



HAL
open science

Une réflexion sur la singularité et le choix en composition

Eric Maestri

► **To cite this version:**

Eric Maestri. Une réflexion sur la singularité et le choix en composition. Semaine internationale création musicale (SICM), Sorbonne-Université; Université de Lille, May 2022, Paris, France. hal-03996454

HAL Id: hal-03996454

<https://hal.science/hal-03996454>

Submitted on 27 Feb 2023

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.

Eric Maestri

Une réflexion sur la singularité et le choix en composition

0. Introduction : « spéculer et créer »

Cette occasion me permet de poser certaines questions, définir mieux, peut-être, un positionnement esthétique et une réflexion qui peut être utile pour continuer à composer. Je tiens à remercier les organisateurs de cette rencontre car c'est souvent dans la préparation des communications que j'arrive concrètement à avancer dans ma recherche. Je vais le faire en quelques étapes et je vais essayer de le faire dans l'ordre ; pour ce faire, j'aborde un peu de théorie pour encadrer une pratique.

Je tiens d'abord à dire que ma musique n'est pas l'application d'une théorie pensée d'une manière déracinée de la pratique, mais c'est plutôt l'observation-réflexion de ma pratique musicale, souvent par et à travers des notions que j'ai apprises et l'approfondissement de mes passions culturelles en général – en particulier philosophiques. J'arrive ainsi à formuler une articulation théorique qui me semble encadre ma pratique ; en même temps, je dois reconnaître que la question se pose au niveau de la boucle qui se crée entre pratique et réflexion qui n'est secondaire mais qui, à un certain moment, devient important et relevant dans le contexte d'une approche compositionnelle que je n'hésite pas à définir comme étant **spéculatif** – mais que j'espère sans la lourdeur de la spéculation, mais avec une passion pour le son et l'expressivité de la matière.

Je n'ai pas du mal alors à définir cette chose comme une pratique de l'art au sens large, que tout le monde fait mais chez certains devient plus important. La pratique de l'art est à l'origine de certains questionnements et en même temps ces questionnements et les réponses qu'on donne influencent la pratique de l'art.

Par conséquent, je vais poser des ensembles de questions qui, d'un côté, dérivent de ma pratique et de l'autre la structurent. Par la définition de ces concepts émergent des directions et des recherches sur les matériaux qui déterminent ainsi une sorte de grammaire personnelle, ou logique sous-jacente aux choix compositionnels qui la structurent.

Cela est à mon avis l'aspect plus intéressant, le moment dans lequel la spéculation devient concrète, tellement concrète que spéculer permet de créer de la matière. Cette action est complexe à définir, mais moins à vivre. C'est en ce sens une sorte de dialectique, pensée dans la signification que donnait Hegel à ce terme, il me semble. C'est-à-dire une certaine coïncidence dans la réalité de deux dimensions apparemment opposées, comme la réalisation concrète d'un travail d'art et la spéculation conceptuelle autour d'un tel travail. En ce sens les deux sont le négatif de l'autre et se supèrent par l'acte compositionnel, qui est, dans la substance, ce qui caractérise la fin de la composition même : le savoir compositionnel c'est un savoir de la fin ; comme Ricœur le pensait, écrire signifie tout particulièrement arrêter d'écrire et savoir comment à un certain moment. Cela est aussi central dans ma réflexion-action ; la pensée de la fin est cruciale pour comprendre comment saisir un objet de la musique. Ainsi, dans ma pratique, la réflexion autour de cette réalité a un impact sur la réalité vécue en ce sens.

Je vais tenter de donner une forme à cette réflexion. Elle peut être articulée en trois aspects, y compris et faisant référence à un cadre conceptuel-philosophique. Tout d'abord le cadre de cette recherche-pratique d'art, est caractérisé par la phénoménologie existentielle, bien décrite par ce que Heidegger indique comme le *in-*Sein**, et la notion de « symbole présentationnel » de Susanne Langer. D'où, enfin, l'action et le sens qui est musical et qui est réalisé à partir de ce symbole présentationnel, c'est-à-dire l'analyse-présentation d'un tel symbole par l'œuvre.

1. Le cadre de la création : l'acte compositionnel et la phénoménologie existentielle

Selon Heidegger le phénomène de la communication :

[...] doit, [...] être compris en un sens ontologiquement large. Une « communication » énonciative, un « communiqué » par exemple, est un cas particulier de la communication saisie existentiellement de manière fondamentale. C'est en celle-ci que se constitue l'articulation de l'être-l'un-avec-l'autre compréhensif. C'est elle qui accomplit le « partage » de la co-affection et de la compréhension de l'être-avec. La communication n'est jamais quelque chose de tel qu'un transport de vécus, d'opinions et de souhaits, par exemple, de l'intériorité d'un sujet à celle d'un autre. L'être-là-avec est essentiellement déjà manifeste dans la co-affection et dans la co-compréhension. L'être-avec, dans le parler, est « expressément » partagé, c'est-à-dire qu'il est déjà, alors même que, non partagé, il n'est point saisi ni approprié¹.

Composer est alors d'une certaine manière communiquer, dans le sens que c'est une action qui a lieu et qui manifeste la « co-affection » et se manifeste par la « co-compréhension » : composer, jouer et écouter dont des actes complémentaires. Je vais alors tenter de définir l'« acte compositionnel », comme définition préalable à toute réflexion-action musicale de ma part.

Je conçois l'« acte compositionnel » comme étant caractérisé par quatre moments fondamentaux : le choix d'un son (i), son positionnement dans le temps (ii), son « com-positionnement » avec d'autres sons (iii) et sa projection (iv). Ces moments ne sont pas chronologiquement distincts, mais, d'une manière dialectique, cohabitent. Ainsi, le choix, le positionnement d'un son par sa perception singulière, son « com-positionnement » et sa mise en relation, différée, avec le contexte de sa présentation publique – c'est-à-dire sa projection – caractérisent un seul mouvement non divisible.

Cette définition élabore en partie la réflexion menée par Martin Heidegger dans le cinquième chapitre de la première section d'*Être et temps*².

Dans ce chapitre, Heidegger analyse la structure même du *Dasein*³, l'« être-au... » [*In-Sein*]. Si on prend comme valable cette intuition de Heidegger, alors l'acte compositionnel ne peut que faire à son tour partie de l'« être-au... ». Selon Heidegger, une telle structure possède quatre éléments constitutifs : l'affection [*Befindlichkeit*] (i), la compréhension [*Verstehen*] (ii), l'interprétation [*Auslegung*] (iii) et le discours [*Rede*] (iv). Cette structure du *Dasein* met en relief le fait que, en tant qu'êtres humains, nous sommes toujours affectés par un état d'âme, une émotion [*Befindlichkeit*] (i) ; que cette affection est comprise en tant que possibilité [*Verstehen*] (ii) ; que cette possibilité est conçue selon ses développements possibles [*Auslegung*] (iii) ; que ces possibilités sont articulées à l'intérieur d'un horizon de sens dans un contexte donné [*Rede*].

Or, cette structure qu'Heidegger indique au niveau de « l'être-au... », est semblable ou type de structure d'acte que je réalise en composant et elle me semble utile pour définir l'« acte compositionnel » aussi. Ainsi, je tente de le décrire de la manière suivante :

¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tuebingen: Max Niemeyer Verlag, 1927), paragr. 34.

² Heidegger, paragr. 28-38.

³ Le *Dasein* est le terme choisi par Heidegger pour indiquer l'être humain, c'est à dire l'être dont l'existence est sa modalité spécifique d'être.

Moments	Model heideggerien	Model compositionnel
α	Affection	La rencontre avec un son
β	Compréhension	Poser
γ	Interprétation	Com-poser
δ	Discours	Projeter la composition

Le fait de choisir un son est la conséquence d'une affection provoquée par le son lui-même (i) ; le reconnaître et le positionner dans le temps de la composition signifie le comprendre dans son potentiel (ii) ; cette compréhension implique le « com-positionnement » des autres sons aussi, c'est-à-dire l'interprétation du sens du placement d'un son à l'intérieur d'un projet qui s'explicité au fur et à mesure (iii). Le sens de ces choix se fonde sur la projection vers le futur de leur présentation publique. L'écoute de l'autre fait alors partie intégrante de l'« acte compositionnel », car elle concerne le sens qu'on associe aux sons que nous choisissons en tant que compositeurs (iv). Le fait de penser un son dans un certain moment d'une pièce – ou plus généralement le sens d'un choix compositionnel – dérive d'une certaine attribution de sens qui se manifeste à l'écoute, et par l'écoute.

Les éléments qui définissent, selon cette perspective, l'« acte compositionnel », constituent une sorte de boucle dans laquelle les sons choisis, leurs positionnements par rapport aux autres, les espaces et les auditeurs possibles constituent un tout cohérent. Composer signifie, d'un côté, mobiliser la sensibilité d'un public possible à partir d'une intention personnelle préparée à l'avance – il s'agit d'une écoute double, concentrée sur le présent de la composition et projetée vers un futur possible – et de l'autre, imaginer un événement sonore différé dans le temps. Il s'agit de « pré-voir » une forme à venir, de « pré-interpréter » une musique dans et à partir d'une position singulière individuelle. L'écriture-composition d'une pièce de musique est alors une trace existentielle inscrite à l'instant [t] et projetée vers l'instant de l'écoute [t]⁴.

2. Symbole présentationnel

Susanne Langer présente la notion de « symbole présentationnel » pour donner une place aux symboles non discursifs et aussi leur donner plus de valeurs, car à cause du fait qu'ils ne font pas l'utilisation de la parole sont normalement liés à des représentations sans une véritable signification partagée et reliés aussi à des symboles d'une valeur moindre, le symbole présentationnel permet d'exprimer, partager, comprendre ce qui n'est pas visible ou formulable par un quelconque symbole visuel. Selon Langer :

The recognition of presentational symbolism as a normal and prevalent vehicle of meaning widens our conception of rationality far beyond the traditional boundaries, yet never breaks faith with logic in the strictest sense. Wherever a symbol operates, there is a meaning; and conversely, different classes of experience—say, reason, intuition, appreciation- correspond to different types of symbolic mediation. No symbol is exempt from the office of logical formulation, of *conceptualizing* what it conveys; however simple its import, or however great, this import is a *meaning*, and therefore an element for understanding. Such reflection invites one to tackle anew, and with entirely different expectations, the whole problem of the limits of reason, the much-disputed life of feeling, and the great controversial topics of fact and truth, knowledge and wisdom, science and art. It brings within the compass of reason much that has been traditionally relegated to "emotion," or to that crepuscular depth of the mind where 'intuitions' are supposed to be born, without any

⁴ Eric Maestri, « Notation as Temporal Instrument », in *Proceedings TENOR 2016. International conference on technologies for music notation and representation*, éd. par Chris Nash Richard Hoadley Dominique Fober (Cambridge, United Kingdom, 2016).

midwifery of symbols, without due process of thought, to fill the gaps in the edifice of discursive, or 'rational', judgment⁵.

→

Langer définit ainsi la musique en tant que symbole présentationnel :

[...] music has all the earmarks of a true symbolism, except one: the existence of an *assigned connotation*. [...] What is true of language, is essential in music: music that is invented while the composer's mind is fixed on what is to be expressed is apt not to be music. It is a limited idiom, like an artificial language, only even less successful; *for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol*. Articulation is its life, but not assertion; expressiveness, not expression. The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the *assignment* of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is "Significant Form," in the peculiar sense of 'significant' which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed⁶.

Bien que de la perspective langerienne je ne partage pas complètement certains aspects liés à ce qu'elle définit comme la « logique de l'émotion » ou de l'expérience intérieure, et aussi au fond l'idée que c'est la *gestalt* des sons qui porterait une telle signification, je trouve que les notions de « symbole présentationnel » et de « symbole non-consommé » (ou traduit aussi d'une manière erronée à mon avis comme « symbole inachevé ») ont une certaine valeur théorique et en particulier cette dernière idée. Si d'un côté la musique est pensable comme « symbole présentationnel », car cela permet de rendre justice à la forme de connaissance que les formes d'art non figuratives et non discursives permettent, de l'autre il y a le problème, en effet, de la signification d'un tel symbole.

Si la musique est un symbole, il doit bien y avoir une chose signifiée. Voilà qu'une réponse est donnée par Langer. Or le problème, en musique, c'est qu'elle n'est pas une chose ; c'est un processus on dirait aujourd'hui⁷. La musique, comme le son, advient, devient, naît et disparaît. Cette caractéristique intimement temporelle et éphémère de la matière qui est au cœur de la musique, ne fait que rendre extrêmement complexe la possibilité d'écrire et de fixer la musique une fois pour toutes : chose à mon avis impossible. La musique est, au fond, fondamentalement, interaction ; il n'y a pas de passage d'information, mais plutôt l'excitation d'un moyen qui est reçu et interprété de manière diverses en fonction de l'auditeur, qui fait de la musique à son tour en écoutant.

Là devient intéressant la position de Langer, à mon avis. La musique est un « symbole non-consommé » parce qu'elle ne peut pas être comprise – consommé, effectivement, ne peut pas être finie, terminée, d'où la difficulté que le système économique a à spéculer sur la musique – entièrement, mais seulement partiellement, car le phénomène qu'elle symbolise n'a pas vocation à être compris mais, selon moi, à être vécu et connu d'une manière directe. Une fois passé, ce phénomène laisse ses traces dans la mémoire, qui peuvent être évoquées à travers des stimulations très diverses et non seulement sonores ou musicales, par l'auditeur, comme tout événement passager.

Cela explique le pourquoi, selon moi, la création de musique nouvelle ait une certaine fonction : c'est-à-dire celle de réactiver la mémoire de certaines expériences qui ne peuvent être figées dans des images fixes, mais qui pour autant existent sous des formes totalement imprécises et non définissables. Cette théorie est, d'une manière différente, énoncée aussi par Jerrold Levinson, il me semble. Lorsque

⁵ Susanne Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York: The New American Library, 1948), 79.

⁶ Langer, 195.

⁷ Christopher Small, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998).

le philosophe américain décrit les œuvres musicales comme une « structure indiquée [...] ou impure »⁸ ne fait que dire qu'elle permet de saisir certains aspects indiqués mais pas tous, car elle porte les traces individuelles de son créateur. En faisant référence à une certaine structure de l'expérience, d'une manière incomplète, les œuvres musicales peuvent devenir des vecteurs de communication. Or, à mon avis, quand nous écoutons une musique nous sommes à la recherche de traces : celles du musicien.

Les œuvres seraient alors des signes projetés dans l'espace public du discours ; elles relèvent d'un contexte théorique, instrumental et historique qui communiquent parce qu'elles émergent dans un contexte de ce genre. Cela peut s'expliquer à mon avis à travers la notion que, à partir d'Aristote, Ricœur réactive, celle de *mimesis*⁹. Selon Ricœur nous comprenons une histoire que nous n'avons pas vécu directement car, au fond, nous avons vécu la plupart des choses racontés mais de manière diverse.

[...] imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire¹⁰.

J'ai ainsi tenté d'explicitier un cadre philosophique qui apparaît par l'observation de ma pratique, qui est mis en œuvre par la composition. Cette réflexion-hypothèse sur la musique, sa pratique et langage, qui me semble répondre à des importants problèmes théoriques, fait partie de ma pratique, qui est alors une symbolisation de deuxième niveau : elle symbolise la symbolisation. Cette action de symbolisation, qui se concrétise dans le cadre fournit par la théorie de Heidegger, prend sa forme en tant que présentation d'une présentation ; la projection d'une pensée, ou d'une spéculation autour de certains sons musicaux. Ainsi, cette forme de projection se préoccupe de présenter l'acte de symbolisation dans ce qu'on appelle discours, qu'influence à son tour tous les autres moments de l'acte compositionnel.

J'ai l'impression, vue d'un point de vue critique, que ma pratique musicale peut être définie de cette manière. Cette hypothèse est mise en scène par la musique ainsi que la façon philosophique de l'interroger.

Je vais tenter de le montrer et puis je cherche d'arriver à une conclusion qui va dans la direction du musical. Je pense que la réflexion que je propose comme cadre est une façon active d'écouter. Cela signifie que cette réflexion un objectif musical et déborde largement dans le poétique ; cela signifie pour moi de découvrir comment cette réflexion donne naissance à des formes expressives et à des stratégies compositionnelles bien concrètes.

3. Des types de « symboles présentationnels » et l'acte de symboliser la symbolisation

Dans le cadre de cette réflexion je vais tenter de faire des exemples et de commenter certains extraits de certaines pièces. L'idée est d'aller voir ce qu'il est symbolisé d'une manière présentationnelle. Il s'agit, cela est l'hypothèse à vérifier, de comprendre s'il y a une certaine attitude d'interrogation, presque philosophique, dans ma manière de penser la musique, et de voir comment un tel acte prend une forme musicale. Je vais tenter, après discussion des exemples, de tirer des conclusions musicales sur le plan de la forme et de sa signification.

Il y a deux familles de cas de symbolisation.

⁸ Jerrold Levinson, « Indication, abstraction et individualisation », in *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, éd. par Alessandro Arbo et Marcello Ruta (Paris: Hermann, 2014), 139.

⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique* (Paris: Éditions du Seuil, 1983).

¹⁰ Ricœur, 125.

Dans le premier cas c'est la symbolisation de l'observation et de l'analyse. La musique est observée comme si un objet apparaissait soudainement dans mon champ perceptif. C'est un fragment de notes, qui crée une phrase par la suite, laquelle devient l'objet qui est enfin analysée dans certaines de ses composantes. C'est un processus en puissance infini, comme toute possible connaissance. Dans ce cas il y a une sorte de sèchement du flux sonore, une analyse, une perspective spéculative sur la matière pensée en tant que telle, comme si je tentais de voir si dans la matière sonore il y a quelque chose de l'émotion que je cherche et de l'autre de montrer l'émotion ou la complexité sonore des trajectoires musicales dans sa véritable dimension. Cela crée des formes dans lesquelles il y a l'interrogation, l'analyse, la réponse et l'objet en tant que tel comme pour l'observer.

D'une manière très diverse dans certaines pièces je cherche la synthèse, et l'émotion. J'ai l'impression d'une manière générale, que la complexité sonore réduit la capacité de penser. On est ainsi soumis à un ordre ou à quelque chose impossible à saisir dans sa complexité immédiatement. C'est alors l'objet vécu, non plus observé. Par exemple, là aussi, dans une pièce de 2008 pour soprano et ensemble (*Tracce della luna*) ou *L'obscurité environnante*

Enfin, en complément, il y a la question sur son électronique.

3.1. Symbolisation de la symbolisation de l'analyse et de l'interrogation

Je vais pour commencer me concentrer sur une très courte pièce qui peut servir de modèle et je vais tenter de l'analyser. C'est une pièce pour piano solo qui date 2013. Écrite pour fêter les dix ans d'un ensemble de musique contemporaine elle est courte car elle devait être jouée dans un concert-fleuve. Le titre *Autoritratto II* est symptomatique. Dans cette pièce je présente la matière : des notes jouées et laissées résonner, qui constituent aussi des phrases dans lesquelles chaque élément reste très facilement percevable. Elle commence d'une manière affirmative, par une note dans le registre aigu du piano laissée résonner ; la pédale du piano est toujours baissée. Dans la résonance que cette note jouée très fort provoque s'insère à la mesure trois une autre note, un la, qui est répété d'une manière irrégulière et en diminuendo jusqu'à disparaître à la mesure six. La mesure sept est vide, elle laisse la place à la résonance des deux notes précédemment jouées. Comme une reprise, à la mesure huit, un si, deux octaves plus bas du si initiale est joué. La continuation de cette note est suivie par une phrase musicale qui dans les valeurs rappelle la *repercussio* du la joué précédemment mais qui présente une nouvelle note, un si bémol. Ainsi, le nombre des notes augmente. Il y a un si, un la et un si bémol, ce qui constitue un cluster qui est présenté sur des registres différents. Les mesures 10 et 11 présentent à nouveau la note la mais deux octaves au-dessus. La note est répétée avec des valeurs similaires à ceux utilisés aux mesures 3 et 4. La mesure 12 présente à nouveau le si, comme à la mesure 8 mais avec une dynamique différente, ici pianississimo, suivie à la mesure suivante par une note dans le même registre de celle initiale mais un demi-ton en-dessous.

La phrase suivante introduit une nouvelle note, un do, qui revient, dans une phrase musicale cette fois-ci, sur le si, puis sur un do dièse à l'octave en-dessous qui remonte ensuite au la dièse, enharmonique du si bémol précédent. Ces mesures 14 et 15 marquent une rupture. De la mesure suivante et jusqu'à la mesure 23 un ré grave est répété une fois par mesure ; variation en contraste du début de la pièce. La note complète le cluster qui est construit vers le haut. Si la première partie, jusqu'à la mesure 13 joue sur trois notes : la, si bémol et si ; cette partie joue sur quatre notes : si, do, do dièse et ré, tout en cherchant aussi dans le cluster précédent, en jouant notamment le la dièse. La mesure 24 est caractérisée par un cluster éclaté sur diverses octaves du piano ; mais la note aigue fait la même mélodie, avec des valeurs divers, énoncée à la mesure 14 : do, si, do dièse, la dièse. Cette mélodie est décomposée dans les registres et valeurs jusqu'à la mesure 30, où la première note de la phrase est répétée, puis la tête de la phrase est jouée à la mesure 31 pour changer de forme, car au lieu de jouer do dièse et puis la dièse, comme dans sa forme initiale, elle joue do et la. Le la, joué à la mesure 32 et 33,

forte et en diminuendo ensuite prépare le ré dans le registre grave joué fortissimissimo, comme une variation du début de la pièce, mesures 34 et 35. La mesure 36 présente pour une unique fois un contrepoint un contre an qui varie la phrase de la mesure 15.

Commence ensuite le final de la pièce qui résume, en variant, certains éléments présentés. Notamment la pause de la mesure 37 ; le cluster à la mesure 38 ; la pause-silence encore à 39. A 40 et 41 une note répétée en rappelant l'idée initiale sur le la et le do. Enfin, de 42 à 47 une phrase musicale longue qui présente l'intervalle initial de la pièce, une neuvième majeure, dans sa forme invertie, la septième mineure.

Ce que je peux voir dans cette pièce est le fait d'agir avec une sorte de micro-variation, qui pourrait continuer à l'infini et que je décide d'arrêter.

Cette micro-variation est faite à partir d'éléments très simples et reconnaissables et des valeurs larges. Cela permet de suivre un parcours et en même temps, de par sa simplicité d'être porté facilement et de se perdre. Elle présente une manière de penser la musique en relation à la mémoire, qui peut être comprise à travers une analyse paradigmatique, par exemple. Il y a des éléments très clairs de répétition et d'hybridation des figures.

Il y a quatre paradigmes ; des moments d'hybridation et de contact entre ces paradigmes, notamment sur les débuts de phrases ou sur les moments dans lesquels il y aurait la possibilité de basculer de l'un à l'autre. Dans la répétition je cherche aussi à trahir l'attente avec des moyens subtils, notamment au niveau du sonore et de la force de l'impact.

La variation qui est rendue ainsi possible permet de créer une composition qui observe les éléments de la composition même et qui se réalise progressivement comme une pensée sur les possibilités autres de la simple matière ; c'est l'observation, l'analyse active et actée.

Le Cose, pièce de 2012, qui est celle parmi les plus rigoureuses en ce sens j'ai approfondi d'une manière radicale une telle approche, sans le savoir vraiment, cet aspect. C'est après avoir finalement réalisé l'idée et trouvé des solutions musicales, des figures, des configurations concrètes que j'ai commencé à comprendre mieux mon acte compositionnel. Dans cette pièce la combinatoire simple, que pour un critique qui a écrit sur cette pièce s'approche un peu au dernier Beckett, met en scène l'observateur qui analyse les éléments d'un discours et il le fait d'une manière distordue. C'est une musique qui met en scène l'observateur détaché ; la rationalité qui ne fonctionne pas et qui se fait trahir de la mémoire.

Cette attitude fait résonner les bords de la communication. Par le sèchement de la matière sonore, le ralentissement, le glissement continu du sens qui parfois se casse je cherche de mettre l'auditeur dans une situation de malaise parfois, ou d'embarras.

3.2. Symbolisation de la symbolisation de l'objet vécu

Dans cette forme de symbolisation je regarde l'objet dans sa dimension émotionnelle, dans tout son pouvoir d'évocation et de communication. Je sors de l'analyse et je rentre dans la musique, dans le perceptif d'une manière directe. Par exemple, dans certaines pièces même très éloignées sur le plan de l'époque de la composition, il y a la recherche d'une tension narrative.

Par exemple dans *Tracce della luna* (2007-08), pour soprano et ensemble, qui alterne des textes de Coleridge et de Basyo.

Autrement, *L'obscurité environnante de déchire*, s'éclaire (2017), pour hautbois, violon et violoncelle.

3.3. Le son électronique

Le son électronique a des aspects spécifiques qui ne peuvent pas simplement être associés aux sons instrumentaux et électroniques. Les transformations lentes, la puissance sonore, les processus simples ou complexes font partie d'un alphabet à soi que j'associe aux œuvres instrumentales. Par exemple dans *Trans* (2019) et dans *Comme le vent c'est nu c'est de l'encre* (2019). Dans la question du son électronique il y a aussi la parole, qui est un son très spécifique car est timbre et référence en même temps.

Conclusions

En conclusion, j'ai tenté d'esquisser un cadre théorique et de raconter ma musique comme une présentation symbolique de la présentation.

Je disais que le fait de réfléchir de cette manière, par une écoute active, me permet d'avoir des cadres compositionnels qui me permettent d'agir en composant.

Cela détermine des formes dans ma musique, j'ai l'impression, grâce à l'alternance d'épisodes interrogatifs et d'épisodes dans lesquels je montre l'objet observé dans son pouvoir expressif potentiel. Ces deux aspects constituent deux pôles gravitationnels de ma manière de concevoir la musique. C'est le cas dans certaines œuvres récentes comme *Intermezzi*, pour piano et électronique (2019-21) ; ou *Margini*, pour piano (2021). Cela constitue de formes contrastantes, mais très libre dans la structure, qui alternent des moments de suspension du devenir à des moments de forte accélération. La forme est alors caractérisée par une phase de découverte soudaine, impromptue, inattendue et puis l'approfondissement de cette découverte en relation à mon écoute, que je cherche de suivre par l'analyse et que je compose dans la dimension de la musique pensée comme porteuse de sens et d'émotion. C'est chercher la musique dans le son et composer la musique ; une sorte de dialectique entre le poser et le com-poser, qui met en scène, d'une manière subtile, les éléments que Heidegger présente dans un discours.

C'est une manière de symboliser l'analyse philosophique et la pensée, la spéculation ; une forme de connaissance qui commence par l'apparition d'un son, sa connexion avec d'autres sons et leur progressive interaction. C'est comme si à chaque pièce je tente de montrer le passage de l'expérience sonore à la musique ; d'un signe extérieur on arrive à une musique qui se tient presque par magie, qui pourrait continuer à l'infini et qu'à un certain moment s'interrompte par volonté extérieure, comme tuée plutôt que finie. Cela apparaît souvent dans mes pièces. Parfois j'utilise l'image d'« échantillon d'infini », comme extraire au hasard un bout d'un flux et l'écouter. Cette forme veut aussi avoir un contact avec le réel, ainsi, souvent, dans mes pièces, il y a un événement de rupture, comme si ma musique est la continuation de l'expérience sonore ordinaire ; elle commence d'un coup et disparaît d'un coup, comme une sorte de magie.

En même temps, le fait de voir plus clair dans l'approche compositionnelle ne fait que la changer et lui donner une direction vers ce qui n'est pas connu encore. C'est alors une fuite continue de la stabilité du langage qui se produit.

Bibliographie

- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tuebingen: Max Niemeyer Verlag, 1927.
- Langer, Susanne. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library, 1948.
- Levinson, Jerrold. « Indication, abstraction et individualisation ». In *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, édité par Alessandro Arbo et Marcello Ruta, 137-55. Paris: Hermann, 2014.
- Maestri, Eric. « Notation as Temporal Instrument ». In *Proceedings TENOR 2016. International conference on technologies for music notation and representation*, édité par Chris Nash Richard Hoadley Dominique Fober. Cambridge, United Kingdom, 2016.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Small, Christopher. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.