivan Fedele : *Duo en résonance. Primo quartetto (per accordar). Richiamo. Imaginary sky-lines. Chord*. Ensemble Intercontemporain. Dir. : David Robertson. éd. ADES 206 572. ©1998 Ensemble Intercontemporain, Ircam, Adès-Paris.

Ivan Fedele : *Elettra*. Christophe Desjardins, alto. CD allegato a « *I quaderni della civica scuola di musica* », SMC 9901/1.

Ivan Fedele : *Marsyas. Bias*. Matthias Arter, oboe. Markus Houchuli, chitarra. En avant. Ear 422- 222 © en avant records 2000.

Ivan Fedele: *Windex. Donax*. L'ala della musica. Studio L'ala. STLA 1001-2.

Ivan Fedele : *Maja*, Ensemble : Accroche Note, œuvres : *Maja* (1999), *Erinni* (1998), *Paroles y palabras* (2001), *Modus* (1995), *Imaginary islands* (1992). Edizioni Suvini Zerboni-SugarMusic S.P.A., Made in France, 2002.

« *Fuoco e ghiaccio* » : Sciarrino – Gesualdo – Fedele. Ensemble vocal : Neue Vocalsolisten Stuttgart. S. Sciarrino : 1 - 3 *Tre canti senza pietre* (1999). C. Gesualdo : 4 -7 *Madrigals*. I. Fedele : 8 - 11 *Animus anima* (2000). C. Gesualdo : 12 - 15 *Madrigals*. S. Sciarrino : 16 - 19 *L'Alibi della parola* (1994). éd. Stradivarius. STR 33629 2002. Made in Italy.

Ivan Fedele : *Scena. Ruah. Concerto per violoncello*. Giampaolo Pretto : Flûte. Jean-Guihen Queyras : vlc. Orchestre Sinfonica Nazionale della Rai. Pascal Rophé : conductor. éd. Stradivarius. STR 33650. 2002. Made in Italy.

C) DOCUMENT AUDIOVISUEL

Soliloqui : Jeunes compositeurs : entretien avec Ivan Fedele (entre autres) et *Primo Quartetto* (1981). Texte : Elena Casarico. Montage : Walter Bellegente. Régie : Floriana Chailly, R.A.I. Doc. Privé

II - ÉTUDES

Cadre de classement

- a) Études sur Ivan Fedele
 - 1) Imprimés
 - 2) Documentation informatique
- b) Études générales
- c) Dictionnaires
- d) Documents audiovisuels

A) ÉTUDES SUR IVAN FEDELE

1) IMPRIMÉS

AMBLARD, Jacques, « Fedele et Berio, en mai, à Beauvais avec des violoncelles », Documentation Musicale, Radio France, 1998.

ANONYME, « Coram : L'aventura della voce in un requiem laico », éd. Suvini Zerboni, in *Journal quadrimestriel* n°11, janvier 1996.

ANONYME, « Ritratti di Ivan Fedele alla biennale di Venezia e al festival di Strasburgo », Documentation Musicale, Radio France, 1995.

ANONYME, Un nuovo ordito musicale per « *La chute de la maison Usher* », Documentation Musicale, Radio France, 1995.

BEROS, Cyril, entretien avec Ivan Fedele, in *Accents* n°23, Éd. Ensemble Intercontemporain, Paris, avril-juillet 2004.

BRAMANI, Lidia, « Ivan Fedele », in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1990.

CARNELLI, Maurizio, « Maestro raro c'est moi », in *Piano Time*, avril 1990.

CAROLI, Mario, « L'opera per flauto di Ivan Fedele », in *Syrinx*, n°44, avril-juin 2000.

CORTI, Giuliano, « Errance entre les lignes de *Animus anima* », in *Pochette du CD « fuoco e ghiaccio »*, Sciarrino – Gesualdo – Fedele, éd. Stradivarius, STR 33629, 2002.

CRESTI, Renzo, « Ivan Fedele », in *Verso il 2000*, 1990.

FERTONANI, Cesare, « Ritratto di Ivan Fedele », in *Percorsi di musica d'oggi : scena e ricerca*, Milano Musica, 1999, (programme).

- FRUCHART, Christian, « Le Requiem laïc de Fedele », in *L'Alsace*, 01/10/96.
- GALONCE, Pablo, « Fedele selon Queyras », in *Le Monde de La Musique* n°207, Février 1997.
- GERVASONI, Pierre, « Ivan Fedele au festival de Caen », in *Le Monde*, 14-15 mars 1999.
- GERVASONI, Pierre, « *Maja* », in pochette du CD *Maja* avec musiques d'Ivan Fedele, Ensemble Accroche Note, éd. Suvini Zerboni (Sugar Music) S.P.A., production Accroche Note, Made in France, 1999.
- GRANGE, Anne, « Ivan Fedele et Jean Epstein : résonance et dialectique », dans le programme de concert à la Cité de la Musique, Paris, les 26 - 27 décembre 1995.
- LOMPECH, Alain, « Six œuvres dont un chef-d'œuvre au festival Présences », in *Le Monde*, 18/02/2000.
- MACASSAR, Gilles « Ivan, dessine-moi un concerto », in *Télérama* n°22, 28/02/97.
- MAYS, Tom, Matériel nécessaire à l'exécution de *Donacis ambra*, document médiathèque Ircam, Paris, 1995.
- PROIETTI, Claudio, « Œuvres » in *Ivan Fedele, Les Cahiers de l'Ircam*, éd. IRCAM, Coll. Compositeurs d'Aujourd'hui n°9, Paris, 1996.
- RESTAGNO, Enzo, « Il concorso di composizione Godoffredo Petrassi », in *La civiltà musicale di Parma*, 1989.
- RIVOLTA, Renato, « L'eco e il rito », in *I Fiati*, n° 0, mars-avril 1994.
- SATRAGNI, Giangiorgio, « Fedele & Pretto musica su misura » in *La Stampa*, 26/03/2002, (section : Spettacoli di Turino).
- SATRAGNI, Giangiorgio, « Il soffio vitale della musica », in *Amadeus*, juin 2002.
- STOĀANOVA, Ivanka ; de VISSCHER, Eric ; PROIETTI, Claudio, « Ivan Fedele », *Les Cahiers de l'Ircam*, éd. IRCAM, Coll. Compositeurs d'Aujourd'hui n°9, Paris, 1996.
- STOĀANOVA, Ivanka, « Vers un Nouvel Humanisme » in *Ivan Fedele, Les Cahiers de l'Ircam*, éd. IRCAM, Coll. Compositeurs d'Aujourd'hui n°9, Paris, 1996.
- SZERSNOVICZ, Patrick, « Promesses à tenir », in *Le Monde de la Musique*, avril 1997.

VISSCHER, Eric de, « Les cités d'invention », in *Ivan Fedele, Les Cahiers de l'Ircam*, éd. IRCAM, Coll. Compositeurs d'Aujourd'hui n°9, Paris, 1996.

3) DOCUMENTATION INFORMATIQUE

Au 21/11/03, plus de trente pages d'adresses de sites Internet apportent des informations sur I. Fedele. Nous en avons retenu trois, valables pour leur quantité et leur richesse d'informations :

composers21.com/compdocs/fedelei.htm

Date de consultation : 21/11/03

Descriptif sommaire : catalogue d'œuvres et biographie d'Ivan Fedele.

E-mail address : ivan.fedele@tiscalinet.it.

mac-texier.ircam.fr

Date de consultation : 21/11/03

Descriptif sommaire : Ivan Fedele : biographie du compositeur, catalogue des œuvres, disques. Biographie - Médiathèque de l'Ircam © 2003

www.esz.it/esz-ita/ivan-fedele

Date de consultation : 21/11/03

Descriptif sommaire : Ivan Fedele : catalogue d'œuvres, sources, bibliographie, biographie.

B) ÉTUDES GÉNÉRALES

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Théorie Esthétique*, trad. fr. Marc Jimenez, éd. Klincksieck, Paris, 1974.
- ALBÈRA, Philippe, « Modernité II. La forme musicale, Temps et espaces multiples », in *MUSIQUES une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (vol. I musiques du XX^e siècle), sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, éd. Actes Sud / Cité de la musique, (5 vol.), Arles, 2003.
- AUROUX, Sylvain, « La bifurcation esthétique », *Modern Langage Notes*, 1987, paru in *Encyclopédie Philosophique Universelle II, Les Notions philosophiques*, publié sous la direction d'André Jacob, volume dirigé par Sylvain Auroux, tome 1, philosophie occidentale, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- BARCE, Ramon, « Prologo » à l'édition espagnole, in Walter Piston, *Traité d'Orchestration*, trad. fr. par A. Gervasoni, éd. Real Musical, Madrid, 1984.
- BARONI, Mario ; BENT, Margaret ; DALMONTE, Rossana, « Rhétorique et narrativité en musique du milieu du XVIII^e siècle au début du XIX^e » in *MUSIQUES une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (vol. IV Histoires des musiques européennes), sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, éd. Actes Sud / Cité de la musique, (5 vol.), Arles, 2003.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, éd. Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 1992.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes II, Droit dans les yeux*, éd. Seuil, Paris, 1995.
- BARTLETT, F.C., *Remembering*, Cambridge : C.U.P., 1932, 5^e éd., New York, 1964.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, texte sur Constantin Guys, Partie IV : La modernité, publié par *le Figaro*, en trois épisodes en 1863, paru in Litteratura.com 20/12/004.
- BATTEUX, Abbé Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, éd. Durand, Paris, 1746.
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, éd. de Minuit, Paris, 1953.
- BENASAYAG, Miguel, *Le Mythe de l'Individu*, éd. La Découverte, Paris, 1998, Trad. de l'espagnol par Anne Weinfeld.
- BENASAYAG, Miguel, *La fragilité*, éd. La Découverte, Paris, 2004.

- BENNETT, Gerald ; FÄRBER, Peter ; KOCHER, Philippe ; SCHÜTT, Johannes,
 « Projection du son dans l'espace tridimensionnel », in *Dissonance* n° 83,
 octobre 2003, éd. Assoc. Suisse des Musiciens et Hautes écoles suisses de
 musique, Lausanne, octobre 2003.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ouvrage
 originalement publié en 1888, 144e édition : Les Presses Universitaires de
 France, Paris, 1970.
- BERIO, Luciano, « Une introduction aux Sequenzas ». (pochette de disque), in CD
Berio, Sequenzas, Ensemble Intercontemporain, (3 cd), éd. Deutsche
 Grammophon GmbH, Hamburg, Made in Germany, 1988.
- BERIO, Luciano, « Note d'intention pour *Stanze* », in *Le Monde*, éd. Le monde,
 Paris, 24/ 01/ 2004.
- BERIO, Luciano, « Préface à *Rendering*, Schubert-Berio », in *Rendering*, Vienne,
 Universal édition, 1991, paru in SZENDY, Peter, *ARRANGEMENTS -
 DÉRANGEMENTS : La transcription musicale aujourd'hui*. Textes réunis par
 Peter Szendy, éd. Ircam - Centre Pompidou et L'Harmattan, Coll. Les cahiers de
 l'IRCAM, Paris, 2000.
- BIOTEAU, Alain, « Toucher l'espace », in *Emmanuel Nunes compositeurs
 d'aujourd'hui*, textes réunis par Peter Szendy, éd. l'Harmattan, Ircam-Centre
 Georges Pompidou, Paris, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, « Sobre los Clásicos » in *Otras Inquisiciones*, éd. Alianza,
 Madrid, 1974.
- BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions Musicales, la musique
 contemporaine depuis 1945*, éd. le Sycomore, Paris, 1979.
- BOULEZ, Pierre, « L'artisanat furieux », propos recueillis par Cyril Beros, in
Accents n° 25, La revue de l'Ensemble Intercontemporain, Éd. Ensemble
 Intercontemporain, janvier-mars, Paris, 2005.
- BRETON, André « Position politique de l'art aujourd'hui [1935] », in *Manifestes du
 Surréalisme*, éd. Gallimard, Paris, 1962.
- BRINDEAU, Véronique, « Entretien avec Helmut Lachenmann » in *Accents*, Le
 journal de l'Ensemble Intercontemporain n°10 janvier-mars 2000, éd. Ensemble
 Intercontemporain, Paris.
- BUSONI, Ferruccio, 1920, « Nuova classicità », in *Lo Sguardo lieto. Tutti gli scritti
 sulla musical e le arti*, éd. F. D'Amico, Milan, Il Saggiatore, 1997.

- BUSONI, Ferruccio, *Selected Letters*, éd. A. Beaumont. Londres : Faber and Faber, 1987.
- BUSONI, Ferruccio, « Valeur de l'arrangement », in *ARRANGEMENTS-DÉRANGEMENTS, La transcription musicale aujourd'hui*, Textes réunis par Peter Szendy, coll. les Cahiers de l'Ircam, éd. Ircam - Centre Georges Pompidou - l'Harmattan, Paris, 2000.
- BUTOR, Michel, *Répertoire III*, les Editions de Minuit, Paris, 1970.
- BUTOR, Michel, « La Critique et l'Invention », in *Répertoire III*, éd. les Editions de Minuit, Paris, 1968.
- CANGUILHEM, Philippe, *Andrea et Giovanni Gabrieli*, éd. Fayard, Paris, 2003.
- CAPPE, Philippe, « Sequenza III pour voix de femme de L. Berio », in *Préfigurations.com*, le trimestriel gratuit des arts figuratifs, n°8.
www.prefigurations.com/numero8femmes/htm8femmes/revue_11femme_berio.htm, 26/02/05.
- CHABANON, Michel Paul Guy de, *Observations sur la Musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, éd. Pissot, Paris, 1779.
- CHÂTELET, François, *La philosophie de Galilée à Jean-Jacques Rousseau*, éd. Marabout, MU312, Paris, 1972.
- CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts : Critique de la modernité*, éd. Gallimard, Paris, 1983.
- CLÉMENT, Jean, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », in *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, éd., Hermès, Paris, 1995.
- DAHLHAUS, Carl, « Instrumentation analytique : le *ricercare* à six voix de Bach dans l'orchestration d'Anton Webern », paru in SZENDY, Peter, *ARRANGEMENTS-DÉRANGEMENTS : La transcription musicale aujourd'hui*. Textes réunis par Peter Szendy, éd. Ircam - Centre Pompidou et L'Harmattan, Coll. Les cahiers de l'IRCAM, Paris, 2000.
- DART, Thurston, *The Interpretation of Music*, Hutchinson's University Library, Londres, 1954.
- DELIÈGE, Robert, *Introduction à l'anthropologie structurale : Lévi-Strauss aujourd'hui*, éd. Seuil, Paris, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, éd. Presses Universitaires de France, Coll. Épiméthée, Paris, 1968.

- DERRIDA, Jacques, « Higher Gateways », cité par John Stoke in *The Times Literary Supplement*, Londres, 12/05/2000.
- DIDEROT, Denis, « Lettres sur les Aveugles », in *Diderot Œuvres philosophiques*, éd. Bordas, coll. Classiques Garnier, Bourges, 1990.
- DIDEROT, Denis, paru dans « Bâtir pour la musique » entretien avec P. Boulez et Paul Holdengräber in *Accents La revue de l'Ensemble Intercontemporain*, éd. Ensemble Intercontemporain, Paris, janvier-mars, 2005.
- DINKEL, Philippe, « Quelques aspects de l'émergence du néoclassicisme au XX^e siècle », paru in *Contrechamps n° 3 Avant-garde et tradition*, éd. l'Âge d'Homme, Lausanne, Septembre 1984.
- DONATONI, Franco, « Biographie (1999) », dans *Service de Presse de la Musique de Radio France* in www.radiofrance.fr/chaines/francemusiques/biographies, 27/02/05.
- DUCHAMP, Marcel, « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la « Boîte Verte ») », in *Duchamp du signe*, éd. Flammarion, Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, 1975.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, éd. Grasset, coll. Biblio-Essais, Paris, 1985.
- EIMER, Herbert, « The Composer's Freedom of Choise », in *Die Reihe*, n°3-*Musical Craftmanship*, éd. Theodore Presser co., trad. Leo Black, King of Prusia, PA, 1959.
- ELUARD, Paul, Préface de *Ralentir Travaux*, (1930), écrit en collaboration avec André Breton et René Char, éd. La Pléiade, vol. 1, 1968.
- FATUS, Claude, *Vocabulaire des Nouvelles technologies Musicales*, éd. Minerve, Coll. « Musique ouverte », dir. par Jean-Yves Bosseur et Pierre Michel, Paris, 1994.
- FAYOL, Michel, *Le récit et sa construction, (une approche de la psychologie cognitive)*, éd. DELACHAUX & NIESTLÉ, Lausanne, 1985.
- FAYOL, Michel, *À propos de la clôture des récits : Éléments pour une approche expérimentale du problème*. *Psychologie Française*, 1980, 25 (2). p. 139-147. www.revue-texto.net/Reperes/Biblios/VanDijk
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, éd. Flammarion, Paris 1997.
- FORSYTH, Michael, *Architecture et musique*, éd. Pierre Mardaga, Sprimont (Belgique), 1985.

- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in S. Auroux « la bifurcation esthétique », *Modern Language Notes*, 1987, paru in *Encyclopédie Philosophique Universelle II, Les Notions philosophiques*, publié sous la direction d'André Jacob, volume dirigé par Sylvain Auroux, tome 1, philosophie occidentale, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- GERVAIS, Bertrand et XANTHOS, Nicolas, « L'hypertexte : une lecture sans fin », in *Littérature, informatique, lecture*, textes réunis par Alain Vuillemin et Michel Lenoble, éd. Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COUTÈS, Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, éd. Hachette Université, Paris, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, éd. Larousse, Paris, 1966.
- GRISEY, Gérard, « Les dérives sonores de Gérard Grisey », propos recueillis par Guy Lelong, in *Arts Press*, n°123 (mars 1988).
- HEARTZ, Daniel, « Classical », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. S. Sadie, Londres, Macmillan, vol. IV, 2001.
- HEGEL, G. W. F., *Esthétique*, trad. fr. par S. Jankélévitch, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1965.
- HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'Esprit*, éd. Gallimard, Paris, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'Humanisme, questions II*, éd. Gallimard, Paris, 1976.
- HELMHOLTZ, Hermann von, *Théorie physiologique de la musique*, éd. Gabay, Paris, 1990.
- HUTCHINGS, Arthur, *Les concertos pour piano de Mozart*, trad. fr. par Odile Demange, éd. Actes Sud, Arles, 1991.
- JEANSON, Francis, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, éd. du Seuil, Paris, 1965.
- JOHNSON, R. E., Recall of prose as function of structural importance of linguistic units, in *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 1970.
- JULLIEN, Jean-Pascal et WARUSFEL, Olivier, « Technologies et perception auditive de l'espace », in *Les Cahiers de l'IRCAM (Espaces)* éd. Ircam - Centre Georges Pompidou, Coll. « recherche et musique », n°5, Paris, 1994.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. fr. par A. Tremesaygues et B. Pacaud, éd. PUF, Paris, 1971.

- KRAMER, Jonathan, « Le temps Musical » in *MUSIQUES une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (vol. II Les savoirs musicaux), sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, éd. Actes sud/ Cité de la musique, (5 vol.), Arles, 2004.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du Roman*, éd. Gallimard, Coll. NRF, Mesni-sur-l'Estrée, 1980.
- KUNDERA, Milan, *Les Testaments Trahis*, éd. Gallimard, coll. Folio, Mesni-sur-l'Estrée, 1995.
- LACHENMANN, Helmut, « À propos de structuralisme », in *Musik als existentielle Erfahrung*, par Joseph Häusler, trad. fr. par François BOHY éd. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1996.
- LACHENMANN, Helmut, *Accanto, Musik-Konzepte*, 61-62, éd. Text und Kritik, München, oct. 1988.
- LAMORAL, Roger, *Acoustique et Architecture*, éd. G. A. L. F. et Masson, Paris, 1975.
- LELONG, Guy, « Entretien avec Philippe Hurel », in *Les Cahiers de l'IRCAM*, éd. Ircam, Coll. « Les Compositeurs d'Aujourd'hui », n° 5, Paris, 1994.
- LINDBERG, Magnus, *Les cahiers de l'IRCAM n°3*, coll. Compositeurs d'Aujourd'hui, éd. Ircam-Centre Georges Pompidou, Paris, 1993.
- LODGE, David, *L'auteur ! L'auteur !*, trad. fr. par Suzanne V. Mayoux, éd. Rivages / Roman, La Flèche, 2005.
- LUKÁCS, Georg, *Histoire et conscience de classe*, avant-propos, éd. de Minuit, Paris, 1960.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, éd. de Minuit, Paris, 1979.
- MALLET, Franck, « John Adams, Compositeur Naïf et Sentimental », entretien, in *Le Monde de la Musique* N°266, éd. Le monde, Paris, juin 2002.
- MANGUEL, Alberto, *Le Livre d'Images*, trad. fr. par Christine Le Bœuf, éd. Actes Sud, Arles, 2001.
- MANN, Thomas, *La Montagne magique*, trad. fr. par Maurice Betz, éd. Arthème Fayard, coll. Livre de Poche, La Flèche, 1931.
- MEYER, B. J. F., *The structure of prose: effects on learning and memory and implications for educational practice*, éd. R. C. Anderson, R. J. Spiro & W. E. Montague, *Schooling and the acquisition of Knowledge*. Hillsdale, New York : Erlbaum, 1977.

- McADAMS, Stephen, *L'image auditive: une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation auditive*, rapports de recherche n°37, 1985, trad. fr. par Denis Collins, éd. Ircam-Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.
- MODIANO, Patrick, « Entretien avec Laurence Liban », in *Magazine Lire* N°319, éd. Stéphane Chabernat, Paris, octobre 2003.
- MOULTHROP, Stuart, « You Say You Want a Revolution: Hypertext and the Laws of Media », in *Essays in Postmodern Culture*, éd. Oxford University Press, 1993. Paru in GERVAIS, Bertrand et XANTHOS, Nicolas, « L'hypertexte: une lecture sans fin », in *Littérature, informatique, lecture*, textes réunis par Alain Vuillemin et Michel Lenoble, éd. Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999.
- NEWTON, Isaac, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, trad. fr. par Marquise du Châtelet, Vol. I, éd. Desaint & Saillant, et Lambert, Imprimeur-Libraire, 2 volumes, Paris, 1759.
- NUNES, Emmanuel, « Notations-Souvenirs-Fragments », texte issu d'un entretien avec Philippe Albèra dans « Karlheinz Stockhausen », numéro spécial de *Contrechamps* pour le festival d'automne de Paris, éd. l'Âge d'Homme, Lausanne, 1988.
- OLÁZABAL, Tirso de, *Acustica Musical y Organologia*, (Acoustique musicale et organologie), éd. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1998.
- PESTELLI, Giorgio, *La musique classique. L'époque de Mozart et de Beethoven*, trad. fr. de Michel Roubinet, ouvrage publié avec le concours du CENTRE NATIONAL DES LETTRES 1987, Edizioni di Torino, 1988, J. C. Lattès pour la traduction française.
- POUSSET, Damien, « Kaija Saariaho, La transparence du signe », in *Les cahiers de l'IRCAM*, Ed. Ircam-Centre Georges Pompidou, Coll. « Les Compositeurs d'Aujourd'hui » n° 6, Paris, 1994.
- POZZI, Raffaele, « L'idéologie Néoclassique » in *MUSIQUES une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (vol. I musiques du XX^e siècle), sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, (5 vol.), éd. Actes Sud / Cité de la musique, Arles, 2003.
- PRADO, Carmen, « Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore », in *L'espace : Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos, éd. L'Harmattan, Paris, 1998.

- PROKOP, Emil, « Carnet de travail », paru dans le programme du spectacle chorégraphique, *Programme*, de la compagnie Système Castafiore, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, 12/2004.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du Conte*, éd. Seuil, Paris, 1970.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, éd. Seuil, Paris, 1983.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, éd. Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 1989.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et Post-modernité*, éd. PUF N°3378, coll. Que Sais-je, Vendôme, 1998.
- RIGONI, Michel, « Parcours », in *Les cahiers de l'IRCAM*, éd. IRCAM - Centre Georges Pompidou, Coll. Compositeurs d'Aujourd'hui n°4 (Denis Cohen), Paris, 1993.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai, *Principios de orquestracion*, trad. fr. par Arturo Gervasoni, éd. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946.
- RISSET, Jean-Claude, « Musique, recherche, théorie, espace et chaos », in *Musique Recherche Théorie*, éd. Ircam - Centre Georges Pompidou, coll. Inharmoniques n° 8/9, Paris, 1991.
- ROSEN, Charles, *SCHOENBERG*, les Éditions de Minuit, Paris 1979.
- ROSEN, Charles, *Le Style Classique*, trad. fr. de Marc Vignal, éd. Gallimard, Paris, 1978.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat Social*, Livre 1, chapitre VIII, éd. GF Flammarion, Paris, 1966.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Lettres écrites de la montagne » (1764), Huitième Lettre, in *Œuvres complètes*, vol. III, éd. Gallimard, coll. "La Pléiade", Paris, 1964.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, art. « Harmonie », 1767, in *Œuvres complètes*, sous la direction générale de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, éd. Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1959-95, 5 vols., vol. 5, Paris, 1995.
- SAINT AUGUSTIN, « Confessions », L.X, VIII, 13, paru in PRADO, Carmen, « Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore », in *L'espace : Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos, éd. L'Harmattan, Paris, 1998.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Garnier-Flammarion, Paris, 1976, paru in Miguel Benasayag, *Le Mythe de l'Individu*, éd. La Découverte, Paris, 1998.

- SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, L. IX, paru in NATTIEZ, Jean-Jacques, « La signification comme paramètre musical », in *MUSIQUES une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (vol. II Les savoirs musicaux), sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, éd. Actes sud/ Cité de la musique, (5 vol.), Arles, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, éd. Nagel, Paris, 1946.
- SCARRY, Elaine, *On Beauty and Being Just*, éd. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999.
- SCHOELLER, Philippe, « Les fièvres de l'oubli » in *XX^e SIÈCLE, IMAGES DE LA MUSIQUE FRANÇAISE*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien, G.I.E. musique et promotion (SACEM - S.D.R.M.) & Editions Papiers, Paris, 1985.
- SCHOENBERG, Arnold, « Lettre au chef d'orchestre Fritz Stiedry », in Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, éd. Bärenreiter verlag, Kassel, 1959.
- SCIARRINO, Salvatore, « *Les figures de la musique de Beethoven à aujourd'hui* », éd. Ricordi, Rome, 1988.
- SCIARRINO, Salvatore, *Mozart a 9 anni*, per orchestra d'epoca (1993)
Organico: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Cor., Perc., Archi Durata : 32' ca.
Partitura (136484), éd. Ricordi, Milan, 1993.
- SCIARRINO, Salvatore, « Après Giovanna D'Arco, deux réflexions », paru in *ARRANGEMENTS-DÉRANGEMENTS : La transcription musicale aujourd'hui*. Textes réunis par Peter Szendy, éd. Ircam-Centre Pompidou et L'Harmattan, Coll. Les Cahiers de l'IRCAM, Paris, 2000.
- SÈVE, Bernard, *L'Altération Musicale*, éd. du Seuil, Paris, 2002.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Musique dans l'espace », in *Contrechamps n° 9*, éd. l'Âge d'Homme, Lausanne, 1988, paru pour la première fois sous le titre « Musik im Raum » in *die Reihe 5*, 1959.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Momentform. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », in *Contrechamps n° 9*, trad. fr. Christian Meyer, éd. l'Âge d'Homme, Lausanne, 1963, p. 101-120.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, in E. Nunes, « Notations-Souvenirs-Fragments », texte issu d'un entretien avec Philippe Albèra dans « Karlheinz Stockhausen », numéro spécial de *Contrechamps* pour le festival d'automne de Paris, éd. l'Âge d'Homme, Lausanne, 1988.

- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Karlheinz Stockhausen*, (Livre-programme), Propos recueillis par Philippe Albèra, Ed. Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, Paris, 1988.
- STOÏANOVA, Ivanka, « Une œuvre de synthèse », in *Les cahiers de l'IRCAM*, Ed. Ircam-Centre Georges Pompidou, Coll. « Les Compositeurs d'Aujourd'hui » n° 6, Paris, 1994.
- STOÏANOVA, Ivanka, *Manuel d'analyse musicale, (Variation, sonate, formes cycliques)*, éd. Minerve, Coll. « Musique ouverte » dirigée par Jean-Yves Bosseur et Pierre Michel, Paris, 2000.
- SZENDY, Peter, « Un autre ailleurs, entretien avec Eric Tanguy », in *Les Cahiers de l'IRCAM n°4 (Utopies)*, éd. Ircam - Centre Georges Pompidou, Coll. Recherche et Musique, Paris, 1993.
- SZENDY, Peter, « Entretien avec Magnus Lindberg », in *Les Cahiers de l'IRCAM*, éd. Ircam - Centre Georges Pompidou, Coll. « Compositeurs d'Aujourd'hui » n°3, Paris, 1993.
- SZENDY, Peter et MATIGNON, Denis, « Des utopies sans transcendance, entretien avec Pierre Lévy », in *les Cahiers de l'IRCAM n°4 (« utopies »)*, éd. Ircam - Centre Georges Pompidou, Coll. Recherche et musique, Paris, 1993.
- SZENDY, Peter, « Registres de l'architecture », entretien avec Christian de Portzamparc, in *Les Cahiers de l'IRCAM (Espaces)*, éd. Ircam - Centre Georges Pompidou, Coll. « Recherche et Musique », n° 5, Paris, 1994.
- SZENDY, Peter, *ARRANGEMENTS-DÉRANGEMENTS : La transcription musicale aujourd'hui*. Textes réunis par Peter Szendy, éd. Ircam - Centre Pompidou et L'Harmattan, Coll. Les cahiers de l'IRCAM, Paris 2000.
- TEXIER, Marc, « Entretien avec Marc-André Dalbavie » in *Les cahiers de l'IRCAM n°2 (Marc-André Dalbavie)*, éd. Ircam-Centre Georges Pompidou, Coll. Compositeurs d'Aujourd'hui, Paris, 1993.
- VIART, Dominique, « entretien avec Bruno Blanckeman », in *Revue Prétexte N°21/22*, éd. Prétexte, Paris, 1998.
- ZENDER, Hans, *Schuberts "Winterreise", Eine komponierte Interpretation*, (Le Voyage d'hiver de Schubert, une interprétation composée), ténor et orchestre, éd. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1993.

C) DICTIONNAIRES

- AUBRY, Alain, (sous la présidence de), *Encyclopedia UNIVERSALIS*, éd. Encyclopedia Universalis France S. A., Paris, 1996.
- DEMAY, François, (sous la direction de), *Grand Larousse*, en 5 vol., éd. Librairie Larousse, Canada, 1991.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan., *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, éd. Seuil, Paris, 1972.
- GUILBERT, Louis, LAGANE, René et NIOBEY, Georges, (sous la direction de), *Grand Larousse de la Langue Française*, éd. Librairie Larousse, Paris, 1989.
- HONEGGER, Marc, (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique, Techniques, formes, instruments. Sciences de la musique* 2 vol., éd. Bordas, Paris 1979.
- IMBS, Paul, (sous la direction de), *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960), éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1977.
- JACOB, André, (sous la direction de), *Dictionnaire Les Notions Philosophiques* (II^{ème}. vol.) in *Encyclopédie Philosophique Universelle*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- ROBERT, Paul, *Le Grand Robert de la Langue Française*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, 1985.
- SADIE Stanley (Editeur), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, London ; New York, Macmillan press grove's dictionaries of music, 2001.
- VIGNAL, Marc, (sous la direction de), *Dictionnaire de la Musique Larousse*, éd. Larousse, Paris 2001.
- Encyclopédie-Enligne.com - L'Encyclopédie en ligne universelle, Wikipédia, l'encyclopédie libre, 10/12/04.

D) DOCUMENTS AUDIOVISUELS

AIMARD, Pierre-Laurent. CORONEL, Elisabeth. De MEZAMAT, Arnaud :

« Piano du XX^e siècle. *Klavierstück IX* de K. Stockhausen » discours de présentation de K. Stockhausen lors de la création de *Klavierstück IX* pour piano (1962), paru dans le film « piano du XX^e siècle. *Klavierstück IX* de K. Stockhausen » présenté par Abacaris Film avec la Sept-Arte et le Centre Georges Pompidou. Film de Pierre-Laurent Aimard, Elisabeth Coronel et Arnaud de Mezzamat réalisé par Elisabeth Coronel et Arnaud de Mezzamat. Archive privée.

STRAVINSKY, Igor, *I. Stravinsky*, Documentaire audiovisuel de János Darvas (Allemagne, 2001), Inédit, Diffusé sur ARTE (chaîne de TV) le 1er novembre 2003.

Index

A

Adams, John, 411, 449, 478.
Adorno, Theodor, 448, 473.
Aimard, Pierre-Laurent, 409, 484.
Albèra, Philippe, 56, 405, 406, 473,
479, 482.
Alembert d', Jean Le Rond, 422.
Albert, Madeleine, 3.
Amblard, Jacques, 470.
Amico, Fedele, d' 475.
Arom, Simha, 37.
Aperghis, Georges, 466.
Arter, Matthias, 468.
Aubry, Alain, 483.
Auroux, Sylvain, 445, 473, 477.

B

Bach, Jean-Sébastien, 35, 39, 40, 129,
137, 138, 139, 147, 149, 153,
316, 412, 425, 426, 428, 445, 464.
Balzac, Honoré de, 162.
Barce, Ramon, 147, 153, 155, 473.
Baroni, Mario, 73, 473.
Barthes, Roland, 90, 94, 401, 446, 473.
Bartlett, F.C., 473.
Barlett, Olivier, 66.
Batteux, Charles, 150, 473.
Baudelaire, Charles, 447, 473.
Beckett, Samuel, 83, 86, 87, 94, 473.
Beethoven, Ludwig van, 35, 39, 50, 52,
70, 96, 97, 122, 157, 238, 251, 279,

285, 342, 358, 398, 425, 426,
429, 432, 440, 479, 481.

Bellegente, Walter, 469.
Benasayag, Miguel, 88, 89, 90,
473.
Benjamin, Walter, 446.
Bennett, Gerald, 332, 474.
Bent, Margaret, 73, 473.
Bercheux, Daniel, 3.
Berg, Alban, 100, 406.
Bergson, Henri, 441, 474.
Berio, Luciano, 44, 125, 126,
137, 139, 167, 237, 238, 307,
310, 312, 470, 474,
Berlioz, Hector, 157, 306, 313.
Bernasconi, Giorgio, 168.
Beros, Cyril, 52, 85, 470, 474.
Bertrand, Christophe, 467.
Berkeley, Busby, 420.
Bidlo, Mike, 446.
Bioteau, Alain, 125, 474.
Black, Leo, 476.
Blanckeman, Bruno, 93, 482.
Bled, Germaine, 3.
Bohy, François, 478.
Bonomo, Gabriele, 3.
Borges, Jorge Luis, 19, 419, 420,
422, 424, 474.
Bosseur, Dominique, 310, 474.
Bosseur, Jean -Yves, 310, 474,
476, 482.
Boulez, Pierre, 52, 60, 84, 85, 86
97, 99, 100, 101, 143, 162,

200, 311, 313, 316, 323, 404,
405, 411, 439 441, 448, 474, 476.
Brahms Johannès, 372, 429, 442.
Bramani, Lidia, 470.
Breton, André, 421, 474, 476.
Brindeau, Véronique, 332, 474.
Brown, Earle, 60, 160.
Busoni, Ferruccio, 131, 157, 426, 427,
475.
Busoni, Raffaello, 427.
Butor, Michel, 60, 81, 405, 475.

C

Cage, John, 37, 40, 44, 47, 84, 94, 139,
308, 404, 407, 442.
Cambreling, Frédérique, 103.
Canguilhem, Philippe, 307, 475.
Cantor, Georg, 51, 52.
Canino, Bruno, 374, 468.
Cappe, Philippe, 126, 475.
Carnelli, Maurizio, 470.
Caroli, Mario, 470.
Casarico, Elena, 469.
Castorp, Hans, 58.
Chabanon, Michel Paul Guy de, 133,
475.
Chabernat, Stéphane, 479.
Chailly, Floriana, 469.
Char, René, 476.
Châtelet, Marquise du, 479.
Châtelet, François, 43, 475.
Cherrier, Sophie, 103.

Chouvel, Jean-Marc, 480, 481.
Chowning, John, 332, 333.
Cittero, Simone, 257, 464.
Clair, Jean, 413, 475.
Clément, Jean, 87, 475.
Cocteau, Jean, 308.
Cohen, Denis, 436, 480.
Collins, Denis, 479.
Conesson, Guillaume, 411.
Coralli, Michele, 479.
Corelli, Arcangelo, 425.
Corlaix, Omer, 464.
Coronel, Elisabeth, 484.
Corti, Giuliano, 329, 463, 470.

Cotte, Robert de, 425.
Couperin, François, 425.
Courtès, Joseph, 74, 477.
Cresti, Renzo, 471.
Crumb, George, 399.

D

Dalbavie, Marc-André, 125, 435,
482.
Dahlhaus, Carl, 138, 475.
Dalmonte, Rossana, 73, 473.
Daniel, Paul, 322.
Danuser, Hermann, 413.
Dart, Thurston, 316, 475.
Darvas, János, 484.
Davis, Miles, 461.
Deleplanque, Jacques, 322.
Deleuze, Gilles, 450, 475.
Deliège, Robert, 43, 475.
Demange, Odile, 477.

Demay, François, 483.

Derrida, Jacques, 457, 476.

Derrien, Jean-Pierre, 481.

Desjardins, Christophe, 468.

Diderot, Denis, 53, 53, 62, 412, 476.

Dinkel, Philippe, 413, 476.

Donatoni, Franco, 125, 351, 399, 476.

Dostoïevski, Fiodor M., 399.

Duchamp, Marcel, 309, 327, 476.

Ducrot, Oswald, 78, 483.

Dusapin, Pascal, 466.

E

Eco, Umberto, 406, 476.

Eimer, Herbert, 416, 476.

Eluard, Paul, 165, 476.

Epstein, Jean, 239, 463, 471.

Escaich, Thierry, 411.

Eschenbach, Christoph, 467.

F

Fayol Michel, 65, 79, 476.

Färber, Peter, 332, 474.

Fatus, Claude, 335, 476.

Feldman, Morton, 38, 161.

Ferneyhough, Brian, 36, 440.

Fertonani, Cesare, 54, 304, 307, 308,
341, 369, 464, 471.

Fontanier, Pierre, 400, 402, 476.

Forkel, Johann Nikolaus, 425.

Forsyth, Michael, 305, 315, 317,
477.

Foucault, Michel, 445, 446, 477.

Francesconi, Luca, 124, 437.

Fruchart, Christian, 471.

G

Gabor, Dennis, 335.

Gabrieli, Andrea, 306, 317, 475.

Gabrieli, Giovanni, 306, 307,
308, 312, 316, 323, 324,
325, 333, 475.

Gagnebin, Bernard, 480.

Galilée, 43, 483.

Galonce, Pablo, 471.

Garreau, Jean-Marie, 3.

Gauss, Karl Friedrich, 50.

Genette, Gérard, 406.

Gervais, Bertrand, 74, 75, 76, 81,
88, 477, 479.

Gervasoni, Arturo, 1, 473.

Gervasoni, Pierre, 471.

Gesualdo, Carlo, 469, 470.

Glass, Philip, 37.

Gorecki, Henri, 410.

Grange, Anne, 471.

Greimas, Algirdas Julien, 74, 78,
81, 477.

Grisey, Gérard, 35, 39, 94, 125,
285, 309, 399, 411, 413,
416, 477.

Groupis, Walter, 345.

Guilbert, Louis, 483.

H

Haendel, Georg Friedrich, 153,
425, 428.

Hassler, Johann, 316.

Häusler, Joseph, 478.

Haydn, Joseph, 152, 316, 405, 425.
Heartz, Daniel, 425, 477.
Hegel, Friedrich, 44, 46, 304, 477.
Heidegger, Martin, 443, 477.
Helmholtz, Hermann von, 140, 477.
Hiller, Lejaren, 51.
Holdengräber, Paul, 476.
Honegger, Marc, 53, 134, 138, 351,
483.
Houchuli, Markus, 468.
Hunault, Dominique, 3.
Hurel, Philippe, 434, 478.
Hutchings, Arthur, 391, 392, 477.

I

Imbs, Paul, 483.
Ishiki, Kaoli, 468.
J
Jacob, André, 473, 477, 483.
Jacobson, Roman, 55.
Jankélévitch, S., 477.
Jarrell, Michel, 437.
Jeanson, Francis, 443, 477.
Johnson R.E., 67, 477.
Josquin, des Prés, 425.
Joyce, James, 83, 84, 86, 87, 94, 161,
162, 164, 405.
Jullien, Jean-Pascal, 310, 477.
Jung, Carl, 429.

K

Kafka, Franz, 405.
Kagel, Mauricio, 44, 238.
Kandinsky, Wassily, 279.

Kant, Emmanuel, 29, 305, 478.
Kendall, Gary, 332.
Kramer Jonathan, 30, 31, 478.
Kocher, Philippe, 332, 474.
Kundera, Milan, 59, 69, 90, 91,
92, 94, 288, 455, 456, 478.
Kurtág, György, 399.

L

Lachenmann, Helmut, 125, 126,
127, 331, 332, 474, 478.
Lacombe, Hervé, 1, 3.
Lagane, René, 483.
Lamoral, Roger, 319, 478.
Lattès, J. C., 479.
Le Bœuf, Christine, 478.
Le Corbusier, E. Jeanneret, 346.
Le Clézio, Jean-Marie, 91.
Le Grand, Frédéric, 446.
Leconte, Jean-Paul, 3.
Leduc, Alphonse, 3.
Lelong, Guy, 434, 469, 478.
Lenoble, Michel, 477, 479.
Léonin, 316.
Lévi-Strauss, Claude, 44, 475.
Levine, Sherrie, 446.
Lévy, Pierre, 412, 482.
Liban, Laurence, 92, 479.
Ligeti, György, 36, 44, 96, 99,
100, 127, 154, 156, 237, 253,
284, 285, 291, 292, 403, 406,
411, 413, 448.
Lindberg, Magnus, 125, 126,
247, 432, 437, 449, 478, 482.

Liszt, Franz, 157, 445.
Locke, Matthew, 316.
Lodge, David, 444, 478.
Lompech, Alain, 471.
Lucchini, Livia, 462.
Lukács, Georg, 44, 478.
Lyotard, Jean-François, 449, 478.

M

Macassar, Gilles, 471.
Mallarmé, Stéphane, 84, 85, 87, 94,
405.
Mallet, Franck, 410, 478.
Mandelbrot, Benoît, 50.
Manguel, Alberto, 458, 478.
Mann, Thomas, 31, 32, 33, 40, 46, 48,
58, 59, 62, 63, 64, 65, 73, 163, 295,
298, 455, 478.
Manoury, Philippe, 51, 436, 438, 442.
Mansart, Jules-Hardouin, 425.
Maratti, Stefania, 103.
Marco, J.D., 466.
Mardaga, Pierre, 477.
Markov, Andrei, 50, 51.
Martin, Dominique, 3.
Matignon, Denis, 412, 482.
Martinet, Claude, 3.
Mayoux, Suzanne, 478.
Mays, Tom, 193, 471.
Mazzotta, Francesco, 464.
McAdams, Stephen, 354, 357, 479.
Mc Manama, Jens, 322.
Mendelssohn, Félix, 155, 372, 428.

Messiaen, Olivier, 260, 261, 265,
269, 273, 274, 278.
Meyer, Bonnie J.F., 67, 478.
Meyer, Christian, 481.
Mezamat, Arnaud de, 484.
Michel, Pierre, 32, 67, 69, 132,
144, 154, 314, 318, 342, 370,
373, 391, 424, 437, 464,
476, 482.
Milhaud, Darius, 410.
Modiano, Patrick, 92, 94, 479.
Moulthrop, Stuart, 87, 479.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 35,
96, 122, 124, 136, 137, 143,
151, 153, 247, 248, 251, 285,
308, 316, 318, 392, 399, 405,
425, 440, 446, 477, 479, 481.
Murail, Tristan, 247, 279.

N

Nancarrow, Conlon, 442.
Nattiez, Jean-Jacques, 73, 473,
478, 479, 481.
Newton, Isaac, 29, 479.
Niobey, Georges, 483.
Nono, Luigi, 448.
Nunes, Emmanuel, 125, 143,
308, 474, 479, 482.

O

Olazábal, Tirso de, 369, 371,
479.
Ockeghem, Johannes, 306.

P

Pacaud, B., 478
 Palestrina, Giovanni, 426.
 Pärt, Arvo, 238, 410, 449.
 Pavlov, Ivan, 57.
 Penderecki, Krzysztof, 156.
 Perc, Georges, 405.
 Pérotin, 316.
 Persichilli, Susanna, 464.
 Pestalozza, Luigi, 465.
 Pestelli, Giorgio, 412, 479.
 Petrassi, Godoffredo, 471.
 Pfaff, Luca, 374, 468.
 Piano, Renzo, 307.
 Pilinszky, János, 399.
 Piranèse, Giovanni Battista, 440.
 Piston, Walter, 153, 473.
 Platon, 429.
 Portzamparc, Christian de, 344, 482.
 Poulenc, Francis, 410
 Poupet, Françoise, 3.
 Pousset, Damien, 433, 479.
 Pozzi, Raffaele, 425, 428, 479.
 Prado, Carmen, 343, 344, 480.
 Pretto, Giampaolo, 464, 469.
 Proietti, Claudio, 25, 45, 47, 73, 122,
 168, 199, 312, 464, 465, 471.
 Prokop, Emil, 124, 480.
 Propp, Vladimir, 72, 73, 74, 92, 480.
 Proust, Marcel, 162.
 Puckette, Miller, 330.
 Purcell, Henry, 316.

Q

Queyras, Jean-Guihen, 464, 466,
 467, 469, 471.

R

Raimond, Michel, 81, 480.
 Ramaut-Chevassus, Béatrice,
 448, 480.
 Rameau, Jean-Philippe, 50.
 Rauschenberg, Robert, 279, 280.
 Ravel, Maurice, 261.
 Reich, Steve, 35, 77, 88, 284,
 285, 399, 411, 413.
 Remarque, Erich Maria, 91.
 Renggli, Félix, 167.
 Restagno, Enzo, 471.
 Rey, Alain, 483.
 Ricœur, Paul, 74, 75, 480.
 Rigoni, Michel, 436, 480.
 Rimsky-Korsakov, Nikolai, 149,
 150, 153, 261, 480.
 Risset, Jean-Claude, 308, 480.
 Rivolta, Renato, 27, 33, 51, 167,
 342, 465, 471.
 Robbe-Grillet, Alain, 405.
 Robert, Paul, 483.
 Robertson, David, 334, 468.
 Romani, Andrea, 166, 192, 468.
 Rophé, Pascal, 464, 469.
 Rore, Cyprian de, 306.
 Rosen, Charles, 50, 366, 397,
 405, 421, 425, 480.
 Roubinet, Michel, 479.

Rousseau, Jean-Jacques, 43, 139, 140,
279, 412, 426, 439, 475, 480.

Rufer, Josef, 481.

S

Sadie, Stanley, 483.

Saariaho, Kaija, 124, 134, 237, 433,
434, 437, 449, 479.

Sabine, Wallace C., 319.

Saint Augustin, 46, 89, 343, 480.

Sanouillet, Michel, 476.

Sartre, Jean-Paul, 29, 48, 49, 443,
481.

Satragni, Giangiorgio, 471.

Scarry, Elaine, 456, 457, 481.

Scelsi, Giacinto, 35, 39, 77, 88, 94,
134, 237, 280, 284, 399, 403,
413, 414, 442.

Schaeffer, Pierre, 448.

Schoenberg, Arnold, 43, 81, 82, 99,
138, 149, 150, 156, 405, 409,
411, 420, 421, 480, 481.

Schoeller, Philippe, 435, 481.

Schöllhorn, Johannes, 200.

Schopenhauer, Arthur, 420.

Schubert, Franz, 136, 165, 279, 280,
425, 474, 483.

Schumann, Robert, 397.

Schütt, Johannes, 332, 474.

Sciarrino, Salvatore, 54, 70, 135,
136, 137, 341, 445, 446, 464,
469, 470, 481.

Scriabine, Alexandre, 261, 432.

Sève, Bernard, 72, 404, 481.

Shakespeare, William, 421.

Sigogne, Jean-Mandé, 136.

Solomos, Makis, 480, 481.

Stiedry, Fritz, 149, 481.

Stockhausen, Karlheinz, 36, 40,
56, 83, 84, 86, 87, 94, 306,
307, 308, 309, 313, 316, 317,
318, 332, 404, 407, 409, 448,
479, 481, 482, 484.

Stoianova, Ivanka, 25, 41, 45, 47,
61, 123, 350, 358, 372, 392,
393, 395, 396, 397, 409, 413,
417, 422, 423, 426, 428, 429,
433, 434, 463, 482.

Stoke, John, 476.

Strauss, Richard, 411.

Stravinsky, Igor, 65, 66, 149,
23, 261, 275, 428, 484.

Sturtevan, Elaine, 446.

Szendy, Peter, 344, 345, 346,
412, 433, 436, 447, 475, 481,
482.

Szersnovicz, Patrick, 472.

T

Taaffe, Philip, 446.

Tanguy, Eric, 436.

Tchaikovsky, Pyotr Ilyich, 155.

Tchekhov, Anton, 83, 94.

Texier, Marc, 435, 482.

Tinguy, Elena de, 24.

Todorov, Tzvetan, 78, 483.

Tournier, Michel, 91.

Tremesaygues, A., 478.

Trovato, Helena, 103.

V

Van der Rohe, Mies, 345.

Varèse, Edgard, 147, 278, 332.

Vercelletto, Fanny, 3.

Verdi, Giuseppe, 465.

Véronèse, Paolo Caliari, 308.

Viart, Dominique, 99, 482.

Vignal, Marc, 480, 483.

Visscher, Eric de, 25, 471, 472.

Vivaldi, Antonio, 278, 431.

Voltaire, François M. A., 420.

Vuillemin, Alain, 469, 471.

W

Wagner, Richard, 99, 155.

Warusfel, Olivier, 310, 477.

Webern, Anton, 36, 40, 79, 82, 83,
94, 100, 137, 149, 150, 405, 410,
475.

Weinfeld, Anne, 473.

Willaert, Adrian, 306, 307.

Wright, Frank Lloyd, 345.

X

Xanthos, Nicolas, 74, 76, 81, 88,
477, 479.

Xenakis, Iannis, 50, 52, 128, 309,
310, 407.

Y

Young, La Monte, 31, 296, 297, 298.

Z

Zarlino, Gioseffo, 307.

Zender, Hans, 165, 483.

Zimmermann, Bernd Alois, 405,
406, 433.

Zygel, Jean-François, 411.

La directionnalité dans la représentation comme notion d'« aller vers » et ou de « rapport à » est abordée dans différents domaines dont celui de la musique. Elle est utilisée comme outil d'analyse de l'œuvre du compositeur Ivan Fedele. Ces notions qui dérivent de celles de « sens » et de l'acte de comparaison sont l'essence même de l'acte d'« étude ». Des points de vue conceptuel et stylistique, l'analyse de la directionnalité dans la musique d'Ivan Fedele nous a permis de relever des traits qui font partie de sa pensée. L'analyse de la musique elle-même, sous cet angle, nous a également permis de relever des aspects de la pensée musicale des années 1990.

DISCIPLINE : MUSICOLOGIE

MOTS-CLÉS :

IVAN FEDELE. DIRECTIONNALITÉ. XX^e SIÈCLE.

MUSIQUE CONTEMPORAINE. COMPOSITEUR ITALIEN.

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UFR :

UFR Arts, lettres, communication, □ bâtiment B □ Campus Rennes 2-Villejean □

Place du Recteur Henri Le Moal □ 35000 Rennes Cedex