

François Delalande Introduction au livre d'Emanuele Pappalardo, *Composizione e analisi nelle prime fasi di studio dello strumento musicale –aspetti cognitivi, creativi, affettivi e relazionali*, ed. ETS, 2023.

De l'exploration sonore à l'écriture

Un grand problème de l'éducation musicale vient d'être résolu par cette approche d'un instrument classique, la guitare, par l'exploration et la composition. Depuis plusieurs décennies les orientations de l'éducation musicale se trouvent partagées entre deux voies divergentes. On va au conservatoire pour apprendre à jouer d'un instrument, donc on vous enseigne une technique instrumentale, un peu de théorie et de solfège. Mais si on veut simplement éveiller un goût et une sensibilité, à l'école par exemple, une voie royale s'offre maintenant à la pédagogie, c'est d'aborder la musique sous différentes formes de création, depuis l'exploration sonore de la petite enfance, qui devient rapidement une forme d'improvisation plus contrôlée et volontaire et aboutit à la composition. Au passage, ce sont toutes les aptitudes du musicien qui se développent : la finesse d'écoute, le contrôle du geste pour maîtriser la sonorité que l'on produit, l'évocation expressive du son et enfin un goût et un sens de la forme, quand on écoute aussi bien que quand on invente sa propre musique. Un tel parcours créatif pour former des musiciens s'est peu à peu développé dans différents pays, dont l'Italie.

Le problème, c'est qu'un enfant qui a découvert, par l'exploration, des sonorités qui l'enchantent, les a enrichies et composées, ne découvrira probablement jamais par lui-même les notes de la gamme, les modes majeur et mineur, la mesure à trois ou quatre temps. S'il s'inscrit plus tard au conservatoire pour jouer d'un instrument, certes il aura développé une qualité d'écoute, une maîtrise de l'expression et de la forme qui enrichiront son jeu instrumental, mais il faudra d'abord qu'il acquiert un savoir et une technique. Et on recommence du début...

J'ai moi-même beaucoup essayé de convaincre des bienfaits d'une approche de la musique par la création et l'invention, de la crèche jusqu'à l'âge adulte, mais on m'a souvent répliqué : « oui, c'est bien beau, mais pour jouer le répertoire il va bien falloir enseigner les noires et les croches, do ré mi fa sol et la technique ». Peut-être le travail d'Emanuele Pappalardo rend-il enfin convergentes ces deux approches, l'une qui laisse l'enfant découvrir et inventer, l'autre qui lui « enseigne » la musique.

L'exploration sonore dans la musique contemporaine

S'il a été possible de fonder une éducation musicale sur ce goût d'une exploration du sonore par les enfants, c'est parce qu'il s'est développé, au cours du XXe siècle, une tendance, dans la musique contemporaine, fondée, elle aussi, sur l'exploration et l'enrichissement du sonore. C'est typiquement le cas de la musique concrète, mais pas seulement. Beaucoup de musiques

instrumentales s'appuient sur une recherche de sonorités inédites qu'elles développent et combinent à d'autres. Le mot « concret » désigne d'abord une attitude, qui consiste à explorer concrètement les matériaux sonores pour découvrir comment on peut les enrichir et les développer. Il s'oppose ainsi à une attitude « abstraite » qui conduit à imaginer dans sa tête des combinaisons qui seront ensuite réalisées. Le cas typique de l'attitude concrète est celui de Pierre Henry qui découvre dans un grenier une porte qui grince et explore les variations que l'on peut en tirer en accélérant ou ralentissant ses gestes, ce qui a pour effet d'engendrer des dessins mélodiques dans l'aigu ou des sons graves et granuleux, voire en ralentissant encore, des grains sonores isolés. On trouve une origine exploratoire comparable dans les *Sequenze* de Berio. Si le trombone de la *Sequenza V* engendre des sons surprenants lorsqu'on chante ou souffle dans l'instrument sans émettre de note, c'est parce qu'un instrumentiste a exploré toutes les ressources sonores du trombone avant que Berio n'écrive une partition. Ce goût pour la découverte sonore rejoint cette tendance naturelle du jeune enfant, s'il découvre un objet qui produit un bruit bizarre qui l'intrigue lorsqu'il le frappe ou le secoue, à répéter son geste et à le modifier un peu, en accélérant ou en ralentissant, pour produire des variations. Il suffit d'encourager cette tendance, pour aller vers une improvisation qui peut conduire, s'il s'ajoute une plus grande conscience analytique, vers la composition. Ce courant musical du XXe siècle qui fait bonne place à l'exploration du son ouvre ainsi la voie à une éducation musicale par la création.

Mais il est frappant de constater qu'une orientation toute différente de la composition s'est développée parallèlement à celle-ci dans le prolongement de l'écriture sérielle. Si le matériau de la musique est l'ensemble des 12 notes de la gamme, l'écriture est nécessairement pensée comme combinaison d'unités discrètes, les notes. Cette même pensée combinatoire guide la composition à un niveau plus élevé de la forme, et ce second courant s'est différencié du courant que nous appellerons « concret » (même s'il ne se limite pas aux musiques concrètes) de différents points de vue.

Une attitude de découverte...

Un premier point de vue est celui de l'attitude de composition face aux matériaux.

Typiquement, la démarche du compositeur de tendance concrète se fonde sur l'observation du son qui lui suggère l'idée de développement. C'est une attitude de découverte plus que d'invention¹. La stratégie d'invention, par contraste, consisterait à d'abord imaginer des matériaux adaptés à un projet, aptes à créer les relations souhaitées, pour ensuite produire ces matériaux qui permettront la construction voulue.

...face à un matériau sonore complexe...

Cette attitude d'exploration du sonore se comprend et se justifie d'autant plus que le matériau est nouveau et inconnu, comme l'est le son complexe dont un courant musical a fait ses délices, surtout après les années 50. Si l'on travaille à partir d'une matière connue, comme des notes de musique, ou des timbres instrumentaux classiques dont tous les assemblages sont

¹ Karlheinz Stockhausen avait intitulé, dans les années 60, une conférence « invention et découverte » différenciant sa conception de la composition de celle de Pierre Schaeffer.

familiers, on a appris à les entendre intérieurement et il est plus naturel et facile d'imaginer la musique avant de l'entendre. C'est donc aussi sur le plan du matériau, le sonore inconnu ou les configurations instrumentales plus familières, que les courants musicaux du XXe siècle se sont différenciés.

...qui se prête à une évolution continue

Enfin, les sons complexes se prêtent à des évolutions continues, que ce soient les grincements de porte qu'un Pierre Henry peut accélérer ou ralentir progressivement, où les sonorités étranges du trombone à coulisse de Berio. Inversement, les notes sont des unités entre lesquelles on obtient des relations. Et ainsi se distingue, dans le domaine de la création musicale, une recherche de l'évolution continue du matériau par opposition à la combinaison d'unités discrètes².

Deux grandes directions pédagogiques

Les deux grandes directions pédagogiques dont nous parlions se différencient de ces trois points de vue. Le bébé qui produit par hasard un bruit qui le surprend et le répète jusqu'à engendrer une séquence est dans une attitude de découverte plus que d'invention. On pourra l'inciter à prolonger ce comportement d'exploration jusqu'à une improvisation plus consciente et l'assemblage de ses trouvailles dans une composition. Mais cette oreille curieuse du découvreur est d'autant plus alertée que le matériau surprend l'observateur. Et c'est le cas du bruit ou du son étrange plus que des sonorités connues. Enfin, la stratégie d'exploration pousse à observer plus en détail, à entrer dans le son de façon plus progressive et continue plus qu'à combiner des unités.

Il faut ici ouvrir une parenthèse sur les niveaux d'exploration, pour comprendre la spécificité de la démarche pédagogique d'Emanuele Pappalardo. Supposons qu'on m'ait donné une bouteille ou un gobelet en plastique, comme il arrive souvent dans une conférence. Je passe vite sur un premier niveau d'exploration, l'exploration de l'objet matériel, car ces objets me sont familiers. Une première forme d'observation consisterait, en effet, à constater que ces objets sont creux, qu'on peut mettre quelque chose dedans, voir à travers, puisqu'ils sont transparents.

Une seconde orientation de l'observation pourra me faire remarquer qu'on peut produire avec ces objets différents bruits, en tapant, frottant sur la table le gobelet retourné : c'est faire l'inventaire des modes de production sonore, second niveau d'exploration.

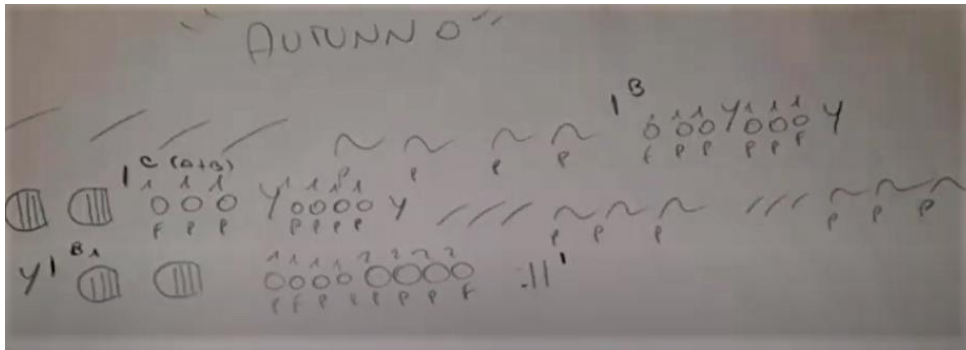
² Notons que ces deux tendances, opposées ici pour la compréhension, peuvent se côtoyer et se compléter à des moments différents du travail, et surtout dans un même voisinage esthétique. Dans une enquête sur les « stratégies de composition » réalisée auprès de 12 compositeurs proches du Groupe de Recherches Musicales j'avais pu constater cette opposition entre une « stratégie Bayle », fondée sur la découverte d'une singularité sonore entendue (« non sono capace di avere un progetto 'alla cieca'... Per afferare dei valori, ho bisogno di ascoltarli ») et une stratégie Savouret qui s'appuie, avant d'écouter réellement les sons, sur une représentation intérieure (« sono incapace di entrare in uno studio senza avere un'immagine di dove mi sto dirigendo »), in Delalande, *Le condotte musicali*, CLUEB 1993, p. 145, 146.

Mais il arrive que l'un de ces gestes produise un son surprenant qui va retenir mon attention. Par exemple, si j'écrase le gobelet en plastique entre mon pouce et mon index, j'entends des craquements insolites brefs qui me surprennent. Je n'ai plus envie de revenir à des modes de jeu plus banals, comme taper ou frotter. Au contraire, je vais approfondir cette découverte, en écrasant plus ou moins fort mon gobelet pour produire des craquements plus ou moins rapides. C'est un troisième niveau d'exploration qui me conduit à approfondir ma découverte d'une « singularité sonore ». Ce concept de singularité sonore qu'on approfondit de façon continue est une orientation d'un courant de la musique contemporaine et de la pédagogie de la création, par opposition à la combinaison des unités répertoriées de la musique, qu'on enseigne habituellement dans un conservatoire.

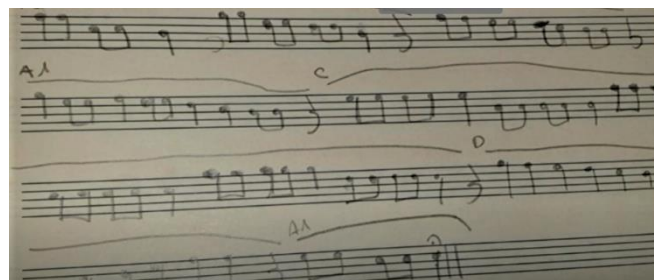
La solution Pappalardo

C'est là qu'Emanuele apporte une solution à ce dilemme entre deux orientations pédagogiques. Il trouve le moyen de conduire l'exploration sonore vers la combinaison d'unités discrètes, c'est-à-dire peu à peu les notes, les motifs qui s'enchaînent, et les unités qui composent l'écriture traditionnelle. On lira plus loin la description détaillée du parcours qui conduit nos quatre jeunes élèves des premières explorations sauvages de leur guitare et des sons qu'elle produit à la composition d'une partition. Indiquons seulement, pour l'instant, que ce parcours commence par une approche « informelle » de l'instrument. La guitare est posée sur le sol, et non tenue devant soi comme elle l'est habituellement. Le jeune élève est amené à explorer les formes et les qualités matérielles de cet objet qu'il découvre. Très vite, il passe à un second niveau d'exploration, c'est-à-dire qu'il fait l'inventaire des différentes manières de produire un son, en frottant les cordes sur la longueur ou en travers, près des clés ou du chevalet, voire au-delà du chevalet, ou en tapant sur la caisse. Il y aurait ensuite deux directions pour prolonger l'exploration, l'une est de choisir un geste produisant une particularité sonore jugée intéressante, sélectionnée parmi les gestes et sons inventoriés, et explorer plus finement cette singularité en répétant, en le modifiant légèrement, le geste de production. Par exemple, il y a mille manières de frotter les cordes d'une guitare posée sur le sol. Plus ou moins vite dans le sens de la longueur, éventuellement très lentement sur une corde filée pour faire entendre des grains de matière itérative, ou vers l'extrémité, ou en appuyant légèrement, ou en frottant simultanément deux cordes voisines, et bien sûr transversalement, en parcourant les six cordes.

Je dois dire que j'ai été très surpris de constater que ce n'est pas dans cette voie de l'approfondissement d'une singularité que s'engageait le duo professeur élève. Dès qu'un mode de jeu était repéré, l'élève était invité à le nommer, à le représenter graphiquement par un petit dessin le caractérisant et le différenciant des autres modes de jeu. Il pouvait ensuite juxtaposer sur un papier ces différentes représentations pour en faire une partition, c'est-à-dire une succession d'unités discrètes. Une analyse de cette construction permettait de repérer les différences et ressemblances, notées par exemple A et A', de décrire les reprises. C'est une conception de la forme qu'Emanuele, pour être plus précis, appelle la Gestalt.



Ma surprise et mes doutes ont fait place à une approbation convaincue quand j'ai compris le transfert que permettait cette combinaison d'unités discrètes aux notes de musique qu'on pourrait inscrire sur une portée. Ce n'est certainement pas en recherchant l'évolution continue de la matière sonore, comme l'a fait un jour Pierre Henry en faisant chanter sa porte, que l'on aurait pu introduire les notes. Par contre, puisque les petits dessins représentant des sons distincts se combinent pour former une structure, il n'est pas très difficile de les remplacer par d'autres petits dessins représentant des sons distinctes, à savoir des petits ronds posés sur une ligne d'une portée, et de les combiner pour produire un motif.



Le passage de la situation « informelle », dans laquelle la guitare est posée horizontalement sur le sol, à une position traditionnelle qui consiste à tenir l'instrument normalement, comme on le montre au conservatoire, est matérialisé par ce changement de posture. Mais ce sont surtout les sons qui ont changé radicalement. Au lieu de petites configurations sonores successives obtenues en frottant, tapotant, effleurant les cordes au-delà du ponticello, ce sont des notes brèves successives, assemblées en motifs mélodiques, que l'on entend. On est passé d'un univers de bruits découverts par les gestes à notre monde musical classique.

Si la transition s'est faite naturellement et en douceur, c'est parce qu'un travail d'analyse a été mené, dans la phase informelle d'abord, en repérant les imitations et les différences entre les gestes-sons découverts, puis en retrouvant entre les motifs de notes inventés d'autres imitations et différences. On entre ainsi non seulement dans l'univers des notes et du matériau mais surtout de la pensée combinatoire très élaborée celle du contrepoint et de toutes les imitations qui ont fait la richesse de l'écriture classique.

Voilà, le pari est gagné, grâce à une belle complicité entre le professeur et l'élève avec la chaleur affective de l'entourage, deux grands courants de l'éducation musicale actuelle se sont rejoints et complétés, la pédagogie fondée sur la création, depuis l'exploration sonore jusqu'à la composition, et la conquête de la culture musicale classique, avec son langage, son écriture et ses techniques.

