



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
Collégium Arts, Lettres, Langues
FACULTÉ DES ARTS, DÉPARTEMENT DE MUSIQUE

Clarissa Imperatore
21409558

**L'interprétation de la musique de Viñao à travers
le groove et les gestes**

**Mémoire en vue de l'obtention du master Arts, Lettres, Langues
Mention Arts, spécialité Musique et Musicologie/Composition et Interprétation musicales**

Préparé sous la direction de M. le professeur Pierre Michel

Jury du 30 mai 2016

M. Aurelio Bianco
M. Alessandro Arbo
Mme. Leila Faraut
M. Werner Strinz

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2015-2016

L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE DE VIÑAO À TRAVERS
LE GROOVE ET LES GESTES

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
Collégium Arts, Lettres, Langues
FACULTÉ DES ARTS, DÉPARTEMENT DE MUSIQUE

Clarissa Imperatore
21409558

**L'interprétation de la musique de Viñao à travers
le groove et les gestes**

**Mémoire en vue de l'obtention du master Arts, Lettres, Langues
Mention Arts, spécialité Musique et Musicologie/Composition et Interprétation musicales**

Préparé sous la direction de M. le professeur Pierre Michel

Jury du 30 mai 2016

M. Aurelio Bianco
M. Alessandro Arbo
Mme. Leila Faraut
M. Werner Strinz

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2015-2016

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Pierre Michel pour la direction de ce mémoire et son aide à la construction de mes idées et de mes recherches. Je souhaite également remercier Alejandro Viñao pour tout le temps qu'il m'a accordé, ainsi que mes professeurs Emmanuel Séjourné, Stéphane Fougeroux et Luigi Gaggero, enseignants à l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg pour leur conseils et de leur multiples avis. Un grand merci aussi à Zoë et à Gautier pour leur soutien dans la rédaction de ce mémoire.

Enfin je voudrais exprimer ma gratitude à Johan Bridger et Lennart Gruvsted, sources inépuisables d'inspiration, qui, à travers leur engagement, m'ont fait découvrir la passion pour le marimba et les œuvres d'Alejandro Viñao.

SOMMAIRE

Remerciements	5
Sommaire	6
Introduction	7
Viñao, le groove et les gestes	
1. Viñao, son contexte musical et ses influences	10
1.1 Les rapports entre la musique savante et populaire	10
1.2 La musique minimaliste	12
1.3 De nouvelles expérimentations rythmiques	13
1.4 Alejandro Viñao	14
1.5 Conclusions	16
2. Le groove	17
2.1 Recherches scientifiques autour des perceptions	17
2.2 Le groove dans l'esprit des musiciens	21
2.3 Conclusions	23
3. Les gestes	25
3.1 Le rôle de la culture dans la compréhension du <i>feeling</i> musical	25
3.2 L'aspect visuel dans la musique	26
3.3 La musique et les gestes	28
3.4 Les gestes des musiciens	30
3.5. Les geste chez Viñao	34
3.6 Conclusions	35
Analyse des oeuvres	
4. <i>Riff</i> et <i>Book of Grooves</i>	37
4.1 <i>Riff</i>	37
4.2 <i>Book of Grooves</i>	46
4.3 Conclusions	61
Conclusion	63
Annexes	65
Bibliographie	69

Introduction

Comment les interprètes peuvent-ils générer la sensation du groove dans la musique ? En quelle mesure le corps, et donc l'aspect visuel, interagit avec la production de la musique ? Et, si le rôle des mouvements est bien plus important que celui de simples producteurs de son, comment en prendre conscience et utiliser leur pouvoir ? Enfin, comment les interprètes peuvent-ils transmettre le groove à la fois à un public averti et à des auditeurs néophytes ?

Il s'agit d'une question d'actualité, sur laquelle de nombreux musiciens et musicologues se sont penchés. Le lien entre l'œuvre musicale et le public découle du chemin effectif de développement de la musique. Ce dernier montre à quel point deux voies divergentes ont été suivies par cet art : d'un côté l'œuvre telle qu'elle a toujours été connue, dans laquelle l'auditeur est dépendant du musicien producteur de son, et de l'autre une œuvre née du développement technologique permettant d'écouter et de produire des sons sans l'intervention d'interprètes.

Cette réflexion m'a accompagnée le long de mes études lorsque je cherchais à définir les raisons qui porteraient un public à voir un concert plutôt que d'écouter des enregistrements. Ces raisons m'ont mené à explorer quels éléments pourraient favoriser la volonté de participer à un événement. Étant passionnée par le vaste répertoire de Viñao, de la percussion à l'électronique, je me suis naturellement demandée quelle pourrait être la meilleure approche pour l'interprétation de celui-ci sur mon instrument principal, le marimba. De par le nombre et la richesse de ses compositions pour ordinateur, je me suis demandée quelle était sa perspective vis-à-vis de la musique plus « mécanique ».

Déterminer en quelle mesure les gestes pouvaient être le juste moyen de transmission du groove dans la musique de Viñao, impliquait un important travail bibliographique. Pour ceci, les études faites par Delalande et exposées dans *Sense and Intersensoriality* et dans *La gestique de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical*, ont été importantes. Toutefois, ce travail ne pouvait pas faire l'impasse sur la connaissance des intentions du compositeur et sur une approche plus concrète. La première a pu être approfondie lors de plusieurs entretiens réalisés au cours de l'année, tandis que la deuxième a pu être mise en œuvre par des cours instrumentaux avec des professeurs tels que Luigi Gaggero, Emmanuel Séjourné ou Johan Bridger.

Dans un premier temps j'ai tenté d'obtenir un aperçu du contexte musical de Viñao à travers la lecture des entretiens de compositeurs contemporains faits par Eric Denut, transcrits dans *Musique actuelle, musique savante, Quelles interactions ?* ainsi qu'à travers l'analyse du courant minimaliste. Ces études ont mis en relief les liens entre la musique contemporaine et les traditions populaires, ceci étant également valable chez Viñao. Du rapport aux genres musicaux folkloriques

découle son intérêt pour les figures rythmiques, éléments qu'il a ultérieurement enrichis sous l'influence des compositeurs Henry Cowell et Conlon Nancarrow. Dans un deuxième temps, j'ai approfondi le sujet du rythme. En partant d'une perspective scientifique de la perception, j'ai essayé de comprendre comment une cellule rythmique pouvait engendrer des mécanismes instinctifs dans le corps, comme par exemple l'*embodiment*. En me basant sur les recherches du musicologue Lawrence Zbikowski, synthétisées dans son article *Modelling the Groove : conceptual structure and popular music*, j'ai tenté de clarifier ce qui constitue l'essence du groove, ainsi que les raisons pour lesquelles cette sensation entraîne des mouvements chez l'auditeur.

Ces mouvements, également présents chez le musicien, m'ont permis d'aborder dans la troisième partie le sujet des gestes comme moyen de communication primaire, existant tout le long de la vie. La musique ne dérogeant pas à cette règle, grâce aux travaux d'Apollinaire Anakesa Kululuka décrits dans l'article *Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical*, et de Vincent Bergeron avec Dominic Mciver Lopes dans *Hearing and Seeing Musical Expression*, j'ai pu me confronter à la question primordiale de l'aspect visuel dans une performance. La recherche de différents types de gestes chez le percussionniste m'a mené vers une nouvelle prise de conscience des possibilités d'interprétation, notamment dans les œuvres de Viñao.

Enfin, une analyse approfondie des deux pièces de ce compositeur, *Riff* et *Book of Grooves*, m'a permis d'acquérir une cohérence majeure entre l'utilisation des gestes et la compréhension de sa musique.

Déjà à son époque, Schumann affirmait que « si Listz jouait derrière une barrière, une grande partie de la poésie serait perdue »¹. Aujourd'hui, la plupart des gens ont la facilité et la possibilité de satisfaire le sens de l'ouïe, dans l'endroit qu'ils préfèrent, et de la façon qui leur convient le plus. C'est donc aux musiciens de donner l'envie au public d'assister aux performances : à travers une stimulante recherche interprétative, les interprètes ont la potentialité de transmettre leur passion musicale par la fascinante voie des gestes.

Ma rédaction a été construite en deux parties : une première relatant plusieurs recherches scientifiques et musicologiques, et une deuxième plus précisément analytique. Dans cette dernière je ne rapporte pas toutes les subtilités provenant des études précédentes, afin de laisser plus de place à une analyse musicale et de mettre en valeur la musique d'une façon plus détaillée. Il est cependant clair que l'analyse des rapports entre interprétation, groove et gestes mériterait un approfondissement et pourra donc être une voie exploitable lors de recherches ultérieures.

Précisions sur les termes : dans ce mémoire j'emploierai deux termes non usuels mais me permettant de mieux exprimer mes idées.

1 « If Listz played behind a screen, a great deal of poetry would be lost », cité dans Leard Franck, *L'univers des musiciens, analyse d'une expérience artistique*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008, p.36.

Le premier est le mot « gestuelle », emprunté de la terminologie du musicologue François Delalande, utilisé comme synonyme de gestique.

Le deuxième mot est *feeling*. Souvent utilisé par les musiciens dans le langage parlé, il désigne le terme « ressenti ». Ne pouvant pas utiliser à l'écrit ce dernier pour une question de langue française, le mot *feeling* sera le terme le plus approprié pour définir ce que l'on ressent dans le corps. Il se trouve d'ailleurs dans un certain nombre d'ouvrages musicologiques et sera donc emprunté également pour ce mémoire.

1 Viñao, son contexte musical et ses influences

À la croisée d'une multitude grandissante de genres artistiques et musicaux, submergés par un flux constant et rapide d'informations, les compositeurs d'aujourd'hui semblent avoir la nécessité de réunir des éléments hétérogènes pour créer une nouvelle unité.

Une remise en question des rapports entre la musique savante et la musique actuelle² a permis une ouverture et un riche échange entre ces deux mondes. De plus, démarquées par l'avènement d'une complexité croissante, les années 1960-1970 ont été le berceau du courant minimaliste.

Bien entendu, la conception du rythme ne restera pas indifférente aux évolutions post-industrielles : héritier des expérimentations rythmiques de Henry Cowell et de Conlon Nancarrow, Viñao est un exemple probant de ce tournant de la musique du XXI^{ème} siècle.

1.1 Les rapports entre musique savante et populaire

La différence fondamentale qui existe entre musique savante et musique populaire réside dans sa conception d'utilité dans le temps : la première veut exister dans le futur à travers l'interprétation d'une partition écrite, tandis que la deuxième est plutôt liée à une « consommation » immédiate, et passe par la transmission orale.

Les échanges entre ces deux tendances ont toujours coexisté, comme l'affirme Steve Reich :

Au Moyen-Âge les compositeurs s'inspiraient des airs populaires pour écrire leurs messes, comme Bach des danses, Beethoven du folklore pour l'ouverture de sa Sixième symphonie, ou Bartók de la musique hongroise... Ce mode de fonctionnement sain, menacé par le postsérialisme des années 50 qui a instauré une différence entre musique sérieuse et musique populaire, ma génération l'a instauré, car il est indispensable que les hommes s'écoutent et apprennent les uns des autres.³

Toutefois, le XXI^{ème} siècle donnera naissance à un conflit idéologique à ce sujet : Eric Denut dépeint l'immense confrontation entre les puristes et certains autres mouvements musicaux qui tendront à absorber les nouvelles influences, notamment la culture orientale⁴. Les premiers, héritiers de la musique sérielle, s'opposent catégoriquement à toute influence populaire, jugée trop superficielle : Boulez traitera avec mépris l'improvisation jazz car fondée sur des structures très

² Selon les termes de DENUT Eric, *Musique actuelle, musique savante, Quelle interactions ?* L'Harmattan, Paris, 2001.

³ REICH Steve, « Reich crée l'opéra d'un monde faustien », interview avec Eric Dahan, *Libération*, 2.10.97.

⁴ DENUT Eric, *Musique actuelle, musique savante, Quelle interactions ?* L'Harmattan, Paris, 2001.

simples et répétitives ⁵. Cette diversité d'approche culturelle s'épanouit surtout à New York, avec des artistes, des metteurs en scène comme Bob Wilson, et des compositeurs comme Steve Reich. Celui-ci dit à propos du jazz « il y a un élan, un rebond, quelque chose de magique, de fluctuant, d'insubmersible, un temps musical qui est la rencontre de la musique africaine et de la musique occidentale » ⁶.

Un élément provenant de cette musique, largement utilisé par le minimaliste La Monte Young, est l'improvisation. Sa pièce *The Second Dream of the High Tension Line Stepdown Transformer* pour instruments « accordables » ⁷ est composée sur un seul accord : chaque interprète peut jouer et improviser sur les notes de celui-ci, en respectant certains enchaînements préalablement fixés. Un autre exemple d'intégration de l'improvisation est *The Well-Tuned Piano* pour piano solo accordé sur une gamme naturelle, flexible autant en contenu qu'en structure, au point d'être presque extensible à l'infini (ce morceau dure entre cinq et six heures).

Du côté de la musique populaire, le rock et la pop sont fascinés par les grands orchestres symphoniques et incluent leurs spécificités dans leurs propres compositions, à l'exemple des Pink Floyd avec leurs albums *Atom Heart Mother*, les Who, avec l'opéra rock *Tommy*, ou encore Emerson, Lake and Palmer, avec *Pictures at an Exhibition*. Une collaboration surprenante est le *Concerto* du pianiste John Lord qui regroupa les Deep Purple avec le London Symphony Orchestra. Même la musique techno a été influencée par les recherches sur le son menées dans la musique électro-acoustique par Pierre Henry et Pierre Schaeffer.

Vers la fin des années 1970, de plus en plus des références aux musiques populaires seront intégrées par une nouvelle génération de compositeurs. Lorsque Philippe Hurel s'entretient avec Eric Denut à Paris le 31 janvier 2000, il explique qu'il y a eu une tendance dans la musique contemporaine, notamment spectrale, à traiter le rythme comme une conséquence du timbre, en se focalisant sur la conception d'organisation du flux et de la durée ⁸. À travers la variation il parvient à passer progressivement d'un état donné de la matière sonore à un autre. Dans sa propre pièce *Interstices* pour 4 percussions et un piano, il se basera sur un ostinato régulier (hommage à la musique populaire) et sur une inversion des rôles académiques, où le piano deviendra moteur rythmique et les percussions responsables de l'harmonie et de la mélodie.

Une autre exemple d'intégration entre les deux milieux musicaux est Michael Levinas : il travaillera avec une attention particulière pour la spatialisation et l'amplification du son, deux recherches typiques dans les performances de la musique populaire. Dans *Préfixes*, pour ensemble instrumental et claviers MIDI, des sons acoustiques se mêlent à des sons retravaillés par un ordinateur et diffusés par huit haut-parleurs.

⁵ BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard : entretiens avec Célestin Deliège*, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 105

⁶ Cité dans RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, *Musique et postmodernité*, coll. « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1998, p. 63

⁷ « For tunable instruments ».

⁸ DENUT Eric, *Musique actuelle, musique savante, Quelle interactions ?* L'Harmattan, Paris, 2001, pag. 74

Le compositeur Fausto Romitelli déclare à ce propos :

il est essentiel pour un compositeur [...] de parvenir à intégrer, à métaboliser des *stimuli* extérieurs dans sa musique. La musique contemporaine en tant que genre n'existe plus. Un compositeur doit réagir aujourd'hui à l'ensemble du champ musical contemporain ; un compositeur qui ne le ferait pas serait pour moi parfaitement inutile⁹.

Aujourd'hui, après avoir traversé beaucoup des résistances, les musiques savantes et populaires ont donc retrouvée un « dialogue sain et normale »¹⁰. Particulièrement intéressées par cet échange culturel, les minimalistes ouvrent la voie à une nouvelle conception de la musique.

1.2 La musique minimaliste

Le mouvement minimaliste dans les arts naît dans les années soixante, il adopte l'expression de l'architecte Mies Van Der Rohe « *Less is more* », en réaction à une surabondance subjective de l'expressionnisme abstrait et à la figuration du *Pop Art*, reflets de tendance de la société à l'époque. Le minimalisme cherche la réduction à la nature même des choses, sans artifices : par exemple, dans la sculpture, cela se traduira par des assemblages de formes géométriques simples comme on en trouve dans l'œuvre de Robert Morris ; parallèlement, le monochrome apparaîtra en peinture avec Ad Reinhard.

La musique minimaliste suit un parcours similaire, dans le sens où elle s'oppose à la complexité d'écriture des compositeurs modernistes (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio...).

Cette purification des techniques musicales sera envisagée de multiples façons : après avoir collaboré et échangé leurs idées dans un premier temps, chacun des compositeurs suivants développera sa propre conception du minimalisme : La Monte Young réduira l'harmonie à une suspension très longue de notes jouées par divers instruments, formant un accord unique et créant ainsi une immobilisation dans le temps. Dans la pièce *for Brass*, (le f minuscule est volontaire) pour 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones et 2 tubas se déroule un échange très lent entre ces instruments, pouvant jouer des notes d'une longueur jusqu'à trente secondes. L'accord ainsi formé est appelé par La Monte Young le « *dream chord* », l'accord de rêve, excluant les tiers majeures et mineures.

Steve Reich, Philip Glass et Terry Riley se retrouveront autour d'un travail sur la modalité et sur une sensation de régularité rythmique. Ils décident de concentrer leur recherche sur une pulsation constante qui avait été perdue pendant la période post-sérielle, laquelle favorisait des rythmes très complexes et difficilement reconnaissables à l'écoute.

⁹ Cité dans DENUT Eric, *Musique actuelle, musique savante, Quelle interactions ?* L'Harmattan, Paris, 2001, pag. 74.

¹⁰ RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, *Musique et postmodernité*, coll. « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1998.

Le rythme fait référence aux rapports de durée entre des sons diachroniques (non simultanés). Lorsque ce dernier est organisé en des cellules cycliques, ayant une périodicité avec des accents forts et faibles, il produit une pulsation. La métrique en revanche serait la manière de réunir des pulsations par groupes de nombres variables ($4/4$ = quatre pulsations de la longueur d'une noire, $6/8$ = six pulsations de croche, $5/16$ = cinq pulsations de double croche...). Une pièce de musique contient toujours des rythmes, mais elle peut ne pas contenir de la régularité, donc de la pulsation. Le propos des minimalistes était celui de réinsérer la-dite pulsation à la musique contemporaine savante. Notamment Reich a développé une technique de répétition, consistant en un départ simultané de deux ou plusieurs voix qui vont ensuite se décaler progressivement : le *déphasage*¹¹. Tandis que dans les premières œuvres, le déphasage était créé par une bande sonore qui ralentissait contre une autre qui maintenait le tempo, dans l'œuvre *Piano Phase* pour deux pianos, ce rôle est donné aux musiciens. Lorsque un pianiste garde une cellule stable, l'autre accélère jusqu'à l'alignement suivant indiqué sur la partition. Les autres pièces très connues, employant cette méthode, sont *Phase Pattern* et *Drumming*.

Cette nouvelle façon d'envisager le rythme n'est pas une spécificité du minimalisme, mais avait déjà été expérimentée dans les années 1920 par des musiciens tels que Henry Cowell et Conlon Nancarrow.

1.3 De nouvelles expérimentations rythmiques

Henry Cowell, musicien et l'un des théoriciens importants du XX^{ème} siècle, inspiré par les musiques populaires orientales et le folk irlandais, a envisagé une nouvelle théorie sur le rythme. Convaincu que la musique européenne en manquait cruellement, il essaya de transmettre les méthodes et structures appliqués aux hauteurs de sons au rythme. Partant des expérimentations de premiers sérialistes, notamment de Schoenberg, sur les intervalles, Cowell décide d'appliquer les mêmes procédés au rythme, c'est-à-dire de le subdiviser dans une pulsation commune.

Selon lui, les intervalles sonores et les rythmes partagent les mêmes propriétés : les fréquences auxquelles un intervalle de quinte vibre ont un rapport de 3:2 (lorsqu'on coupe une corde aux $2/3$, on obtient la quinte de la corde) ; du point de vue du rythme, un triolet se superposera à un duolet dans un rapport de 3:2. Ainsi, toutes ces durées seraient des divisions d'une durée fondamentale¹². Il résuma ses recherches dans son livre *New Musical Resources* qui inspira largement Conlon Nancarrow.

¹¹ BODON-CLAIR Jérôme, *Le langage de Steve Reich*, L'Harmattan, Paris, 2008.

¹² COWELL Henry, *New Musical Resources*, Cambridge University Press, Cambridge, 1930.

Figure importante du XX^{ème} siècle ¹³, Nancarrow concrétisera les théories de Cowell, mais ses réalisations pratiques seront tellement complexes qu'il ne trouvera pas de musiciens pour interpréter ses œuvres. Finalement, il choisira l'autoproduction à travers le piano mécanique (rouleaux perforés à la main, fonctionnement proche de l'orgue de barbarie). Dans ses canons chacune des voix joue à un tempo différent, ce qui rend la mise en place très difficile, malgré des points de rencontres programmés dans la partition. Il expérimente ainsi toutes les facettes du rythme et de la pulsation en se basant sur des proportions mathématiques théoriques.

Imprégné par cette riche filiation rythmique, Alejandro Viñao saura la combiner avec l'essence minimaliste et son intérêt pour de multiples cultures.

1.4 Alejandro Viñao

Il naît en 1951 à Buenos Aires et débute ses études musicales par la guitare et la direction. Après avoir étudié la composition avec Jacobo Fischer, il s'installe à Londres où il obtient un doctorat en composition au Royal College of Music en 1988.

Ses deux centres d'intérêt musicaux majeurs ont été la percussion, pour laquelle il reçoit toujours de multiples commandes, et la musique électro-acoustique, source de nombreux prix. Il a composé pour des institutions prestigieuses comme l'Ircam et le GRM, la BBC Symphony Orchestra, et le Massachusetts Institute of Technology (MIT), où il fut invité en résidence en 1987. Puis il reçut le prix Ars Electronica pour son *Triple Concerto* interprété par l'Orchestre symphonique de San Francisco et fut à nouveau récompensé en 1989 pour la pièce *Son Entero* et en 1992 du Golden Nica (un des plus importants prix dans le champ de la musique électronique et des arts interactives) avec *Chant d'ailleurs*. En 1979, son œuvre pour bande *Orquestra Imaginaria* obtint le deuxième prix au Concours international de musique électro-acoustique de Bourges. Toujours à Bourges, il fut primé pour *Go* en 1981, puis à l'UNESCO en 1984 et l'Euphonie d'Or en 1992.

La musique de Viñao, réputée partout en Europe et aux Etats-Unis, est présente dans des festivals internationaux, comme celui de Tanglewood, l'Automne de Varsovie ou les Concerts promenade de Londres (Proms).

La caractéristique de Viñao est de partir d'un motif rythmique et de le varier et l'amplifier au profit de la forme de la pièce entière. Il excelle dans la transformation de divers matériaux en un ensemble cohérent, à l'inverse de « deux structures qui refusent de se parler l'une à l'autre » ¹⁴ selon ses propres termes.

Ses nombreuses contributions musicales en font l'artiste le plus représentatif de cette époque, car il a su faire une synthèse entre la proximité des musiques

¹³ GANN Kyle, *The music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

¹⁴ VIÑAO Alejandro, interview avec Ken Ueno, Cambridge, 05.2001, <www.vinao.com/Ueno%20Interview1.html>

savantes et populaires, le courant minimaliste et des nouvelles conceptions du phénomène rythmique.

Je m'intéresserai spécifiquement à ses œuvres pour percussion solo et en formation musicale de chambre, qui malgré leur nombre restreint sont toutefois d'une qualité représentative.

L'œuvre de Viñao est souvent fondée sur une interaction avec la musique populaire : son origine argentine l'a fait hériter de la fascination pour le rythme, ainsi que de la culture des motifs percussifs sud-américains. Voici quelques exemples de cette mixité : dans *Tumblers* pour marimba, violon et ordinateur, il développe le matériau musical par un processus rythmique caractéristique de la tradition afro-américaine ; dans *Son Entero* pour quatre chanteurs et ordinateur, il mélange la musique vocale classique à des chants afro-cubains.

Puis, sa curiosité le mène à découvrir et analyser des mélodies folkloriques extra-européennes caractérisées par les mélismes : la musique pakistanaise influencera la mélodie de *Kahn Variations* pour marimba ; dans *Arabesco Infinito* pour marimba et vibraphone il fait référence aux formes géométriques de l'architecture islamique ; *Borges y el Espejo* pour soprano et ordinateur rappelle une chanson populaire turque.

Sa passion pour le rock progressif et psychédélique particulièrement celui de Jimi Hendrix, a radicalement révolutionné sa conception du traitement des cellules rythmiques et de la matière sonore. Par exemple, le morceau *Riff* pour marimba et piano consiste en une transformation puis développement d'un riff (bref motif mélodico-rythmique, répété plusieurs fois, qui identifie une pièce) ; ou encore la pièce *Hendrix Haze* utilise le riff de *Purple Haze* de Jimi Hendrix comme base de variations.

Bien que Viñao refuse de se considérer comme un minimaliste (d'après l'entretien réalisé par Ficher ¹⁵), sa manière de composer semble affirmer l'inverse. J'ai pu moi même l'interroger sur son sentiment d'appartenance à un courant, mais il dit ne pas vouloir « chercher à enfermer [sa musique] dans des schémas de pensées ou des catégories. ». Dans grand nombre d'œuvres, nous retrouvons la pulsation régulière caractéristique du minimalisme, jouant sur des petites variations des cellules rythmiques. La métrique dans sa musique change continuellement (4/4, 5/8, 9/16, etc.) tout en gardant une pulsation commune. Également dans l'harmonie on peut voir un rappel au mouvement minimaliste. La cyclicité et l'intensité rythmique (polyrythmies, multi-temporalité, etc.) des pièces amènent les blocs d'accords à moduler subtilement, créant ainsi l'illusion d'une unité.

Concernant son rapport au rythme Viñao s'est immédiatement opposé aux applications de Cowell et Nancarrow, car il jugeait leur obsession à respecter coûte que coûte un algorithme mathématique dans la composition comme un phénomène anti-musical. Il a adopté leurs expérimentations de polyrythmie et de multi-temporalité tout en gardant une liberté laissant une certaine place au hasard. Il a

15 VIÑAO Alejandro, « 15 Questions to Alejandro Viñao », interview avec Jacobo Ficher, 27.03.2007.

inclus des climaxes pour créer un relief musical ¹⁶. La figure 1.1 illustre un exemple de passage polyrythmique extrait de *Kahn Variation* (mes. 59-64).

La basse joue un ostinato de noires pointées sur lequel le ténor insère des noires, créant ainsi un rythme superposé de 2:3. L'alto joue également des noires pointées, mais en commençant son cycle sur le deuxième temps de la mesure, il se décale d'une noire par rapport à la basse. Le soprano se superpose sur cette composition polyrythmique avec des croches pointées, ayant un rapport de 3:4 avec la ligne du ténor.



FIG. 1.1. *Kahn Variation*, éditions Viñao, copyright 2001, mesures 59-64.

1.5 Conclusions

Post-moderniste, Viñao est un compositeur clé de ce nouveau siècle : par sa capacité d'assimilation et sa curiosité il a trouvé son propre style, où l'écriture est à la fois très riche et complexe mais extrêmement facile à écouter pour un large public.

De façon générale il a été remarqué que le corps suit les inflections de la musique, particulièrement lorsqu'il s'agit de musique populaire ; la musique de Viñao ne déroge pas à cette règle. De nombreux chercheurs se sont penchés sur ce phénomène, qu'ils ont appelé groove, et qui sera le sujet du prochain chapitre.

¹⁶ *Idem*.

2 Le groove

« Qu'est-ce qu'est le groove ? ». Le sujet ne cesse d'être débattu depuis des décennies. Steven Feld, musicologue averti, le décrit comme « quelque chose d'indéfinissable [...] qui entraîne l'auditeur dans la musique »¹⁷. Ce terme de « groove » porterait donc l'espérance de décrire une sensation transcendante, par essence indicible. Comment exprimer avec des mots cet irrépressible besoin de « bouger » avec la musique ? Et comment théoriser avec exactitude ce concept ? D'innombrables recherches scientifiques ont été effectuées sur l'interdépendance des cellules du corps réagissant aux sons environnementaux (par exemple, dans les expériences du chercheur Emoto, exposées dans *La mémoire de l'eau*), mais aucune de ces théories n'a su se montrer à ce jour assez convaincante pour décrire ce groove.

Pourtant malgré le nombre insuffisant d'éléments rationnels, certains aspects liés à l'origine du mot « groove » ont aidé à affiner la représentation de ce *feeling*. Il fut utilisé la première fois entre les années 1936 et 1945 aux Etats-Unis dans le milieu du jazz : l'expression « *in the groove* » traduisait une sensation de « plaisir » musical. De plus, ce terme pourrait également être associé au mot « *swing* » (en tant que *feeling*, à ne pas confondre avec le style Swing) : d'ailleurs, nombre d'études effectuées sur le swing ont été bénéfiques au groove à tel point qu'il arrive de les confondre. Puis vers la fin du XX^{ème} siècle, le terme a été généralisé également dans la musique afro-américaine (soul, funk, disco, rap, hip-hop), -cubaine (salsa) ou encore afro-brésilienne (samba). Ces rythmes ont comme principale caractéristique des accompagnements en ostinato, conditions premières du « groove » selon plusieurs musicologues.

2.1 Recherches scientifiques autour des perceptions

La perception humaine se base sur des expériences sensorielles, c'est-à dire les fonctions primaires comme la respiration, ou les sens, dans notre cas principalement l'ouïe, qui sont immédiatement mises en relation avec des souvenirs, notamment la pensée et les émotions. Chaque nouvelle information est traitée puis catégorisée dans une partie spécifique de nos hémisphères cérébraux. Le lobe frontal est ainsi responsable du raisonnement, des fonctions linguistiques et de la coordination motrice volontaire, le lobe pariétal se charge de la conscience du corps et de l'espace environnant, le lobe occipital s'occupe de l'intégration des messages, et enfin le lobe temporal est le centre de l'audition, de la mémoire et des émotions¹⁸ (voir fig. 2.1).

¹⁷ FELD Steven, « Aesthetics as Iconicity of Style, 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, 1988, p. 74.

¹⁸ Dans AGID Yves, *Comprendre le cerveau et son fonctionnement*, 1 mars 2014, Institut du Cerveau et de la Moelle épinière, <www.icm-institute.org/fr/actualite/comprendre-le-

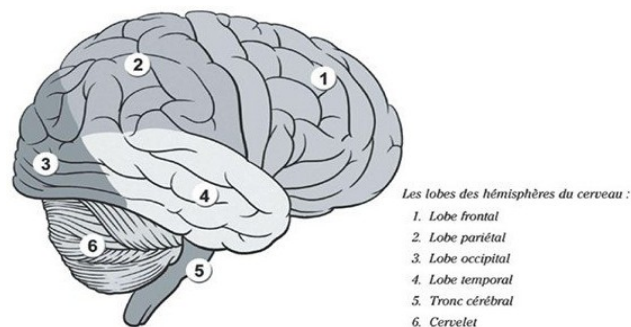


FIG. 2.1. Les zones du cerveau

En mémorisant les différentes zones cérébrales qui ont été activées, une personne sera inconsciemment en mesure de les réactiver même en l'absence du stimulus initial (imaginer ou visualiser un objet fait réapparaître la mémoire sensitive issue de l'expérience originelle) ; c'est ce que les scientifiques appellent « systèmes symboliques perceptuels ». Il serait impensable de pouvoir se passer de cette capacité d'assimilation, car c'est elle qui assure notre survie : nous nous souvenons de la douleur que provoque une brûlure pour pouvoir nous protéger du feu.

Cette aptitude du cerveau humain est déjà remarquable en soi, mais celui-ci est capable d'encore plus : il sait combiner non seulement des informations issues de zones cérébrales différentes (l'ouïe et la vue, par exemple), mais aussi comparer et fusionner des mémoires sensorielles ayant été activées à des moments variables (à l'écoute d'un rythme musical « cardiaque » n'importe quelle personne, musicienne ou non, saura l'associer au battement du cœur). Il est à noter que chaque individu a, bien avant sa naissance, conscience d'un grand nombre de phénomènes sonores à travers le corps de sa mère, et arrive même à associer le rythme du cœur ou de la respiration à un état émotionnel spécifique. Sa perception s'élargit au fur et à mesure qu'il grandit et qu'il expérimente des actions qui nécessitent une coordination rythmée comme la marche et la parole. Il fait immanquablement et tout à fait involontairement l'expérience de plusieurs caractéristiques fondamentales de la musique, à savoir un tempo, la respiration, les phrases, l'intonation...

Puisque la musique fait partie intégrante de notre perception, exemple parfait de ces connexions intracérébrales qui constituent notre être, il paraît évident que notre corps l'accompagne instinctivement, et cela sans aucune connaissance musicale. Les recherches effectuées en psychologie cognitive (études des facultés mentales telles que la mémoire, le raisonnement, le langage, l'intelligence, la motricité...) parlent d'« *embodiment* » pour décrire la corrélation qui existe entre le cerveau (de part ses qualités cognitives), le corps (réactions physiques) et l'environnement extérieur (d'où proviennent les bruits et les sons musicaux).

Deux cas sont observés : le *bottom up* est la capacité à capter de multiples informations par nos cinq sens et à les envoyer au cerveau ; elles y seront

cerveau-et-son-fonctionnement>.

transformées en « représentations mentales »¹⁹ pour pouvoir être mémorisées et réactivées au besoin. Il en va de même pour les perceptions sensorielles liées à la musique, non seulement pour les auditeurs, mais surtout pour les interprètes, qui, nous allons le voir, doivent se servir constamment de la vue, de l'ouïe et du toucher. Ainsi, le *top down* utilise à l'inverse les sensations mémorisées pour activer les réflexes physiques. La simple imagination d'une situation suffit parfois à modifier la réaction de notre organisme. Le parallèle semble évident en musique : plus une pulsation est perçue comme rapide, plus le rythme intérieur du corps tendra à s'en rapprocher (accélération de la respiration et du cœur...) ; si nous pensons à l'une de nos phobies, notre cœur commencera à battre plus rapidement, nous commencerons à transpirer et le corps sera mis en état d'alerte, envahi par l'adrénaline, prêt à une éventuelle fuite.

De nombreuses théories ont été avancées par plusieurs musicologues. La première est la théorie du procédé moteur mimétique²⁰. C'est principalement un processus d'imitation qui consiste à observer l'action d'une personne, puis à la reproduire. Les chercheurs ont formulé l'hypothèse, selon laquelle ce procédé facilite la compréhension mutuelle. Il a été prouvé que les mêmes régions cérébrales s'activent lorsqu'une personne fait un mouvement, mais aussi quand elle ne fait que le regarder chez quelqu'un d'autre. Dans leurs études sur les neurones miroirs²¹, Gallese et Goldman ont prouvé que pour comprendre un comportement observé sur quelqu'un, l'humain utilise la visualisation mentale et l'imagination de la réalisation de la même action ou d'une action similaire. La musique suit également cette règle, et de cette façon l'imitateur saura prendre rapidement et inconsciemment part à un élan musical commun (comme frapper des mains en pulsation ou suivre le groove produit par l'interprète).

La deuxième envisage que l'écoute de la musique ne puisse pas seulement se faire par le biais d'une intelligibilité mentale, mais qu'elle pourrait être le résultat d'une compréhension instinctive corporelle (en lien avec nos perceptions intra-utérines), ce qui expliquerait le fait qu'un grand nombre de personnes bougent semblablement en écoutant de la musique²². Même la reconnaissance des cadences musicales serait évidente pour tout individu, car n'importe qui est capable de différencier la sensation de tension de celle de détente, qui sont la base de l'écriture harmonique.

La troisième est la théorie écologique de James Gibson : elle part du principe que tout individu échange non seulement avec son cercle proche (famille, amis...) et social (école, travail...), mais fait également partie d'un système beaucoup plus

19 NIEDENTHAL Paula, BARSALOU Lawrence, WINKIELMAN Piotr, KRAUTH-GRUBER Silvia et RIC François, « Embodiment in Attitudes, Social Perception, and Emotion », dans *Personality and Social Psychology Review*, vol. 9, n° 3, 2005, p. 184-211.

20 *Theory of motor-mimetic process*, terme introduit par GØDOI Rolf Inge, « Imagined action, excitation and resonance », dans *Musical imagery*, 2001, p. 237-250.

21 GALLESE Vittorio et GOLDMAN Alvin, « Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading » dans *Trends In Cognitive Sciences*, vol. 2, n° 12, 1998, p. 493-501.

22 NIEDENTHAL Paula et coll., « Embodiment in Attitudes, Social Perception, and Emotion ».

grand (la nation avec son idéologie et sa culture)²³. Il est ainsi en communication constante avec d'autres individus. Selon cette théorie l'art ne déroge pas à la règle, et les mêmes exemples d'interaction se produisent lorsque deux personnes (musiciens ou un artiste et son public) se rencontrent. Chacun se laissera influencer par l'autre créant ainsi une interdépendance. Un exemple pourrait être la souplesse d'un musicien lorsqu'il accompagne un danseur, car celui-ci affectera sa manière de jouer, et portera même son attention sur les phrasés et les appuis du musicien.

La dernière théorie rejoint les recherches de la psychologue Mari Riess Jones²⁴ : dans un premier temps elle s'est longuement intéressée aux liens entre la perceptions du temps par la division rythmée de nos journées et l'attente dynamique de ces événements ; ensuite elle s'est penchée sur l'interdépendance qu'il existait entre les rythmes extérieurs perçus et le rythme intérieur corporel, en proposant une nouvelle définition à ce phénomène. Elle part du principe qu'il existe deux types de rythmes : les rythmes conduisants (relatifs aux sources sonores environnementales) et les rythmes conduits²⁵ (issus des tempos biologiques de l'organisme). Ainsi les premiers influencent les deuxièmes grâce à l'adaptation dont est capable le corps : il se calque sur les événements extérieurs.

Jones va encore plus loin : selon elle la perception est relative à l'attention, c'est-à-dire à une prise de conscience. L'attention est définie comme « la prise de possession par l'esprit, sous une forme claire et vive, d'un objet ou d'une suite de pensées parmi plusieurs qui semblent possibles. »²⁶. Cette faculté à se consacrer à un objet²⁷, et donc de mettre en retrait toutes les informations secondaires, implique plusieurs capacités : entre autres, la capacité d'étude, d'observation, de jugement, de pratiquer une action... Pour la musique, on parle d'attention auditive sélective²⁸ : cette expression désigne l'action par laquelle une personne, exposée à plusieurs sons, se focalise seulement sur certains d'entre eux, en ignorant les autres stimuli. L'attention travaille en parallèle avec la mémoire sensorielle et la mémoire à court terme, de cette collaboration dérivent les processus attentionnels automatiques, qui absorbent plusieurs éléments à la fois, et le processus attentionnels conscients, où chaque élément est traité séparément et successivement. Les premiers sont les réflexes qui se mettent en route à l'écoute de la musique et qui nous font bouger.

C'est de ce processus automatique que découle l'anticipation, qui amènera à être capable de se synchroniser en amont avec une source rythmique facile à reconnaître. On nomme *pattern* cette source lorsqu'elle consiste en une cellule brève et cyclique, comme le thème de *Clapping Music* de Steve Reich, fig. 3.2.

23 GIBSON James, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Mifflin Company, Boston, 1966.

24 JONES Mari Riess et BOLTZ Marilyn, « Dynamic Attending and Responses to Time », dans *Psychological Review*, vol. 96, n° 3, p. 459-491.

25 *Driving rhythms et driven rhythms*

26 JAMES Williams, *The Principles of Psychology*, Henry Holt and Company, New York, 1980, vol. 1, p. 403-404.

27 ANDERSON John R. *Cognitive psychology and its implications*, Henry Holt and Company, New York, 1990, p. 519.

28 *Selective auditive attention*

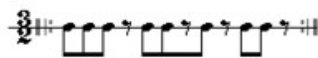


FIG. 2.2. Exemple de pattern rythmique extrait de *Clapping Music* de Steve Reich

Dans le cas d'un auditeur qui se concentre sur un ostinato rythmique, son attention sera à son maximum juste avant l'arrivée du son attendu, ce qui lui permettra de se synchroniser avec la musique.

Quelques éléments de réponse ont pu être exposés grâce aux études scientifiques sur la perception et l'interrelation de l'environnement et du corps. Ils ne suffisent pas encore à expliquer entièrement ce qu'est ce « groove », mais de nombreux musiciens et musicologues se sont penchés sur la question.

2.2 Le groove dans l'esprit des musiciens

Malgré la difficulté à définir le groove, les avis de plusieurs musiciens et musicologues convergent vers un point commun primordial : « un pattern répété continuellement » selon les termes de Barry Kernfeld ²⁹. Lindsay Nordquist ajoute, dans l'étude qu'il fait sur la présence du swing dans la musique ³⁰ (ayant ici la même signification que groove), que deux conditions sont essentielles à cette définition :

- une courte cellule extraite de la pièce pourrait être passée en boucle infiniment sans en devenir ennuyeuse ;
- les pieds des auditeurs devraient « bouger » en rythme.

Lawrence Zbikowski tentera de théoriser le groove dans son article *Modelling the Groove, Conceptual Structure and Popular Music* ³¹. D'après lui, pour qu'un pattern soit reconnaissable, il faut que :

- P1 - la pulsation et les temps forts soient réguliers ;
- P2 - le rythmes soient variés et complémentaires ;
- P3 - les phrases rythmiques soient cyclique ;
- P4 - l'auditeur ait une forte sensation d'*embodiment*.

A cela, il préconise d'y ajouter des harmonies et mélodies astucieuses ainsi que des timbres variés pour créer une « cellule faite de différentes couches ». L'analyse de la structure du groove de la chanson *It All Depends* d'Eric Clapton permet de mieux comprendre ce modèle (fig. 2.3).

²⁹ KERNFELD BARRY, « Groove » dans Kernfeld Barry (dir.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

³⁰ KENNETH Lindsay et NORDQUIST Peter R., « A technical look at swing rhythm in music », *Journal of the Acoustic Society of America*, 2006, p. 122-159.

³¹ ZBIKOWSKI Lawrence, « Modelling the Groove : Conceptual Structure and Popular Music », dans *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 129, n° 2, 2004, p. 272-297.



FIG. 2.3. Propositions no. 1 – 2 – 3 dans *It All Depends* de Eric Clapton

La pièce est en 4/4 et présente une mélodie très syncopée à travers laquelle les musiciens accentuent seulement le premier temps fort (P1) : une levée de deux doubles croches à la fin de la mesure conduit l'oreille vers la mesure suivante. La basse souligne rythmiquement et harmoniquement les décalages d'accents (tonique, dominante et parallèle de la tonique, tonique, subdominante) et fonde la base sur laquelle s'ancrent les autres instruments. Un synthétiseur enrichit l'harmonie et suit le même rythme syncopé de la basse en noires pointées ; la guitare joue la mélodie en tierces parallèles syncopées. La section rythmique est constituée d'un shaker en doubles croches, créant un tapis rythmique constant, et de congas, qui, au contraire des instruments mélodiques, présentent un jeu binaire, souligné par des appuis sur les temps faibles de la mesure (deuxième et quatrième temps), intensifiant le groove de la pièce (P2).

La phrase est organisée en quatre mesures qui sont mises en boucle (P3), dans lesquelles on distingue une subdivision ultérieure en deux parties.

Cet exemple représente l'une des nombreuses manières de créer du groove, mais ce n'est pas la seule structure possible. Il définit simplement un type de groove, qui pourrait sonner tout aussi juste en y ajoutant d'autres appuis et accents.

A titre indicatif, voici un autre exemple représentatif, dans un extrait de *Dance Groove Drifting*, quatrième mouvement du recueil *Book of Grooves* de Viñao pour deux marimbas (fig. 3.4).

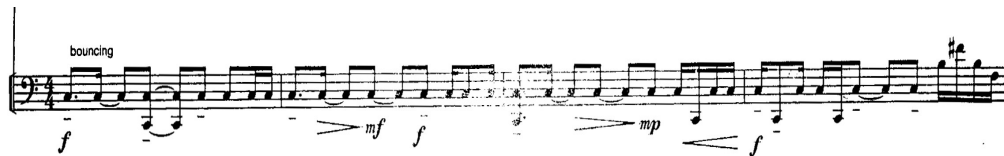


FIG. 2.4. Extrait de la partie de marimba 2 de *Dance Groove Drifting* de Viñao, mesures 1-4

Le deuxième marimba débute le morceau avec un pattern rythmique qui servira d'accompagnement au premier. Le pattern a une durée de quatre noires, il est centré sur la note *do* et est divisé en deux parties : un appel de trois croches pointées, qui fait penser au rythme traditionnel des claves cubaines, et une réponse variable avec un remplissage de doubles croches et de croches, ayant une direction musicale vers l'avant. Cette cellule est répétée trois fois (trois mesures), et à la quatrième fois présente une transition, une sorte de pont vers le pattern initial.

Dès l'introduction, nous pouvons vérifier la présence d'une pulsation régulière (P1), marquée par une tension musicale qui se dirige vers le premier temps de la mesure. Le pattern a en soi une partie fixe et une partie variable (P2), et la cellule se répète trois fois dans une phrase (P3). La boucle de quatre mesures est jouée deux fois en solo, avant l'entrée du marimba 1 à la mesure 9.

La phrase est structurée en deux parties : la première gravite autour de la note *do* et rajoute une ultérieure couche rythmique à l'accompagnement par la répétition de six notes de la valeur d'une noire pointée (P2) ; la deuxième, à partir de la mesure 12, reprend le pattern du début du marimba 2, en y rajoutant la mélodie, qui sera jouée plusieurs fois dans la suite de la pièce (P3). La mélodie prend appui sur la première note du pattern, le *mib*, marquée avec un trait de *tenuto* à chaque cycle (P1).

Nous ne pouvons pas vérifier la quatrième proposition du modèle de Zbikowski par une simple analyse de la partition, car la sensation d'*embodiment* chez l'auditeur s'obtient, non seulement par une structure musicale spécifique, mais aussi par les biais de divers éléments d'une interprétation, notamment l'utilisation des gestes.

2.3 Conclusions

Le terme groove crée beaucoup de débats parmi les musiciens. Très difficile à saisir par des mots, il est un lien invisible entre des musiciens qui jouent ensemble, et le public. L'évidence de son existence a poussé les chercheurs à approfondir les connaissances sur l'interaction entre les sons et les rythmes de l'environnement, leur perception, et les mouvements et changements qu'ils engendrent dans l'humain. Les démonstrations des relations entre le mental et le corps nous montrent qu'effectivement, lorsque nous écoutons de la musique, notre attention participe à l'activation de plusieurs facultés qui nous mettent en mouvement.

Les musicologues ont également essayé de trouver des explications concrètes à travers l'analyse du rythme et de la structure des pièces ayant du groove. Cela dit,

pour beaucoup de musiciens ce concept est une sensation à acquérir qui n'est pas tout à fait explicable verbalement.

L'étude des différentes recherches m'a fait comprendre l'importance des mouvements du corps dans l'interprétation de la musique. De cette prise de conscience, naît l'hypothèse qu'un travail et une analyse sur la gestuelle de l'interprète pourrait être une des possibles clés à la réalisation du groove.

3 Les gestes

Pour les artistes contemporains une question primordiale se pose : comment un interprète apprend-il, ou plutôt intègre-t-il le groove et comment transmettra-t-il cette sensation au public ? En creusant plus en profondeur dans ces questionnements, on s'approche de l'un des débats les plus discutés actuellement dans le milieu musical : quelle est la place du musicien face à son public, dans une société de plus en plus virtuelle ? Ainsi, est-il important de conserver un lien visuel lors d'une écoute musicale ?

Une réponse possible, fil conducteur commun à ces questions, se trouve dans le rapport entre les gestes et la musique. Aux percussions les gestes sont la représentation spatiale des sons qui en sont produits, il sera donc important d'analyser la gestuelle, notamment au marimba, pour interpréter les œuvres de Viñao.

3.1 Le rôle de la culture dans la compréhension du *feeling* musical

Dans le chapitre précédent, la question de la sensation de groove a déjà été largement abordée, et il en est ressorti que tout ce qui touche au domaine du *feeling* relève majoritairement de notre appartenance culturelle, de l'éducation et des habitudes acquises tout au long de notre vie .

D'après le sociologue Guy Rocher, la culture est « un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir, plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte »³². Y a-t-il un meilleur moyen pour un musicien de s'imprégner de la sensation du groove que de s'immerger entièrement dans la culture qui l'entoure ?

Effectivement, pour se rendre maître de la gestion du rythme, la connaissance solide des codes culturels est nécessaire.

L'apprentissage se fait par imitation, à l'image des enfants qui, par exemple, reproduisent le langage pendant des années jusqu'à l'avoir assimilé complètement et être en mesure de le transmettre à leur tour. Il en va de même pour tout type d'apprentissage, y compris la musique³³. Ainsi, ayant été portés depuis leur enfance par les rythmes et percussions indiennes, de très jeunes hindous sont capables de reproduire à la perfection des *tâla* (cycles rythmiques accompagnés d'onomatopées) extrêmement complexes. En revanche, pour un musicien ne

32 ROCHER Guy, *Introduction à la sociologie générale*, Montréal, Éditions H.M.H., 1969.

33 ANAKESA KULULUKA Apollinaire, « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical » dans l'atelier MCX-APC n° 37, *Complexité à l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant*, s.d.

partageant pas la même culture, il lui sera quasi impossible de comprendre, voire d'utiliser ces codes si différents des siens ³⁴.

Le groove étant un *feeling*, il est nécessaire de s'en approprier en le reproduisant peu à peu, grâce à un maître ou à des rencontres d'autres artistes, faisant partie de la même sphère culturelle. Après avoir intégré et transcendé cette sensation, le musicien pourra y ajouter sa propre interprétation, ainsi qu'une lecture plus personnelle. En pleine possession de ses moyens, il sera en mesure de communiquer son *feeling* artistique à son public.

3.2 L'aspect visuel dans la musique

Une expression très juste pour définir cet élan provenant de l'artiste est celle de « geste artistique » : c'est-à-dire que la langue française attribue au mot « geste » à la fois une intention abstraite et un acte physique observable. Le dictionnaire Larousse décrit le geste comme un « mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur [...] de signification ». Ce geste, vecteur de messages, est le premier moyen d'expression et d'échange, existant avant même l'apparition d'une langue. Il ne peut donc qu'être le moyen de communication le plus instinctif et évident dont l'homme puisse se servir. Comme le musicien et musicologue Apollinaire Anakesa Koluluka le souligne, le geste est « un mécanisme vivant et intelligible propulsé par une énergie à l'intérieur d'un être » ³⁵. Ce même mécanisme d'expression existe en musique, à la fois en tant qu'énergie intérieure et en tant que mouvement d'un interprète.

Toutefois, à cette époque où tout devient de plus en plus virtuel et où la musique est consommée toujours en plus grande quantité sur des supports que l'on peut emmener partout, une interrogation majeure est constamment soulevée au sujet du statut de l'artiste face à la diffusion de la musique enregistrée : en quelle mesure un suivi visuel contribue-t-il à rendre plus accessible l'écoute d'une œuvre ?

Plusieurs points de vue s'affrontent : certains diront que ce geste, si chargé de sens, ne peut que compléter la compréhension de l'intention de l'œuvre. Par exemple, dans son article *Meaning in Musical Gesture*, Fernando Iazzetta explique que l'effet de surprise d'un *sforzando* serait augmenté par la violence et la soudaineté du geste effectué. Effectivement, il a été prouvé que lors d'un concert, le public attentif participe activement à la perception et à la réalisation de la musique, en imaginant et visualisant les liens entre son et mouvement corporel générateur ³⁶. Les expériences de Jane Davidson soutiennent également cette thèse : l'intensité de l'interprétation d'une brève partie d'une pièce s'est démontrée plus forte lorsque l'écoute était mêlée à la vision du musicien. Néanmoins, pour certains instruments testés (violon et piano), l'observation en muet de l'acte musical transmettait plus

³⁴ MOLINO Jean, « Geste et musique : prolégomènes à une anthropologie de la musique » dans *Analyse Musicale* n° 10, 1988, pag. 8-15.

³⁵ ANAKESA KULULUKA Apollinaire, « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical », p. 3.

³⁶ IAZZETTA Fernando, *Meaning in Musical Gesture*, International Association for Semiotic Studies, Guadalajara, Mexico, 13-18 juillet 1997.

d'émotion que dans la version purement auditive ³⁷. À ce propos, les musicologues expliquent que

les participants n'ignoraient pas l'une ou l'autre modalité, mais ils intégraient les deux en une association influencée par la vue et le son. Ces découvertes montrent que l'émotion transmise visuellement contribue effectivement au résultat global, et que le son et la vue interagissent dans l'expérience d'un observateur ³⁸.

Peut-on attendre d'un public non-spécialiste de percevoir à la même intensité l'impact et la richesse de l'élan musical, à travers la seule écoute, alors qu'il est habitué à une lecture bien plus visuelle ?

D'autres musicologues répliqueront que l'évolution des techniques d'enregistrement et de diffusion du son sont le signe d'une volonté directionnelle prise par les artistes d'aujourd'hui : une dimension principalement auditive de la musique. Comme le démontre Franck Leard dans son livre *L'univers des musiciens*, plusieurs étapes se sont succédées dans ce changement : la première distinction se trouve dans la création de la forme du concert, une sorte d'art qui demande la connaissance du langage musical mais dans laquelle l'auditeur suit l'exécution sans y participer.

Ensuite, au cours du XX^{ème} siècle, avec l'arrivée du phonographe, l'homme a permis une différenciation entre le temps de l'audition de celui de la réalisation : pour écouter de la musique, il n'y a plus besoin d'interpeller des musiciens.

La troisième étape de cette évolution a lieu de nos jours, et consiste dans la sonorisation presque totale de notre environnement quotidien, en passant par une «concrétion entre individualisation et culture médiatique» ³⁹ grâce à la radio portative, au baladeur, au lecteur MP3, etc. Remarquables dans ce sens sont les musiques composées par les frères américains Hays et Ryan Holladay pour le jardin *The Nation Mall* ou le *Central Park* à New York : leurs compositions sont écoutables seulement par une application en GPS du téléphone portable qui s'ouvre à l'intérieur du parc, il s'agit d'un concert interactif qui se transforme selon l'emplacement de l'auditeur. Ce dernier a la possibilité de choisir ce qu'il écoute en fonction de son parcours, ainsi faisant il crée lui-même des liens entre la musique et l'environnement qui lui font oublier la présence d'un interprète.

Ces deux points de vue coexistent et montrent que, finalement, différents *feelings* subsistent en fonction du style de la musique évoquée : il y a des œuvres essentiellement audiovisuelles envisagées pour la performance, comme la musique de danse, les compositions pour gamelan, etc. ; et d'autres qui sont des événements purement auditifs, comme la musique électronique, les musiques enregistrées et travaillées en studio, etc.

³⁷ BERGERON Vincent et MCIVER Lopes Dominic, « Hearing and Seeing Musical Expression » dans *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 78, 2009.

³⁸ « Participants did not ignore one or the other modality, but integrated the two into an amalgamation influenced by both sight and sound. These findings show that the emotion conveyed visually does indeed contribute to the overall experience, and that sound and vision interact in an observer's experience ». Cité dans VINES Bradley et coll., « Dimensions of Emotion in Expressive Musical Performance » dans *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1060, 2005, p.104.

³⁹ Cité dans LEARD Franck, *L'univers des musiciens, analyse d'une expérience artistique*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008, p.36.

Plus spécifiquement, en ce qui concerne le groove, le geste, dans son aspect purement visuel, est souvent indissociable de l'écoute, c'est la raison pour laquelle je détaillerai maintenant ces mouvements spécifiques à la musique, notamment au marimba, pour étudier dans quelle mesure ils seront utiles à l'interaction avec le public.

3.3 La musique et les gestes

Lorsqu'on parle des gestes, la tendance est de se focaliser sur ceux des artistes en tant que producteurs de son. Toutefois, la musique étant un élément omniprésent dans la vie d'aujourd'hui, deux points de vue se sont développés : celui de l'auditeur et celui de l'interprète. Chacun des deux englobe différents niveaux de perception.

Pour l'auditeur les mouvements sont intégrés dans l'écoute et sont :

- directement liés à la musique (danse),
- indirectement liés (jogging, entraînement, relaxation),
- groove ou mouvements entraînants (tapements de pieds, oscillation de la tête...).

Comme dit Jean Molino, « écouter de la musique revient à reproduire mentalement les gestes qui l'ont initiée. Cette présence mentale du geste est à l'origine de la pulsion mimétique »⁴⁰. Dans cette citation, on comprend à quel point les gestes sont présents dans l'activité de celui qui, sans produire, écoute de la musique et participe à une pratique musicale. C'est ce que le musicologue appelle le phénomène de l'oreille double : « écouter une voix, un rythme un son instrumental, c'est retrouver, ne serait-ce que partiellement ou allusivement, les gestes qui les ont produits »⁴¹.

Comme l'explique François Delalande dans *Sense and Intersensoriality*, grâce à son éducation sensorielle-motrice, le public est capable de s'imaginer différents touchés. Par exemple, un geste vigoureux ou léger sera mis en relation avec tout ce qui dans le passé de l'individu a pu être lié à la catégorie du vigoureux ou du léger (assimilé par les sens, mais aussi par des catégories abstraites, tels que la moralité, le jugement, etc.). *Vice versa*, le public saura transformer un son en un geste, en imaginant le type de gestuelle à partir de ses expériences passées⁴².

Un autre point de vue est celui de l'artiste Pierre Guastalla. Pour lui, l'imagination des gestes naissait d'un plaisir d'être à l'origine de la production d'une œuvre artistique. Il argumentait que l'imitation n'était pas la cause première du jeu instrumental ou du désir de faire de la musique, mais, qu'au contraire, cela résidait dans la sensation de produire des sonorités par soi-même. Dans ce sens, le geste

⁴⁰ Cité dans MOLINO Jean, « Geste et musique : prolégomènes à une anthropologie de la musique », dans *Analyse Musicale*, n° 11, 1988, p. 8-15.

⁴¹ *Idem*.

⁴² DELALANDE François, « Sense and Intersensoriality » dans *Leonardo*, vol. 36, n° 4, 2003, p. 313-316.

existait, selon lui, avec la seule finalité de faire en sorte que l'acteur se sente le producteur d'un événement quelconque (frapper du pied, battre des mains, gratter une guitare, etc.)⁴³. Ce même plaisir est à l'origine du travail des musiciens. Pour eux aussi les gestes accueillent différents niveaux de perception.

Pour l'interprète, les mouvements font partie intégrante d'une performance et sont :

- accompagnateurs du son (dans la danse ou dans d'autres arts corporels en rapport avec la musique),
- producteurs du son.

Dans la seconde catégorie, au-delà de la production du son, on a déjà vu que les gestes sont considérés comme un moyen de communication et de signification. À l'image d'un orateur qui utilise les mimiques faciales et les mains pour souligner une idée, l'interprète s'exprime à son tour par ces mouvements. Ainsi faisant, l'auditif et le visuel s'entraident pour communiquer un phrasé, une intention ou une émotion, qui seront reçus et interprétés par le public⁴⁴.

Il est vrai cependant que la puissance de les gestes sont liées également à la flexibilité des instruments utilisés. Il arrive que certaines techniques de jeu interfèrent avec les mimiques faciales, ou qu'un instrument ne puisse offrir qu'une palette de couleurs sonores plus restreinte par rapport à d'autres. Par exemple, un organiste n'aura pas le contrôle total sur le résultat sonore, les tuyaux d'un orgue marchant d'une façon quasi-automatique. Toutefois, pour un grand nombre d'autres instruments, comme les cordes, la majorité des instruments à vent, etc, à chaque petite différence gestuelle correspond un changement perceptible dans le son. À ce propos Richard Moore affirme qu'avec ces instruments

les micro-mouvements du corps de l'interprète sont traduits en son d'une façon qui permet au musicien d'évoquer une très vaste quantité de qualités affectives dans la musique. C'est ce qui en même temps fait d'un objet un bon instrument musical, ce qui le rend extrêmement difficile à jouer correctement et ce qui donne de la valeur au dépassement de ces difficultés du point de vue de l'interprète et de l'auditeur⁴⁵.

Dans le monde des percussions, de par leur variété, il existe de nombreux gestes qui s'adaptent aux caractéristiques spécifiques de chaque instrument. D'un instrument à l'autre, on trouvera des similitudes et des différences, mais une chose est certaine, ils coopèrent tous à la perception et à la transmission du *feeling* musical, notamment à celui du groove.

43 GUASTALLA Pierre, *L'esthétique et l'art*, J. Vrin, Paris, 1928.

44 DELALANDE François, « Sense and Intersensoriality ».

45 « *With such instruments the microgestural movements of the performer's body are translated into sound in ways that allow the performer to evoke a wide range of affective quality in the musical sound. That is simultaneously what makes such devices good musical instruments, what make them extremely difficult to play well, and what makes overcoming that difficulty well worthwhile to both performer and listener* ». Cité dans MOORE Richard, « The Dysfunctions of MIDI » dans *International Computer Music Conference, ICMA*, San Francisco, 1987, p. 258.

3.4 Les geste des musiciens

Les musicologues décrivent le geste musical comme une « configuration de courbes dans l'espace et dans le temps »⁴⁶. Cela signifie que le sens de la gestuelle est intrinsèque à ses propriétés de dynamique et de direction, et à l'inverse qu'elle perd sa signification lorsqu'elle est figée dans une position et dans un instant spécifique. D'un moment à l'autre le geste change constamment : la façon la plus adéquate de le comprendre entièrement consiste à l'observer du début à la fin de son parcours.

Concrètement, cet acte créateur du son est l'action par laquelle un musicien met en vibration de l'air par la percussion, pincement ou frottement d'une membrane, qui ainsi produira des ondes sonores. En fonction de l'instrument et du matériel utilisé, l'exécuteur sera capable d'adapter le geste afin de réussir à représenter au mieux son idée musicale. De cette manière chaque son pourra se développer dans l'espace et dans le temps d'une manière différente. Le musicologue Anakesa Kululuka écrit à ce propos :

grâce à eux [les gestes], non seulement il [le musicien] imprimera les pulsions dynamiques, les tensions-détentes ainsi que les ruptures ou les silences, mais il fera aussi naître le temps de l'attente et celui de la résolution [...] le travail musical consistant alors à ajuster le plus précisément possible le résultat sonore à sa pensée de musicien. Ce qui suppose évidemment que ce dernier a, en lui, ce désir musical préexistant au geste⁴⁷.

La fluidité et le naturel dans l'expression d'une intention musicale, cachent derrière eux une longue recherche technique d'interactions et de complémentarité entre geste physique et volonté artistique.

Il en est de même pour le groove : comme le met en évidence Bradford Robinson, l'obtention de ce *feeling* est le résultat d'un jeu contenant des imprécisions et des décalages. Le traitement du placement des notes, de leur attaque, de leur timbre est un acte volontaire, mais difficilement calculable. Pour s'approcher d'une compréhension des mouvements présents et soutenant le groove, une analyse détaillée de trois types de gestes, spécifiquement au marimba, se révèle utile. La division de ces types, du plus fonctionnel au plus symbolique étant la suivante : effecteurs, accompagnateurs et figurés⁴⁸.

3.4.1 Les gestes effecteurs

Les gestes effecteurs sont ceux nécessaires à la production mécanique du son. Les percussions, se jouent, comme on peut le deviner, en percutant leur surface,

46 MAZZOLA Guerino et ANDREATTA Moreno « Formulas, Diagrams, and Gestures in Music », dans *Journal of Mathematics and Music*, vol. 1, n° 1, 2007.

47 Cité dans ANAKESA KULULUKA Apollinaire, « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical », p. 3.

48 Selon la division de DELALANDE François dans article « La gestique de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical », dans GHYSLAINE Guertin, *Glenn Gould Pluriel*, Louise Courteau, Verdun, 1988, p. 85-111.

soit avec les mains (tambours, congas, bongos, cajon, etc.), soit avec une deuxième partie identique à la première (cymbales frappés, charleston, castagnettes, etc.), soit avec une baguette ou une batte (claviers, caisse claire, grosse caisse, triangle, etc.). Pour chaque type de percussion il existe une technique de frappe particulière, mais pour la pertinence du sujet, j'analyserai seulement les mouvements propres au marimba.

Cet instrument à clavier aux touches en bois, se joue avec deux ou quatre baguettes faites d'un manche en bois plus ou moins rigide et une tête en laine avec un cœur en bois ou en plastique. Le mouvement de base pour produire un son est vertical, de haut en bas. Selon la hauteur du début du geste, la note sonnera plus forte (mouvement très énergique) ou plus faible (peu énergique). Bien que cela puisse être très simple et instinctif, un questionnement sur chaque variable impliqué dans l'élan est nécessaire pour l'obtention d'une haute qualité sonore de l'instrument. Dans un geste effecteur plusieurs éléments existent : la vitesse, l'ampleur, la direction et le poids ⁴⁹.

La vitesse et l'ampleur de frappe agissent ensemble sur la longueur et la dynamique du son. Un geste rapide donnera un *staccato* avec une attaque claire, tandis qu'un geste plus lent mettra en vibration la touche moins brusquement, produisant un son plus long et moins distinct. Lorsque notre baguette prend de la vitesse en raison d'une hauteur considérable, l'énergie cinétique se transforme en un important volume sonore et, à l'inverse, on obtiendra un son léger.

La direction de frappe est la trajectoire de la baguette, on la classe en trois catégories :

- *up-stroke* : mouvement vers le haut, qui part près de la lame ;
- *down-stroke* : mouvement vers le bas, qui part du haut ;
- *down-up stroke* : mouvement combiné, qui part du haut et remonte vers le haut.

La connaissance et la capacité d'utilisation de chaque type de frappe et de toutes les nuances possibles, sont avantageuses pour l'expression de la pensée musicale. Toutefois, à cette verticalité correspond un phrasé plutôt discontinu qui sera donc complété par une composante horizontale, qui amènera un côté plus *legato* à l'interprétation.

Le dernier élément des gestes effecteurs est le poids. Le marimbiste Pius Cheung a analysé et théorisé cet aspect dans son livre *Colors, Intermediate Etudes for Marimba* ⁵⁰. Il part du principe que lorsqu'on frappe une lame, la gravité apporte un poids en plus aux bras, sous condition que ceux-ci soient détendus. Plus on ajoute de poids à une frappe, plus on arrivera à faire vibrer les nombreuses fibres internes et externes de la lame du bois, produisant un son très puissant. Au contraire, en retenant le poids de nos bras, on mettra moins la lame en vibration et le son en deviendra plus léger et moins perçant.

49 STEVENS Leigh Howard, *Method of Movements for Marimba*, Keyboard Percussion Publications, Asbury Park, 2000.

50 CHEUNG Pius, *Colors, Intermediate Etudes for Marimba*, l'auteur, s.l., 2001.

Cheung divise les mouvements du plus superficiel au plus profond, selon la partie du bras utilisée :

- geste isolé du poignet : gestuelle très subtile, elle nécessite une bonne agilité dans cette articulation ;
- geste des avant-bras : il convient à des nuances allant du *mezzopiano* au *forte* ;
- geste des bras entiers : il est utilisé surtout pour des dynamiques fortes, il s'obtient par une détente impérative des bras et du poignet ;
- geste combiné des bras et du corps : très rarement utilisé, il est réservé aux climax d'une pièce. Il demande beaucoup de maîtrise car il est très puissant.

Comme les gestes effecteurs sont l'intermédiaire entre le son produit et la pensée musicale, ils sont aussi la base pour la production du groove. Cette gestuelle est aussi un des moyens fondamentaux pour la synchronisation entre deux ou plusieurs musiciens : en regardant la baguette se diriger vers la lame, ils peuvent s'imaginer le moment de l'impact sonore, et s'y adapter.

Toutefois, d'autres gestes contribuent à la fois à la coordination entre percussionnistes et à la transmission du *feeling* du groove : les gestes accompagnateurs.

3.4.2 Les gestes accompagnateurs

« La gestuelle n'est pas seulement un mouvement physique, mais aussi une attitude »⁵¹.

Les gestes accompagnateurs sont des mouvements qui engagent le corps entier, ils soutiennent la production du son, mais ils n'y sont pas directement impliqués. Dans cette catégorie rentrent trois types de mouvements.

Premièrement, il y a les déplacements du marimbiste : le virtuose Leigh Howard Stevens, inventeur d'une technique de jeu à quatre baguettes, a dédié son livre *Method of Movements* aux gestuelles sur cet instrument. Ici, il met en évidence l'importance d'un entraînement sur la position et sur le déplacement du corps. A travers le dépassement de contraintes physiques, on arrive à une plus grande fluidité de jeu, qui mène à des interprétations personnelles menant l'auditeur aux mouvements de par leur aisance et leur naturel.

Parmi les gestes de déplacement on trouve :

- les pas : ils peuvent être chassés, croisés. Les percussionnistes les utilisent pour déplacer le corps avec son centre de gravité, d'une partie à l'autre du marimba. Il est très difficile d'avoir un accès confortable à toutes les lames en même temps, d'où l'importance de changer d'emplacement pour trouver l'angle de jeu le plus adéquat. Pour la mise en place de ces pas, Johan Bridger, professeur de marimba à l'Académie de Musique de Copenhague et de Malmö, conseille de diviser le

⁵¹ « *Gesture is not only physical motion, but attitude* ». Cité dans HENROTTE Gayle A., « Music and Gesture: A Semiotic Inquiry », dans *The American Journal of Semiotics*, Vol. 9, n° 4, 1992, p.105.

mouvement en deux moments, en séparant le bas du corps et le haut. Ainsi faisant, le musicien aura toujours un repère physique stable, au sol ou sur le clavier, et sera libre de se concentrer sur la musique ;

- le balancement du buste avec les genoux pliés : il sert à atteindre les deux côtés de l'instrument tout en gardant les pieds à un seul endroit. Il permet d'avoir plus de sûreté dans la précision de frappe lors de déplacements rapides des phrases musicales allant dans les extrémités de l'instrument.

- la torsion des épaules : à la différence du balancement du buste, ce mouvement sert à augmenter la flexibilité de frappe dans l'axe de la largeur du marimba. L'instrumentiste s'en sert pour atteindre le milieu des touches dans certaines configurations de jeu.

Parmi les gestes accompagnateurs, on trouve également les gestes de levée, de respiration et de phrasé. Importants surtout dans la musique de chambre, mais également présents dans l'interprétation soliste, ils consistent en des basculements vers le haut des bras, et vers l'arrière du buste et de la tête. Il en existe autant de variantes qu'il y a de musiciens et de pièces. Ils aident à la compréhension du texte en faisant visuellement suivre les intentions musicales à l'auditeur ou aux autres musiciens.

Pour l'obtention du groove, la catégorie la plus importante de gestes accompagnateurs est celle des gestes entraînants (*entrained gesture*) : on y trouve les tapements des pieds, les oscillations de la tête et tout autre mouvement du corps qui suit le rythme de la musique. Ils varient significativement selon le genre musical joué et selon l'interprète. Leur double fonction est toutefois très importante : d'un côté ils aident le musicien à garder la stabilité rythmique et temporelle⁵², et de l'autre ils stimulent l'activation du mécanisme *d'embodiment* chez ceux qui regardent⁵³. Dans le chapitre sur le groove on a vu comment la relation des mouvements avec le rythme et les sons est interchangeable. La nécessité de « bouger » chez les musiciens a été prouvée lors des expériences faites par le musicologue Wanderley sur des clarinettes⁵⁴ : il leur était quasi-impossible de rester immobiles en jouant leur instrument, malgré la consigne reçue d'être statiques.

D'après ces études, on peut en conclure que malgré le fait que les gestes accompagnateurs n'aient pas comme but principal celui de communiquer avec le public, ils lui transmettent toute de même une sensation corporelle. Ce besoin naturel des artistes ne peut que donner envie aux auditeurs de participer avec le corps à la musique. Pour tout ce qui concerne l'acte volontaire d'expression des émotions les musiciens emploient plus ou moins consciemment des gestes plus symboliques : les gestes figurés.

52 CLARKE Eric, « Rhythm and timing in music » dans *The Psychology of Music*, Academic Press, San Diego, 1999, p. 473-200.

53 JENSENIUS Alexander, et coll., « Concepts and Methods in Research » dans *Musical Gestures : Sound, Movement and Meaning*, Routledge, New York, 2009, p. 12-35.

54 WANDERLEY Marcelo, et coll., « The musical significance of clarinetists' ancillary gesture: an exploration of the field » dans *Journal of New Musical Research*, Routledge, New York, vol. 34, n° 1, 2005, p 97-113.

3.4.3 Les gestes figurés

Les gestes figurés sont tous les mouvements qui suivent le discours musical pour en souligner la charge émotionnelle, l'expressivité, les couleurs etc. Il s'agit principalement des mimiques faciales, sourire, grimaces, sourcils enfoncées, mais aussi de certaines oscillations des mains (Glenn Gould une bonne illustration de cette gestuelle ⁵⁵), des basculements des épaules et tout autre gestuelle non liée à la coordination motrice. D'après la pensée de Wittgenstein ⁵⁶, la mobilité du visage est le paradigme de l'expressivité, en communiquant et en dépassant ce que les mots peuvent transmettre. Les gestes figurés accompagnent le public dans la compréhension d'une œuvre, mais ils ne sont pas la compréhension en elle-même, car leur message est porteur d'un message à plusieurs significations, interprétable différemment par chacun. Dans son article sur la gestuelle de Glenn Gould, Delalande explique que les gestes sont « aussi utiles à l'imagination qu'à la production effective du son » ⁵⁷, non seulement pour le musicien mais également pour l'auditeur. Ils font la liaison entre un observable, le geste, et une représentation mentale, le « ballet » fictif, basé sur les gestes.

3.5 Les gestes chez Viñao

Après avoir élucidé les liaisons entre les gestes, la musique et les codes culturels et le groove, une nouvelle question se pose : quelle est la réflexion de Viñao par rapport au lien entre visuel et auditif dans ses œuvres ? Peut-on obtenir du groove par le biais des gestes ?

Au cours de l'entretien fait le 9 novembre 2015 avec le compositeur sur son œuvre ⁵⁸, il affirme que dans l'appréciation esthétique de certaines de ses pièces, les gestes jouent un rôle essentiel. Selon lui, le marimba est un instrument très visuel de par sa grandeur, sa forme et de la façon dont les instrumentistes se déplacent autour de lui, en particulier dans la technique à quatre baguettes. Pour expliquer cette caractéristique, il prend comme exemple sa pièce *Kahn Variations* pour marimba soliste, où l'utilisation des registres aux extrémités de cet instrument oblige le percussionniste à faire des mouvements très athlétiques. À cause de cette contrainte physique, Viñao considère que soigner la gestuelle, comme pourrait le faire un danseur, est indispensable.

Les gestes effecteurs, à travers la gestion du poids et de la direction, apportent le relief musical en mettant en valeur certains appuis plus que d'autres et en transmettant la métrique, les phrasés etc. Parallèlement, des déplacements fluides

⁵⁵ DELALANDE François, « La gestic de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical ».

⁵⁶ CHAUVIRÉ Christiane, « Wittgenstein et la musique : une esthétique non sentimentale », *Critique*, Editions de Minuit, Paris, n° 802, 2014, p. 249-264.

⁵⁷ DELALANDE François, « La gestic de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical », p. 3.

⁵⁸ Voir annexes : entretien du 9 novembre 2015 avec Alejandro Viñao.

participeront à l'élégance et à l'aisance de l'interprète derrière son instrument, ainsi qu'à un rendu sonore soigné.

L'importance de la lisibilité gestuelle et de la position de l'instrumentiste derrière son instrument est devenue évidente lors des cours d'Emmanuel Séjourné et de Luigi Gaggero sur l'interprétation de l'œuvre *Book of Grooves*. Les avis des professeurs se rejoignent sur un point : l'importance de la distinction entre chaque mouvement, pour une meilleure lisibilité du texte.

Par exemple, dans le final du mouvement *A Spanish Groove* (fig. 4.1), le rôle des gestes est la clé pour la réussite de la mise en place entre les deux musiciens et de la juste transmission du texte au public.



FIG. 3.1 *A Spanish Groove*

Le marimba 1 joue sur les temps forts en suivant la métrique qui alterne entre 6/16, 5/16 (2+3 et 3+2) et 6/16 ; tandis que le marimba 2 joue en contretemps une double croche après les temps forts. La levée du premier marimba sera donc proportionnelle à la durée de la note qu'il vient de jouer, et servira d'indication métrique. Afin de faire entendre la polyrythmie, le marimba 2 complètera la figure musicale par des gestes très actifs et rapides dans la levée.

Finalement, les gestes entraînants⁵⁹ aideront l'interprète à obtenir l'élan du groove. Malgré cela, l'éducation musicale classique critique l'habitude de taper du pied au tempo, les musiciens d'autres genres musicaux prennent une position opposée : leur jeu est dynamique, comme l'attitude du public. Que ce soit dans le cadre d'un concert standard ou d'une soirée dans un local, les interprètes auront toujours les mêmes mouvements entraînants. Ce n'est donc pas un hasard si les auditeurs auront l'envie de suivre le groove à leur tour.

3.6 Conclusions

Bien que l'histoire de la musique ait pris une voie dans laquelle l'aspect auditif se sépare de plus en plus du visuel, plusieurs éléments soutiennent l'importance des mouvements en lien avec l'art des sons. Grâce à l'apprentissage par imitation de certains *feelings*, les gens assimilent les codes nécessaires pour apprécier,

⁵⁹ Les gestes qui ont comme effet de mener l'auditeur vers une perception du rythme par les mouvements, à différence des gestes simplement liés à la production du son ou à la transmission des émotions.

s'identifier et s'approprier une culture. Selon les codes culturels et l'éducation sensorielle-motrice, le public aura le réflexe instinctif de s'imaginer une gestuelle à l'écoute d'une pièce. Il est vrai toutefois qu'observer les gestes des musiciens n'a pas toujours la même utilité ni la même efficacité.

Du point de vue de l'interprète, les mouvements sont l'acte par lequel il s'exprime. Des plus fonctionnels aux plus symboliques, ils participent à la force expressive d'une pièce. Comme ils sont vecteurs d'émotions entre l'artiste et son public, ils transmettent également la sensation du groove. Afin d'obtenir ce *feeling*, le musicien classique trouvera des bénéfices en s'inspirant des artistes des musiques actuelles, d'autant plus que de nombreuses pièces contemporaines sont influencées par ces genres musicaux populaires.

Ceci étant valable pour les œuvres de Viñao, une analyse de ses compositions aidera l'interprète à choisir les gestes à effectuer, en les adaptant aux gestes artistiques qu'ils sont censés exprimer.

4 Riff et *Book of Grooves*

Ce chapitre présente une analyse approfondie de deux œuvres de Viñao, *Riff* et *Book of Grooves*, afin de mieux comprendre, pour mieux interpréter, l'écriture de ce compositeur. Je tiens à préciser que je ne pourrai pas jouer cette œuvre à mon récital, car la pianiste avec qui j'ai travaillé sera indisponible.

4.1 Riff

Riff pour piano et marimba a été composé en 2006 sous commande du marimbiste Michael Burrit et du pianiste Alan Chow. Ce morceau est très rythmée et virtuose, et demande d'une grande stabilité et maîtrise rythmique, ainsi que d'une coordination soignée entre les deux instrumentistes.

4.1.1 Configuration générale et structure

La pièce est construite autour d'un riff, c'est à-dire une courte cellule typique de la musique rock survenant plusieurs fois dans une pièce, qui en constitue l'identité. Viñao cherche à rapprocher les deux instrumentistes classiques du genre musical populaire : il souhaite un tempo de 100 à la noire, et dans les indication de style de jeux, il précise « *like a rock guitar riff, upfront and punchy* » (comme un guitariste rock, avec un élan vers l'avant et vigoureux).

Les premières quatre mesures définissent le riff, le thème des variations musicales (fig. 4.1.1). Le piano et le marimba jouent en *fortissimo*, en homorythmie sur une métrique irrégulière de 5/16, qui devient un 4/4 dans la quatrième mesure. Chaque mesure a deux appuis, sur le premier et sur le quatrième temps, ce qui donne à la phrase un caractère cadencé et rythmé. Dans la deuxième et troisième mesure ces appuis ressortent d'autant plus que la première note a une durée d'une croche. Les trois notes mises en valeur dans cette introduction sont à une distance d'une tierce mineure l'une de l'autre : il s'agit du *mib*, du *solb* et du *la*.

mallets hard enough to avoid too much fundamental

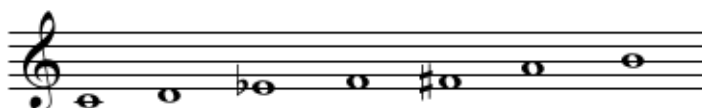
marimba

piano

FIG. 5.1.1. *Riff*, édition Viñao, Copyright 2006, mesures 1-4

Selon moi, afin de faire entendre ces effets, dans l'interprétation il sera important d'utiliser une frappe lourde, combinant le poignet et l'avant-bras. Il sera nécessaire de penser le mouvement comme un seul geste pour chaque mesure, ayant un petit rebond sur le quatrième temps afin de favoriser l'élan vers l'avant.

Le riff est construit autour du mode suivant :



Ce mode est considéré comme une gamme octotonique lorsque le compositeur y inclut le *sol dièses*. Il revient, transposé dans les douze notes, le long de la pièce : par exemple, à la mesure 40 on le retrouve plus haut d'une tierce mineure, à la mesure 89 d'une seconde majeure, à la mesure 91 d'une septième majeure, à la mesure 93 d'une septième mineure, etc.

À cette petite phrase musicale, Viñao ajoute, de temps en temps, une mesure qu'il définit comme un « écho » : il s'agit d'une figure d'octaves descendantes en triolets (fig. 4.1.2). Cette mesure est d'autant plus mise en valeur par l'utilisation du *lab*, note étrangère dans le mode du début de l'œuvre, mais aussi par la flexion du tempo, exprimée par le *poco rallentando*. Elle sera utilisée comme deuxième thème dans la troisième sous-section de la première partie : en sortant des certaines règles de composition classique, le compositeur dédiera une entière partie au développement de cette figure secondaire. Effectivement, bien que l'œuvre puisse être définie comme thème et variations, elle est *sui generi*, c'est-à-dire qu'elle ne suit pas les procédés de variations classiques (durée du thème très courte, développement d'une annexe du thème principal, ...).

FIG. 4.1.2. *L'écho du Riff, mes. 15*

Le riff d'ouverture a une structure métrique qui réapparaît plusieurs fois dans la pièce, mais elle n'est pas nécessairement respectée tel quel. C'est-à-dire que le développement métrique n'a pas été utilisé comme un procédé systématique de composition, les explorations de multi-temporalité et polyrythmies étant affectées ou non selon le contexte. Le 5/16 du début fait partie de l'identité du riff, et lorsqu'il revient, il découle de l'envie du compositeur de rappeler le point d'origine de l'œuvre. En effet, Viñao parle de cette pièce comme d'une « aventure rythmique », dans laquelle la cellule du groove change constamment à travers des variations métriques et des changements de pulsation.

Riff est divisé en trois grandes sections, ayant des identités rythmiques marquées, chacune composée de sous-section :

1. une première section, au tempo rapide et au flux rythmique constant :
 - introduction jusqu'à la mesure 23 ;
 - développement du premier thème (mes. 23 à 138) ;
 - développement du deuxième thème ou écho (mes. 138 à 244) ;
2. une section lente mélodique (mes. 255 à 315) ;
3. une section rythmée :
 - ostinato au marimba d'inspiration salsa (mes. 315 à 416) ;
 - conclusion (mes. 416 à la fin).

4.1.2 Analyse détaillée de l'introduction

Déjà dans l'introduction, le thème est repris et modifié plusieurs fois (mes. de 5 à 9, de 10 à 15 et de 17 à 22). Ces interventions sont ponctuées par des temps de silence, qui participent à la montée de tension. C'est seulement lors du début de la première section sur les variations du riff, à la mesure 23, que l'on trouve un flux rythmique constant, qui, comme un *moto perpetuo*, ne quittera que rarement la première section du morceaux.

Dans la première section, entre les variations sont intercalées des mesures de transition ou d'interludes, constituées d'un pattern répétitif, qui interrompe momentanément la direction vers l'avant de la musique. Par exemple, à la mesure 28, on trouve un interlude de cinq triolets de doubles croches se répétant en diminuendo, « comme un écho » (fig. 4.1.3). À la mesure 36 la transition est composée de deux répétitions d'une cellule en homorythmie entre marimba et piano, ayant un caractère ternaire en 12/16.

FIG. 4.1.3 *Intermede*, mes. 28

La tension de la première sous-section a une direction croissante, ininterrompue jusqu'à la mesure 115, où un interlude casse le *moto perpetuo*, anticipant la deuxième sous-section (fig. 4.1.4).



FIG. 4.1.4. Anticipation du développement de l'écho du riff, mes. 115

Cette technique de coupure soudaine est utilisée aux mesures 118 et 120 jusqu'à 123 (fig. 4.1.5), de 126 à 127 et de 130 à 133, pour ensuite devenir le développement de la deuxième sous-section à la mesure 138, quand intervient un tempo de 96 à la noire.

FIG. 4.1.5. Mesure 120

Cette partie a un caractère ternaire, elle débute sur une métrique constituée en majorité par des mesures à 3/16, 6/16, 9/16 et 12/16 et par leurs mesures équivalentes en divisions par huit (3/8, 4/8, 5/8). Ceci lui confère un caractère plus mystérieux et fuyant, parfois interrompu par des ponctuations plus ludiques en duolets, soit au piano soit au marimba. Le thème en octaves descendantes est

présent dans les diverses variations, même si, par moments, les intervalles changent d'ampleur (plus grands ou plus petits) et de direction (ascendante).

À la mesure 244 on retourne au *Tempo Primo* de 100 à la noire : le compositeur fait un rappel du riff initial, qui est repris avec sa force rythmique entraînante. Déjà à la quatrième mesure cette brève récapitulation se transforme en un échange de rythmes complémentaires entre marimba et piano, centrés sur la note de *sib*. Ce retour du groove n'est donc que momentané : l'échange rythmique entre les deux instruments ralentit et fait office de transition vers la partie lente. À la mesure 249 la marimba reprend un motif en triolets descendantes pendant que le piano interprète un jeu polyrythmique entre les deux mains (fig. 4.1.6) : la main gauche effectue une ligne mélodique de croches pointées, construite sur la quatrième transposition du mode (basée sur la note de *fa*) dans sa version octotonique ; la main droite joue une mélodie descendante de notes ayant une valeur de sept doubles croches ($1/4+1/8+1/16$). La phrase de la main gauche se transforme d'abord en triolets et ensuite en croches. Ce sont ces mouvements en croches ascendantes qui seront le moteur constant de cette section qui commence à 255.

The image shows a musical score for two instruments: marimba and piano. The marimba part is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a series of descending triplets, each marked with a '6' and a slur. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The right hand plays a descending melody of notes with a value of seven eighth notes ($1/4 + 1/8 + 1/16$). The left hand plays an ascending melody of eighth notes. The tempo is marked 'pp' (pianissimo) and the dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte).

FIG. 4.1.6. Transition vers la partie lente, mes. 249 - 250

4.1.3 Analyse de la deuxième section

Loin du groove rock du riff initial, cette section est basée sur une structure polyphonique à 3 niveaux. Elle présente une métrique constante de 5/4, soulignée par les accords plaqués du marimba sur le premier et deuxième temps qui donnent une pulsations stable tout au long de cette partie. Sur ce tapis harmonique, une lente mélodie s'exprime à la main gauche, tandis que la main droite joue un contre-sujet rapide en croches (fig. 4.1.7). Les deux lignes ont leur propre développement rythmique et mélodique, elles suivent une courbe de tension indépendante l'une de l'autre.

marimba

piano

mp

mp

mf

solo (always much louder than the other voices)

FIG. 4.1.7. Les trois niveaux mélodiques, mesure 258

Sur une base similaire à celle de la polyphonie baroque, dans laquelle chaque phrase peut être écoutée indépendamment (grâce aux différences de vitesse et de groove), Viñao installe un jeu de multi-temporalité entre les voix. Par exemple, la mélodie en croches se décale au fur et à mesure de l'avancement de la section : dans la première phrase elle commence sur la levée du cinquième temps (mes. 257), dans la deuxième, sur la levée du premier temps (mes. 261), ensuite sur la levée du deuxième temps (mes. 263) etc. (fig. 4.1.8, 4.1.9 et 4.1.10).

piano

pp

solo (always much louder than the other voices)

FIG. 4.1.8. Mesures 257-258

piano

pp

solo (always much louder than the other voices)

FIG. 4.1.9. Mesures 261-262

piano

pp

mp

pp

mp

mf

FIG. 4.1.10. Mesures 263-264

Le solo de la main gauche, aux influences mélismatiques orientales, débute à la mesure 258. Il est caractérisé par des notes tenues longtemps (de la durée d'une blanche) menant à des rapides fioritures de la vitesse de doubles croches de sextolet. Le développement de ce matériau par un *accelerando* rythmique et un *crescendo* de la dynamique participe à une graduelle augmentation de tension jusqu'à la fin de la section. Par exemple, à partir de la mesure 267 (fig. 4.1.11) la mélodie en solo s'exprime sur une métrique binaire de 2/4, tandis que dans la phrase suivante (mes. 273, fig. 4.1.12), elle est construite sur les anacrouses des temps, ce que lui donne un caractère plus dynamique. Au fur et à mesure de l'avancement de la partie, le solo englobe de plus en plus d'octaves, tout en gardant une direction ascendante vers le registre aigu.



FIG. 4.1.11. Mesures 268-269

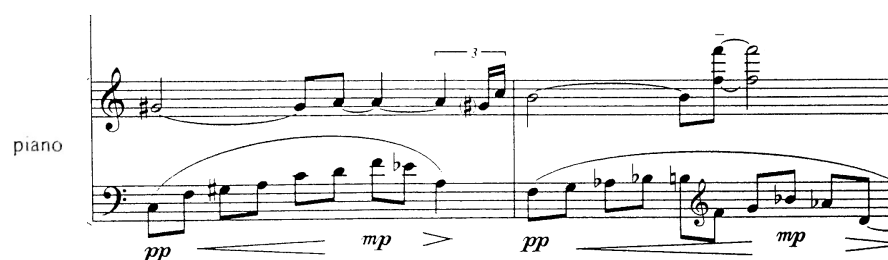


FIG. 4.1.12. Mesures 273-274

À la mesure 291 une nouvelle entrée, ou sujet, au registre grave retient notre attention, elle est suivie par une réponse trois octaves plus haut, à la levée de la mesure 293, rappelant la forme d'une fugue baroque (fig. 4.1.13). Cette forme est exploitée également d'un point de vue harmonique : bien que les trois voix soient indépendantes, mélodiquement et métriquement, les unes des autres, elles partagent une structure harmonique verticale, ayant en commun le même mode.



FIG. 4.1.13. Mes. 291-293

À partir de la mesure 296, une transformation commence à prendre place : la régularité du 5/4 laisse l'espace pour des changements soudains de métrique ; la voix du marimba devient plus mouvementée et dynamique, et la mélodie du piano, qui initialement était en croches, passe en doubles croches. Le motif répétitif ternaire est à la fois un rappel du groove fondateur de la pièce et une anticipation du matériau de la conclusion. Avec le marimba, la main gauche du piano installe le flux rythmique porteur de la transition vers la troisième section de la pièce, à la mesure 315.

4.1.4 Analyse de la troisième section

La troisième section est caractérisée par un ostinato au marimba, clairement influencée par la salsa cubaine (fig. 4.1.14), ceci est souligné également par l'indication de Viñao *a « salsa » feel and groove*, (page 24). L'ostinato est construit en 9/16, mais la résultante du phrasé peut être entendue comme un $3/8 + 3/16$. C'est la première fois dans la pièce que le marimba s'exprime en solo, en plus dans une figure musicale proche de son origine afro-américaine. Le geste de l'interprète ici peut être accompagné, selon moi, par des mouvements dansants du corps entier, afin qu'il puisse ressentir et transmettre le groove à l'auditeur mais aussi au pianiste.



FIG. 4.1.14. Pattern de salsa, mesure 341

Ce dernier souligne les changements harmoniques de la cellule de salsa, par une basse descendante cyclique, façonnée sur la structure d'une chaconne. Sa main droite double la mélodie du pattern du marimba et ajoute une deuxième voix en contrepoint.

À partir de la mesure 391, le piano présente un motif rythmique répétitif en croches et doubles croches de sextolet (fig. 4.1.15), déjà annoncé une première fois à la fin de la deuxième section. Ce motif revient trois fois, de *pianissimo* à *fortissimo*, pour ensuite s'enchaîner à un matériau lié au riff initial, en guise de transition vers la conclusion à la mesure 416.



FIG. 4.1.15 Motif de transition au piano, mesure 391

Le marimba reprend la figure ternaire répétitive jouée par le piano et commence un jeu d'échanges cycliques avec le piano. La pulsation de la section

devient nettement plus rapide par une équivalence entre la précédente croche de triolet et la nouvelle croche de noire. Comme dans une dernier élan de vitalité, des gestes musicaux descendants rapides s'enchaînent entre marimba et piano, parfois sur le temps, parfois en contretemps (fig. 4.1.16).

The image shows a musical score for two instruments: marimba and piano. The marimba part is written on a single staff in 3/4 time, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes with accents. The piano part is written on two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes with accents. The piano part also includes a bass line with chords and single notes.

FIG. 4.1.16. Mes. 460-462

Des vagues se construisent ainsi à travers des dessins mélodiques et dynamiques, elles sont mises en relief par la constante présence des croches en *staccato*. Dans cette masse sonore, la mélodie du riff surgit à la fois au marimba et au piano, dans ses nombreuses transpositions et à différentes vitesses, souvent avec des rythmes irréguliers facilement remarquables. Par exemple à la mesure 450 elle se trouve dans les notes accentuées du marimba en duolets dans le mode sur *do#*. Deux mesures plus tard, elle est au piano en noires pointées, et à la mesure 454 elle se manifeste en duolets dans le mode sur *do*.

Depuis la mesure 487 une dernière parenthèse plus statique et plus lente de 100 à la noire) a lieu ; ici se manifeste une récapitulation de tous les motifs développés dans la pièce, des triolets descendants dans une métrique binaire, au groove dérivant du riff initial. La dernière phrase est une dernière expression du groove de la pièce et aboutit sur un agrégat (*mi, mib, sib, la*) construit dans le mode sur *sib*, accentué par les deux instruments.

4.2 *Book of Grooves*

Book of Grooves est une œuvre composée en 2011 pour deux marimbas. Elle a été commandée par un consortium de 28 artistes et a eu la création mondiale à Baltimore, aux États-Unis. Elle est divisée en quatre mouvements, dans chacun desquels Viñao propose un caractère rythmique différent. Les titres sont explicatifs de l'idée fondatrice et créatrice de la pièce :

- *A Spanish Groove*, un groove espagnol ;
- *Colours of a Groove*, couleurs d'un groove ;
- *Texture Groove*, caractère du groove ;
- *Dance Groove Drifting*, le groove entraînant de la danse.

Malgré le fait qu'il n'existe pas d'enregistrements CD, il est possible de trouver les vidéos des quatre mouvements sur Youtube, interprétés par l'Arx Duo, en suivant ce lien www.youtube.com/watch?v=jmHnJY9pEjw.

Dans la préface de l'œuvre, le compositeur définit le groove comme un pattern « bridé » qui se répète périodiquement donnant ainsi envie de « bouger ». Le groove, selon lui, est donc un rythme ancré dans une cellule répétitive. Dans cette pièce, Viñao débride le pattern en traitant son essence cyclique même, afin d'entreprendre un chemin de développement rythmique permettant de garder tout de même les *feelings* nécessaires au groove.

4.2.1 *A Spanish Groove*

Dans le premier mouvement du recueil, trois parties sont reconnaissables : dans la première, les deux marimbas se complètent et se soutiennent, parfois avec des rythmes complémentaires et d'autres fois en homorythmie ; dans la deuxième, partie le marimba 2 joue un ostinato harmonico-rythmique sur lequel le marimba 1 interprète un solo virtuose, avec des mélodies en octaves et des polyrythmies entre les deux mains ; dans la troisième partie l'écho de l'ostinato précédent joué par les deux instruments crée une forte tension qui mène à des passages d'une complémentarité complexe.

Première partie	Du début à la mesure 151, motif « a », « b » et « c », variations
Seconde partie	De 151 à 211, solo au marimba 1 accompagné du marimba 2
Conclusion	De 211 à la fin, échanges rythmiques

4.2.1.1 *La première partie*

La pièce débute sur un élément mélodico-rythmique, le motif « a », exprimé au marimba 1 d'une durée de quatre mesures (fig. 4.2.1), qui, dans les quatre mesures suivantes est transposé d'un ton en sous. Ce thème reviendra en diverses variations plusieurs fois dans la pièce. Sa construction se base sur le mode phrygien sur *fa*, et sa mélodie est basée sur deux seulement notes : le *fa*, répété trois fois

(dont deux avec une valeur de croches pointées et une fois d'une croche), et le *fa dièse*.



FIG. 4.2.1. Motif « a », édition Viñao, Copyright 2011, mesures 1-4

Aux mesures 9 et 10 la figure est au marimba 2 : la mélodie de base est maintenue avec ses valeurs, bien que sur une métrique irrégulière de 5/8, (deux doubles croches pointées et deux croches) et est enrichie par des doubles croches (fig. 4.2.2). Aux mesures 13 et 14, elle revient au marimba 1, où Viñao spécifie le caractère « rebondissant » du trait.



FIG. 4.2.2. Variation du motif « a », mesures 9-10

Dès le tout début, il est important, selon moi, que le caractère de chacun des marimbas soit bien défini et caractérisé. Le marimba ayant la mélodie peut faire ressortir le motif par une claire impulsion gestuelle verticale, suivie par des mouvements horizontaux. De cette manière, la mélodie sera liée et le *fa* marqué par le signe du *tenuto* sera mis en valeur. Parallèlement, l'autre marimba pourra jouer le *tremolo* dans une dynamique plus discrète et sans articulation, pour que l'auditeur puisse entendre le tapis harmonique sans le confondre avec le motif principal.

Une nouvelle unité mélodique construite sur le mode phrygien de *fa*, débute à la levée de la mesure 20 au marimba 2, le motif « b » : un geste rapide de deux triples croches donne l'impulsion pour une descente mélodique (fig. 4.2.3).



FIG. 4.2.3. Motif « b », mes. 20-21

Cette phrase revient à la mesure 31, toujours au marimba 2, puis dans une version transformée à la mesure 34 au marimba 1. L'élément des triples croches, de plus en plus présent, passe d'un instrument à l'autre et sert de transition vers une nouvelle petite section à la mesure 45.

A l'inverse du motif « a », où un geste horizontal permet d'obtenir une mélodie liée, je pense qu'il sera intéressant d'interpréter ces figures rapides de triples croches avec des frappes verticales. Le son en ressortira articulé, ce qui créera une différence de couleur avec la mélodie *cantabile* qui le suit.

De la mesure 45 à 51, une mélodie descendante en croches pointées s'exprime au marimba 1 dans la transposition du mode sur *ré* : le motif « c ». À fin de la mesure 46 une imitation en canon par *diminution* s'entame, c'est-à-dire qu'elle est plus rapide que la version originale (ici, en croches à la place de croches pointées, fig. 4.2.4).

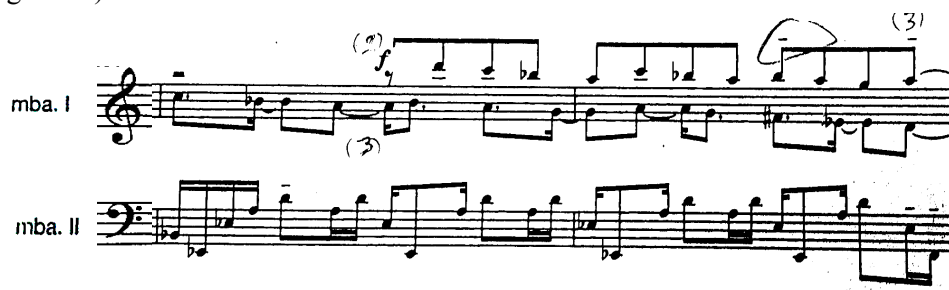


FIG. 4.2.4. Motif « c », mes. 46-47

La mesure 52 marque le début d'une section « calme ». Elle est caractérisée par le pattern rythmique du motif « a » des mesures 9-10 (voir fig. 4.2.2) au marimba 2 ; un élément est intercalé à cet ostinato par le marimba 1 : il se développe au fur et à mesure en une mélodie, dans laquelle le rôle joué par l'élément rythmique est important (fig. 4.2.5). Ce motif est une reprise variée du motif « b » (mesure 20) : il est en anacrouse, les deux triples croches étant remplacées par un triolet ascendant, et il est complété par une suite descendante partiellement chromatique.

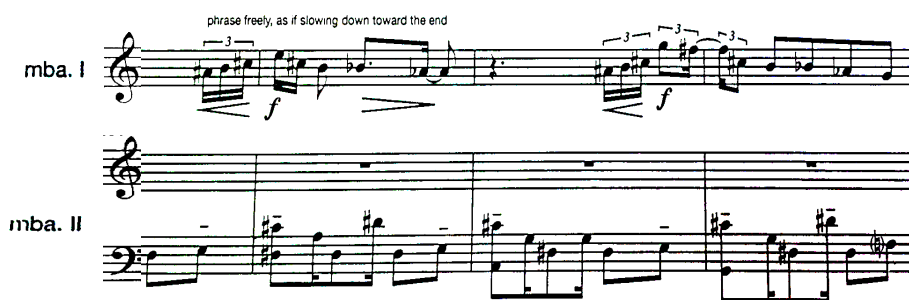


FIG. 4.2.5. Variation du motif « b », mes. 60-62

Dans toute la partie qui suit, Viñao joue avec différents motifs : par exemple, celui en triples croches se présentent durant toute la section, bien qu'avec des intervalles changeants, seconde mineure, tierce majeure et mineure, quarte (*solb-la-solb, mib-lab-mib*, etc.). Les motifs récurrents sont également associés à une mesure et reviennent de temps en temps en variations : par exemple, la mesure en 3/8 aux mesures 76, 86, 91 et 94, et celle en 5/16 aux mesures 78, 87, 90 et 97 (fig. 4.2.6).



FIG. 4.2.6 Marimba 1, mes. 78, 87, 90 et 97

À partir de la mesure 100 on retrouve une variation thématique du motif « a », construit sur le mode sur *sol* : trois *sol dièse* (ou *lab*) se répètent et aboutissent sur un *sol bécarré* (fig 4.2.7).



FIG. 4.2.7. Variation du motif « a », mes. 100-101

Comme dans le motif initial, les deux premières notes ont la valeur d'une croche pointée tandis que les deux autres équivalent à une croche. En outre, le troisième *sol dièse* est enrichi par un embellissement en triples croches. Ce motif rebondit d'un marimba à l'autre : au marimba 1 aux mesures 100, 102, 104, 108 et 112, et au marimba 2 aux mesures 106 et 114. Cette section entre les mesures 100 et 128 est caractérisée par une périodicité du motif, qui ne cesse de revenir, à la fois dans des transpositions et dans des variations. À travers les légères modifications et variations, Viñao crée une transition vers une nouvelle partie à la mesure 129, qui conclut la première partie.

Comme pour le début de la pièce, j'estime qu'il est intéressant de créer une différence sonore entre le marimba ayant la mélodie et celui de l'accompagnement. De plus, pour que la mélodie soit phrasée comme si elle était jouée par une même personne, les interprètes devraient choisir les mêmes doigts et les appliquer chaque fois que la figure musicale se représente.

Le motif de la section conclusive peut être considéré comme une union des motifs « a » et « b » : dans la première mesure il présente quatre croches pointées répétées (le *sib*) et la deuxième est constituée par la figure des triples croches (fig. 4.2.8). Ce thème se déploie à travers l'utilisation progressive d'une deuxième voix en polyrythmie, des octaves, et des figures plus longues en triples croches.



FIG. 4.2.8. Motif de la section conclusive, mes. 129-130

4.2.1.2 Deuxième partie

À la mesure 151 débute la deuxième grande partie de la pièce : elle est construite autour du motif « a » et de ses transpositions. La section est caractérisée par une pulsation stable grâce à l'utilisation constante de la métrique de 5/8 (fig. 4.2.9). Ici, Viñao compose une sorte de chaconne qui se répète variée toutes les 4 mesures : 151-154, 155-158, 159-162, etc. (fig 5.2.10).



FIG. 4.2.9. Deuxième partie, motif d'accompagnement mes. 151-154



FIG. 4.2.10. Extrait de la variation de l'accompagnement, mes. 155-157

Sur cet accompagnement rythmique et harmonique, le marimba 1 exprime un solo qui se déploie dans des gestes de plus en plus virtuoses, jusqu'à la mesure 195. Ici, les deux instruments inversent les rôles : le marimba 1 se charge de l'accompagnement harmonico-rythmique, tandis que le marimba 2 interprète un petit solo. Ce sera la conclusion de la deuxième partie de la pièce.

4.2.1.3 La conclusion

La mesure 211 débute la section finale de l'œuvre, elle commence par une reprise du motif d'accompagnement (voir fig. 4.2.10), joué en homorythmie aux deux marimbas, du *piano* au *forte* pendant neuf mesures (fig. 4.2.11).



FIG. 4.2.11. Écho de l'accompagnement, mes. 211-212

De 220 à 223 et de 224 à 226 l'échange et la complémentarité rythmique entre les deux instruments continuent (fig. 4.2.12) : la tension croît de plus en plus grâce à la dynamique en *fortissimo*, à la richesse du son dans la tessiture du registre grave du marimba 2 et à l'insistance des figures musicales répétées.



FIG. 4.2.12. Mes. 220-221

De la mesure 227 à 249 Viñao casse la régularité métrique précédente, pour aborder une section à la pulsation extrêmement variée, où la figure rythmique d'un instrument fait office de remplissage de l'autre (fig. 4.2.13).



FIG. 4.2.13. Complémentarité des rythmes, mes. 233-236

C'est la partie la plus complexe du morceau pour les deux interprètes, car elle nécessite une grande synchronisation et précision. Il est important, selon moi, que les musiciens jouent les phrases en mettant en valeur les changements de mesure : des gestes verticaux peuvent être utilisés sur les temps forts, tandis que des gestes horizontaux peuvent phraser la suite. Par exemple, aux mesures 229-232 le marimba 2 joue une boucle de quatre notes (*fa*, *do*, *réb*, *fa* grave), dans laquelle le rythme reste toujours le même. Cette figure commence en 7/16, et malgré cela, la première note, le *fa* aigu, manque de signes d'accentuation. Il est donc important de la jouer comme temps fort de la mesure. La boucle s'inscrit ensuite dans un 5/16, un 7/16, et dans un 12/16, l'accentuation des temps forts sera respectivement sur le *fa* aigu, sur le *fa* grave et de nouveau sur le *fa* grave (fig. 4.2.14).



FIG. 4.2.14. Mes. 229-232

Les quatre dernières mesures de la pièce retrouvent une stabilité métrique du 4/4, dans laquelle un accompagnement en *diminuendo* d'une croche et de deux doubles croches amène un moment statique. Celui-ci est soudainement interrompu par une descente en doubles croches de triolet en octave aux deux marimbas, qui se termine sur un *sib* en unisson (fig. 4.2.15).



FIG. 4.2.15. Mes. 252 à la fin

4.2.2 Colours of a Groove

En utilisant *A Spanish Groove* comme échantillon, j'illustrerai les points saillants des deuxième et quatrième mouvements du recueil, sans m'attarder sur une analyse détaillée des ces deux morceaux.

Colours of a Groove peut être divisée en deux parties, dans lesquelles Viñao jongle librement avec plusieurs thèmes mélodico-rythmiques, ayant comme trait commun un caractère chromatique. À la différence du premier mouvement contenant un motif rythmique bref, celui-ci présente des éléments rythmiques parfois assez longs, formant des boucles de plusieurs mesures : une écriture en « blocs » thématiques se définit. Le caractère du morceau est décrit par le compositeur comme « rebondissant », terme souvent suivi de « comme un écho ».

Première partie	Du début à la mesure 114, présentation de motifs « a », « b » et « c », variations de ces trois motifs
Seconde partie	De 114 à 220, réexposition variée du motif « a »
Conclusion	De 220 à la fin, récapitulation des éléments rencontrés

Au début, on peut reconnaître un motif rythmique de quatre mesures, le motif « a » construit sur une métrique de 4+5/16, 2/4, 5/16 et 5/16 (fig. 4.2.16).

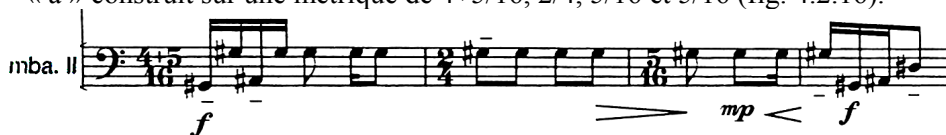


FIG. 4.2.16. Motif « a », mes. 1-4

Il est directement suivi par un deuxième pattern en 9/8, le motif « b » (fig. 4.2.17).

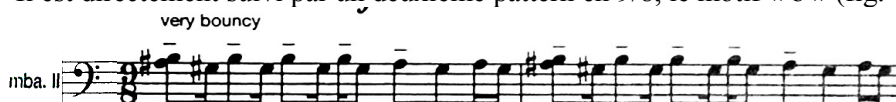


FIG. 4.2.17. Motif « b », mes. 5-6

À la mesure 18 une mélodie se superpose sur ce dernier pattern : le motif « c », basée sur des intervalles de tierce mineure, ou seconde augmentée, descendants (fig. 4.2.18).



FIG. 4.2.18. Motif « c », mes. 18-19

Les trois éléments alternent dans l'introduction de la pièce, souvent avec des petites variations rythmiques et mélodiques. Par exemple à la mesure 37 le motif « c » est à la fois transposé d'un demi-ton vers le bas et rythmiquement travaillé (fig. 4.2.19).



FIG. 4.2.19. Variation du motif « c », mes. 37-38

Afin de faire ressortir le caractère rebondissant de l'œuvre, je pense que l'interprète devrait garder une gestuelle assez légère, malgré les nombreux traits de *tenuto*. Comme pour d'autres passages dans les pièces de Viñao, la frappe du musicien peut ressembler aux mouvements d'un sportif faisant rebondir une balle : la première impulsion donnera l'énergie pour toute la phrase, donc les coups suivants serviront à entretenir le son, sans y ajouter d'effort.

De la mesure 41 à la mesure 114, un passage dans le style minimaliste se déroule. D'une courte cellule découle une suite de répétitions dans lesquelles des ajouts et des variations modifient petit à petit la masse sonore, dans un flux rythmique constant. Ces transformations sont interrompues lorsque des pattern sont mis en boucle «rebondissant comme un écho qui disparaît». Ceci a lieu, par exemple, à la mesure 71. (fig. 4.2.20) La même figure est ensuite transposée d'un demi-ton vers le haut à la mesure 79.



FIG. 4.2.20 Première boucle, mes. 71-73

À partir de la mesure 99, une longue cellule en 5/16 se répète en *diminuendo* jusqu'au *pianissimo* : sur un pattern constitué d'une croche pointée et d'une croche, le marimba 1 superpose le motif « c » (fig. 4.2.21).



FIG. 4.2.21. Mes. 105-110

La mesure 114 ouvre la deuxième partie du morceau par une réexposition variée de l'introduction (fig. 4.2.22).



FIG. 4.2.22 Réexposition, mes. 114-117

Ce motif revient quatre fois : aux mesures 114, 119, 125 et 130 ; puis deux fois transposé : à la mesure 137 et 142. Cette section développe également des sections polyrythmiques, comme à la mesure 154 lorsque le marimba 2 s'exprime dans un solo chromatique en croches, sur lequel le marimba 1 joue des croches pointées (fig. 4.2.23). La même figure se trouve une deuxième fois à la mesure 212, transposée d'un demi-ton au dessus.



FIG. 4.2.23. Solo du marimba 2, mes. 154-155

Cette partie présente plusieurs éléments déjà rencontrés, qui sont souvent traités d'une façon très répétitive, il en ressort un rythme des changements moins rapide qu'auparavant.

La mesure 220 entame la partie conclusive de la pièce : le motif « b » en 9/8 (voir fig. 4.2.17) se répète sur deux mesures, intercalé à un pattern rythmique qui passe entre les deux instruments sur deux mesures en 4/4 (fig. 4.2.24).



FIG. 4.2.24. Mes. 224-225

Cette figure est à la fois le motif d'ouverture de la pièce (les premières 5 doubles-croches, voir fig 4.2.16), mais aussi celui de la conclusion. Elle fait office de fil conducteur de la fin, en accompagnant l'attention de l'auditeur dans l'abondance des éléments qui surgissent. Ce motif se raccourcit de plus en plus jusqu'à ne devenir plus que deux doubles croches et une croche à la dernière mesure (fig. 4.2.25).



FIG. 4.2.25. Dernière mesure

4.2.3 Dance Groove Drifting

Le quatrième mouvement est caractérisé par une écriture fortement influencée par les musiques électroniques : la pulsation est constante, régulière et entraînante pendant de longues sections, des boucles sont utilisées, ainsi que des effets semblables à celui de la réverbération. Dès la première mesure, la musique entraîne l'interprète et l'auditeur à taper du pied, à osciller la tête, et même à danser.

Au contraire des mouvements précédemment analysés, celui-ci propose une hiérarchisation plus nette des deux marimbas : le marimba 2 a le rôle d'accompagnement dans le registre grave, tandis que le marimba 1 a celui de soliste. Cette différence est d'autant plus remarquable que le compositeur demande aux interprètes d'utiliser des baguettes avec une couleur sonore différente.

Introduction	Du début à la mesure 54, motif « a »
Seconde partie	De 54 à 132, motif « b »
Troisième partie ou réexposition	De 132 à 192, motif « a »
Conclusion	De 192 à la fin, motif « b » modulé

4.2.3.1 Introduction

Dance Groove Drifting débute avec le motif rythmique présenté dès la première mesure par le marimba 2, basé sur deux croches pointées et une noire (fig. 4.2.26).

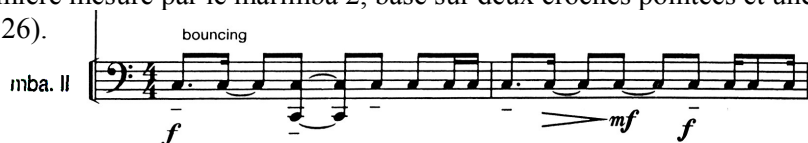


FIG. 4.2.26. *Accompagnement au marimba 2, mes 1-2*

Autour de ce rythme dérivé des claves cubaines, Viñao explore de nombreuses variations mélodico-rythmique. Dans l'introduction, le motif intervient modifié plusieurs fois : à la mesure 9 la croche pointée devient une noire pointée (fig. 4.2.27), et à la mesure 12 il exprime une mélodie en octaves, *mib-re-si*, le motif « a » (fig. 4.2.28).



FIG. 4.2.27. *Motif d'accompagnement par augmentation, mes. 9-10*



FIG. 4.2.28. *Motif « a », mes. 12*

J'estime que l'écriture, assez simple et d'influence cubaine, engage les interprètes à un jeu détendu dans lequel les mouvements du corps sont une aide pour incarner le *feeling* de la musique. Les tapements des pieds peuvent aider l'interprète à s'ancrer au sol et à garder une solide stabilité rythmique. Les gestes de l'interprète au marimba 1 pourront être minimes, à l'image de la phrase qu'ils suivent : une seule impulsion de l'avant-bras donnera l'énergie nécessaire à jouer la phrase entière. En outre, je pense que dans les mélodies octaviées, il sera important d'équilibrer les voix, en diminuant la basse, pour que la partie supérieure puisse ressortir sans forcer le son.

Dans toute l'introduction jusqu'à la mesure 45, le marimba 2 maintient une pédale sur la note *do* à travers son accompagnement rythmique, tandis que le marimba 1 présente différents éléments : des variations du motif « a » (mes. 12, 21), des patterns cycliques (mes. 17), des figures « rebondissantes comme un

écho » (milieu de la mesure 18, fig. 4.2.29), et des superpositions d'autres motifs (mes. 25).



FIG. 4.2.29. Pattern entraînant et figure en écho, mes. 17-19

À partir de la mesure 45 un jeu polyrythmique au marimba 1 s'engage (fig. 4.2.30) : la main droite interprète le thème « a » (*mib-re-do*) avec des noires pointées alors que la gauche interprète le même matériau, transposé une tierce mineure en dessous, avec des croches pointées.

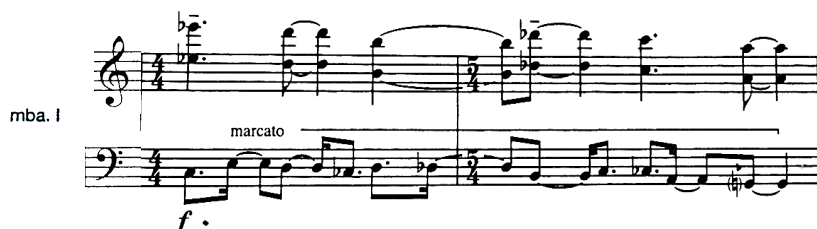


FIG. 4.2.30. Polyrythmie sur le motif « a », mes. 47-48

Cette superposition d'une pulsation binaire et ternaire aboutit à la mesure 54 sur une deuxième partie construite sur un motif « b » et marquée par l'interruption de la précédente métrique en 4/4, par celle en 9/16 (fig. 4.2.31).



FIG. 4.2.31. Motif « b », mes. 54-57

4.2.3.2 Seconde partie

La seconde partie de la pièce (mes. 54 à 132) est caractérisée par des changements rapides de matériaux intercalés entre des cellules répétitives et cycliques, laissant la possibilité à l'auditeur d'assimiler les éléments à peine entendus. Ces cellules se trouvent par exemple aux mesures 68-70 71-73, 81-84, etc. (fig. 4.2.32-34).



FIG. 4.2.32. Mes. 69-70

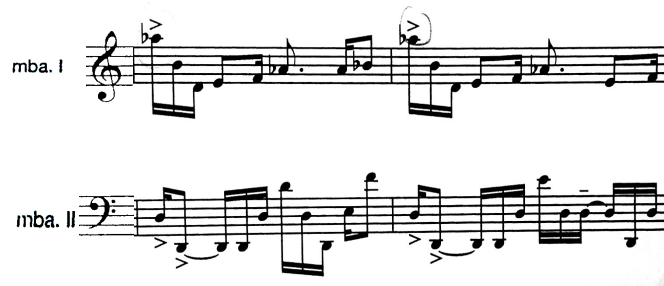


FIG. 4.2.33 Mes 71-72

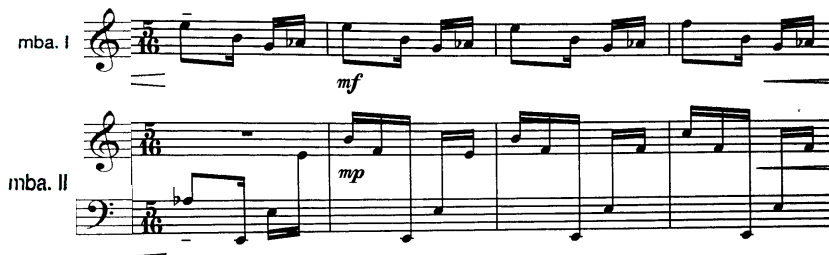


FIG. 4.2.34. Mes 81-84

Dans cette deuxième partie, le motif « a » (voir fig. 4.2.35) est exploré dans différentes transpositions, toutefois il perd le caractère syncopé présent dans la pulsation binaire : le rythme, qui avant créait un rapport de 3:4, s'ajuste maintenant sur la pulsation ternaire en tant que temps fort, comme par exemple aux mesures 86-92 (fig 4.2.35).



FIG. 4.2.35 Thème « a » sur la métrique ternaire, mes. 86-87

Dans toute cette section, le marimba 1 joue sur le registre plus aigu de l'instrument. Il faudra équilibrer le son différemment que dans les premières interventions thématiques : la voix plus aiguë devra être très légère pour que celle située à l'octave en dessous, faisant partie d'une tessiture proche de la voix humaine, puisse s'exprimer. Selon moi, une bonne balance entre les registres du marimba peut faire une grande différence dans la qualité sonore générale, car elle peut cacher des harmoniques et des sonorités désagréables et froides, pour en mettre en valeur d'autres.

A partir de la mesure 97 trois couches musicales sont reconnaissables : un ostinato harmonico-rythmique *pianissimo* au marimba 2 fait office de tapis sonore constant ; au marimba 1 une basse jouant le motif « a » s'intercale à une descente chromatique disjointe dans les aigus de l'instrument (fig. 4.2.36).

The musical score for measures 110-113 shows two marimba parts. Marimba I (mba. I) is written on two staves (treble and bass clef) in 12/8 time. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *ppp*. Marimba II (mba. II) is also written on two staves (treble and bass clef) in 12/8 time, providing a constant harmonic-rythmic ostinato. The dynamics for Marimba II include *(pp)*.

FIG. 4.2.36. Les trois couches sonores, mes. 110-113

Après un *crescendo* soudain et une transition *fortissimo* en homorythmie, un *rallentando* conduit vers la troisième partie, avec une réexposition du motif d'accompagnement initial à la mesure 132 (fig. 4.2.37).

The musical score for measures 131-133 shows two marimba parts in 4/4 time. Marimba I (mba. I) is written on two staves (treble and bass clef). It includes a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *ff*, *pp*, *f*, and *p*. Marimba II (mba. II) is also written on two staves (treble and bass clef). The dynamics for Marimba II include *f*. Above the Marimba I staff, tempo markings are present: *ral - len - tan - do*, *molto*, and *a tempo*.

FIG. 4.2.37. Réexposition de l'accompagnement initial, mesures 131-133

4.2.3.3 Troisième partie ou réexposition

De la mesure 143 à 147, Viñao explore le thème mélodique par des variations et des extensions, parfois en polyrythmie et parfois en homorythmie (fig. 4.2.38).

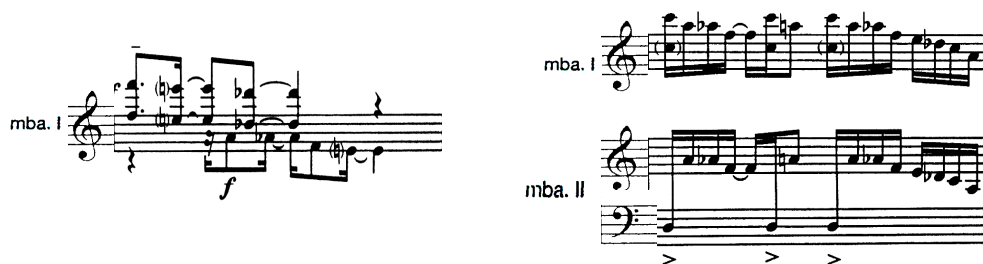


FIG. 4.2.38. Motif en polyrythmie à gauche et en homorythmie à droite, mesures 143 et 147

De la mesure 148 à 158, le motif « a » s'exprime à la basse et à la partie intermédiaire, pendant que les 2 autres voix brodent la mélodie par des figures répétitives (fig. 4.2.39) Des patterns rythmiques plus statiques sont intercalés à ces figures, créant ainsi des « blocs » qui se succèdent rapidement les uns après les autres.



FIG. 4.2.39. Thème « a » à la basse et à l'alto, mes. 155-156

De la mesure 170 à 192 se déroule une alternance entre deux éléments : d'un côté une figure de 9/16 plus 5/16, se répétant sur des cycles ternaires (fig. 4.2.40), de l'autre le thème présenté aux deux parties supérieures, se décalant au fur et à mesure d'un demi-ton vers le bas. La première ligne mélodique est en noires pointées doublées en l'octave, et la deuxième en croches pointées (fig. 4.2.41).



FIG. 4.2.40. Figure cyclique, mes. 170-172



FIG. 4.2.41. Motif aux voix supérieures, mes. 176-178

Dans ce passage aux multiples voix, je pense que la capacité de coordonner plusieurs mouvements sera nécessaire : il faudra équilibrer la voix la aiguë avec celle au dessus pour que cette dernière ne devienne pas trop perçante et dure ; en même temps, la mélodie devra être phrasée par groupe de trois notes, c'est-à-dire *fa dièse-mib-re* pour la partie supérieure octaviées et *do-si-lab* pour la partie intermédiaire, ce qui oblige à avoir des impulsions non-synchrones aux deux mains.

4.2.3.4 Conclusion

Avec une brève réexposition du motif « b » (voir fig. 4.2.31) une section conclusive débute à partir de la mesure 192. Différentes métriques se succèdent dans des enchaînements rythmiques complexes, les voix des deux instruments sont doublées à l'octave, celle en dessous pour la main gauche et celle au dessus pour la main droite. Des portions de gammes découlent et se complètent en *diminuendo* d'un marimba à l'autre, rappelant l'effet de réverbération (fig. 4.2.42).



FIG. 4.2.42. Effet de réverbération, mes. 222-224

Une dernière mesure en *crescendo*, à la fois dynamique et mélodique, aboutit sur 3 mesures homorythmiques en *fortissimo*, concluant sur la note *do* jouée sur quatre octaves différentes.

4.3 Conclusion

Grâce à l'analyse de *Riff* et des trois mouvements de *Book of Grooves*, des traits communs à l'écriture de Viñao ont émergé. Sa proximité des musiques populaires se trouve dans les deux œuvres : par exemple dans le trait d'inspiration salsa de *Riff* ou à travers les rythmes syncopés de *A Spanish Groove* et de *Dance Groove Drifting*. L'utilisation de boucles, d'enchaînements en fondu-enchaîné entre

les instruments, et de patterns « rebondissants » rappelle le style de composition de la musique électronique populaire. Le flux constant de notes et de répétitions a une origine minimaliste, tandis que les jeux de polyrythmies et de multitemporalité montrent l'intérêt du compositeur pour le domaine du rythme.

Malgré ces traits en commun, les œuvres nommées ci-dessus ont des caractères uniques qui leur donnent une identité.

Riff est une pièce virtuose pour les deux instrumentistes, qui peuvent s'exprimer à travers des changements de rôle, de l'accompagnement au solo. Elle contient différentes atmosphères : du début aux influences rock, à la partie centrale plus mystérieuse, des rythmes salsa à un ostinato très insistant, qui ne laisse presque pas le temps de respirer. C'est une pièce qui donne de la satisfaction et de l'amusement à la fois à l'interprète, mais aussi à l'auditeur qui ne se trouve jamais dans l'ennui.

Book of Grooves est une œuvre qui ajoute de la fraîcheur au répertoire de duos de marimbas. Elle fait découvrir aux percussionnistes différentes manières d'exploiter la tessiture et le son des claviers. Elle stimule l'oreille rythmique de ceux qui l'interprètent, les défis principaux étant dans la mise en place, dans le phrasé mélodique des patterns principalement rythmiques, ainsi que dans l'obtention du *feeling* du groove à travers le continuel changement de pulsation et de métrique.

Effectivement, le groove est le cœur même de l'œuvre de Viñao. Si peu commun dans la musique classique, il saura mettre en valeur les capacités des interprètes à explorer et à s'adapter à des genres musicaux souvent mis à l'écart.

Conclusion

Les dernières années voient l'œuvre d'Alejandro Viñao s'imposer dans le domaine des percussions grâce à son apport inédit et de grande qualité. En raison de la nouveauté de son style, aucune école de percussion n'a pu encore donner de réponses incontestables aux problématiques d'interprétation de cette musique dans laquelle les points de départ sont le rythme et le groove.

En tant que percussionniste, j'ai naturellement été attirée par les questionnements autour du groove, c'est ainsi que mes recherches se sont focalisées sur ce sujet. Parmi les nombreux points de vue par rapport à ce *feeling*, j'ai trouvé stimulant d'analyser en particulier sa liaison et son interaction avec le corps et les gestes. Grâce aux recherches exposées ici, une nouvelle compréhension du phénomène m'a permis d'acquérir une plus grande conscience du rôle des déplacements et des mouvements dans l'interprétation des pièces de Viñao, rôle qui n'est pas secondaire non plus dans la musique d'autres compositeurs.

En observant son parcours musical et ses sources d'influence, il a été possible de situer l'écriture de ce compositeur dans le vaste cadre de la musique contemporaine. La connaissance de son passé m'a permis de comprendre l'origine de son style, mêlant de nombreux genres et basé sur la présence d'un moteur rythmique constant, cela afin d'avoir les outils nécessaires à l'analyse de ses compositions.

Grâce aux recherches sur le rythme et le groove, j'ai compris à quel point les différents niveaux rythmiques superposés présents dans l'écriture de Viñao étaient en lien avec la sensation d'*embodiment* ressentie à l'écoute de ses pièces. En outre, cela a éclairci mes hypothèses sur l'influence de l'aspect visuel sur une œuvre musicale, et donc sur l'importance de la gestuelle de l'interprète pour l'obtention et la transmission du groove à l'auditeur.

Pour ce mémoire, nombreuses ont été les lectures effectuées au sujet du groove et des gestes, toutefois l'analyse de cette problématique, soutenue par la pensée de musicologues et interprètes, reste limitée par le nombre restreint d'exemples que j'ai pu observer directement. Elle pourra être approfondie dans le futur, non seulement à travers l'analyse d'un plus vaste nombre de musiciens, mais aussi à travers l'utilisation de techniques d'analyse plus poussées sur la production et le placement du son et du rythme dans le temps, ainsi que sur l'étude des sensations des auditeurs.

La musique de Viñao étant un croisement de différentes cultures, elle contient en soi la diversité sur laquelle peuvent se baser de nombreuses manières de l'interpréter. Outre cela, chaque musicien acquiert un style de jeu différent en partant de sa sensibilité et son bagage socioculturel. Il en va de même pour l'interprétation du groove.

Dans la musique classique, ce terme est encore méconnu, car plutôt lié à la musique actuelle, comme le jazz ou le rock. De cette méconnaissance naît l'importance d'évoquer la problématique d'interprétation des rythmes dans les pièces de compositeurs contemporains qui, comme Viñao, mélangent l'actuel et le populaire au savant, l'ancien au moderne : les gestes et les mouvements étant l'un des accès à ce monde d'interaction et d'échange culturel.

ANNEXES

Entretien avec Alejandro Viñao, 9 novembre 2015.

C.I. How would you define your music? Could you classify it into a specific style or genre ?

A.V. I am longer sure that defining my music in terms of style or genre is meaningful to me or useful to the listener. If you had asked me this question 15 years ago I would have said that my music was 'classical contemporary' or 'electro-acoustic-classical-contemporary, or something like that. But times have changed and so has my music and I no longer seek to define it in terms of a specific category. I have notice that the younger generations define music in a different way than it was customary until recently, partly due to ignorance or indifference towards the past, and partly due to having a different perspective. There is a trend to see all phenomena (not just music) as belonging in the same context. This decontextualisation has taken place in many if not most parts of the world but specially in the urban industrialized world. The internet has been perhaps the main cause or at least the main vehicle that makes this decontextualisationit possible or even inevitable. So, a piece like my 'Chant' D'Ailleurs' for soprano and electronics is referred to by young peoples in their 20s as 'a song', or as 'a song with electronics'. Even some music students studying in conservatories have little idea of the mixed electro-acoustic tradition of the last 60 years and see this kind of piece as one more 'song' or 'music track' amongst many, albeit an unusual one, but still shearing the same context (or lack of) than a multitude of other 'songs' or 'tracks. Not all of this is bad. Decontextualisation affords the new generations the possibility of relating to a composition without the burden of the past, approaching new musical experiences in a more open way than previous generations. But decontextualisation comes at a price because an appropriate context is what allows us to understand the subtle nuances that make a musical discourse rich and multidimensional. The more we perceive everything as the same the more shallow our perception and understanding of a musical work may become. So, do we need to separate music into styles and genres? Is that part and parcel of providing a context? Do we need to do so in order to understand explore music in greater depth? Possibly, but there is little we can do at present to change the process of decontextualisation, and who knows, perhaps at this juncture decontextualisation serves a purpose that we cannot understand as yet.

In any case defining my current musical output in terms of a genre would do little to provide a context. I would be going against the grain. You cannot stop decontxtualisation by making pronouncements such as 'this music belongs in such and such category and it must be listen to from that perspective'. The younger generations are not going to listen to my music in a different way just because I claim that it belongs in this or that genre. I try to focus on the positive side of this process which is that young people are more ready to accept new musical processes than previous generations partly because they do not have the ability or inclination

to place music in 'boxes'. Because a context is also a box and it has its shortcoming too.

C. I. Do you think that the rhythmic imperfections, caused by the complexity of the composition, are an obstacle to a faithful performance of your music?

A.V. The complexity of any piece of music is always an obstacle to its faithful performance. That is why some performers are better than others! The virtuoso ones give a more faithful or more satisfying performance of any kind of music. If the complexity of a composition were not an obstacle to a faithful performance then most performances of any kind of music would be absolutely wonderful which is clearly not the case. There is no difference in this respect between my music and that of any other composer of the present or the past. Do you think that a computer could be a better performer for these pieces, as it was with the mechanical piano for Nancarrow? In my view a mechanical piano is not a good medium to perform Nancarrow's music. Nancarrow had no means of exploring multi-temporality at the time he was working other than punching piano rolls, so he had to make do with what was available to him however crude the sound of the mechanical piano might have been. It is precisely because the pianola is such a crude instrument that there have been transcriptions of Nancarrow pieces for ensemble. (see recordings of Nancarrow's work by Ensemble Modern which work very well). Few people like to listen to the artificial sound of a mechanical piano. That is also why when Ligeti developed Nancarrow's ideas he chose to explore the polyrhythms that lend themselves to be played by human players and left the irrational rhythms alone since those do not lend themselves to be played by human performers. In the same way (and influenced by Ligeti) I have worked with complex polyrhythms and not with irrational rhythms in my percussion music, so that it may be played by human players. A mechanical piano cannot articulate sound in any satisfactory way and it produces a very poor sound. A sampled marimba played by a computer has the same problem, not to mention the fact that acoustic instruments resonate in a theatre in a very different way than loudspeakers do. Also the accents in a heavily articulated phrase (of which my music is full of) bring out different harmonics/colours on every note, and the energy in the phrasing is also different every time. A computer cannot do that. And then there is -of course- the visual element, the excitement of watching a human being play with stunning dexterity an instrument in a live situation. We could also ask why go to a concert hall to listen to a symphony orchestra when you can listen to an error free CD recording of the same piece? If accuracy were the only or main criteria the live concert would not exist since a recording would always be more accurate. A CD recording, or a mechanical piano or a computer are unlikely to replace human beings in concert any time soon.

C.I. What freedoms can a musician take with your music, since the rhythmic accuracy makes it impossible for to stretch the tempo (rubato, rallentando, and so on)?

A.V. Let us examine this question. What freedoms can a musician take when it plays -say- Steve Reich's 'Music for 18', or when an orchestra plays most of the

Rite of Spring, for example in the passage called 'Le cortege du Sage'? Or when they play Bartok, etc ? The answer is no freedom at all when it comes to playing the rhythms. And once they have chosen the initial tempo they cannot change it at all. So for a vast section of the classical repertoire there is little or no freedom that a performer or conductor can take with the rhythm or the tempo once the initial tempo has been chose. Some of my music is the same in this respect. But you can ask yourself another question: why do I ask this question about rhythm or tempo but not about pitch? I think that the answer to that question might be that we were brought in a tradition where no one thinks that changing the pitch of a work would be an act of freedom but rather one of vandalism. But this is arbitrary. Why is changing the rhythm or the tempo and act of 'freedom' but changing the pitch an 'outrage'? Empirically we know that performances of all kinds of music are all very different even if one or more aspect of the music offer not 'freedom'. There are so many other aspect that do offer freedom that we need not worry in -say- Chopin's case that his music offers no freedom from the point of view of pitch or rhythms. So I will turn the tables on you and ask you to examine your very question. Where is it coming from? What are the assumption embedded in your question? Empirically, I suggest you listen to two rhythmically very accurate performances of Khan Variations and compare them to see if they sound the same. If they do, then you could suspect that the piece offers not freedom at all. if they sound different you must then inquire about what makes the difference, and derive your own conclusions.

So I suggest the 2 following rhythmically very accurate performances for you to compare and draw your own conclusion:

a) Ian Rosenbaum:

<https://www.youtube.com/watch?v=5XtjaeevflA>

b) Fillipo Lattanzi:

<https://www.youtube.com/watch?v=lrYEaoCsX4A>

C.I. Do you think that body movement is important in the performance of your pieces? And from which point of view?

A.V. The marimba is a very visual instrument both on account of its size, design, etc, and also on account of the way the player must move around this large instrument specially when four mallets are used. There are not many instrument that are more visual (or sexy, as they say today) than the marimba. So movement plays a very significant role in the aesthetic appreciation of a marimba performance. A piece like Khan Variations which uses the extreme range of the instrument forcing the player to stretch and move around in an almost athletic way has a visual element that is akin to dance. 'Seeing' Khan Variations live is very different from 'hearing' it in a recording. Some players can make this difficulty look clumsy or contrived even when their performance may be musically very accurate, and in that case it detracts from the overall effect. Other players are mesmerizing to watch because they move in an almost balletic way. If you look at the performance by Setsuko Kutsuno you may perhaps agree with me. The sound quality of the recording is very poor but the way she moves around the instrument is wonderful to watch. Full

of graceful movements even in the most difficult passages:

<https://www.youtube.com/watch?v=we0XmIK2ra8>

C.I. You often talk about vertigo caused by microtemporality and polyrhythms in the description of your music. Are you searching to make the public loose their balance with this vertigo? Could a similar effect be created through the harmonies ?

A.V. I am mostly using the word vertigo in a metaphorical sense. I do wish the listeners to loose their 'inner' balance, as a result of the music making them want to predict where the beat is going to go from one moment to the next only to find that it goes somewhere else. Hopefully that 'somewhere else' is exciting but different from what they predicted. I wish to create a feeling similar to the experience of following two or more melodies in -say- baroque polyphony. To do that with rhythm, to follow two or more lines that beat in a pulsating way but are decoupled from each other, we must get our mind to divide its attention between these two or more apparently conflicting layers/streams of music. When we succeed, when we get the hang of it we may no longer experience stress or vertigo but rather relax into a sound-world which is more complex, one where the different lines or layers are simple in themselves, but interact with each other in a complex way. This is the vertigo I refer to. The initial uncertainty created by this interaction. But as I say, after this initial experience of 'vertigo', it is possible to 'relax' into this new complexity of multiple simultaneous grooves or patterns and enjoy it in an all encompassing way. But of course we may also choose to stay with the 'vertigo' of multiple simultaneous beats or grooves. We can do the same mental acrobatics when we listen to a 4 part fugue by Bach. We can try to follow all 4 melodies at the same time or we can relax and hear the totality of the overall effect while keeping in the back of our mind the 4 melodies always present but never focusing on a specific one. Or we can choose to move from the former to the later mode of listening. The same is possible with my multilayered rhythms. You can move in and out of the vertigo experience I hope.

I do not know if a similar effect could be created with harmonies. Perhaps if one uses timber and harmonies in a way that it is no longer possible to separate the two, then an uncertain sound-scape may emerge where the listener is not sure if he/she is hearing harmonies or timber, and if this is combined with interpolations or sound morphing then this ambivalence could create something akin to the rhythmic 'vertigo' experience. But I am not sure if the analogy is a good one. (I have a vocal piece called Hildegard's Dream where some of the timbral/harmonic things I have just described take place.)

BIBLIOGRAPHIE

- BODON-CLAIR Jérôme, *Le langage de Steve Reich*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard : entretiens avec Célestin Deliège*, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 105.
- CHEUNG Pius, *Colors, Intermediate Etudes for Marimba*, l'auteur, s.l., 2001.
- COWELL Henry, *New Musical Resources*, Cambridge University Press, Cambridge, 1930.
- DENUT Eric, *Musique actuelle, musique savante, Quelles interactions ?* L'Harmattan, Paris, 2001.
- GANN Kyle, *The music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- LELONG STÉPHANE, *Nouvelle Musique*, Editions Balland, Paris, 1996.
- RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, *Musique et postmodernité*, coll. « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1998, p. 63.
- REICH Steve, « Reich crée l'opéra d'un monde faustien », interview avec Eric Dahan, *Libération*, 2.10.97.
- STEVENS Leigh Howard, *Method of Movements for Marimba*, Keyboard Percussion Publications, Asbury Park, 2000.

Bibliographie sur le groove

- ANDERSON John, *Cognitive psychology and its implications*, Henry Holt and Company, New York, 1990, p. 519.
- CLARKE Eric, *Rhythm/Body/Motion : Tricky's Contradictory Dance Music* dans *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Danielsen Anne, Oslo, 2010, p. 105-120.
- « Rhythm and timing in music » dans *The Psychology of Music*, Academic Press, San Diego, 1999, p. 473-500.
- « Understanding the psychology of performance » dans *Musical Performance. A Guide to Understanding*, RINK John (dir.), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 59-72.
- DANIELSEN Anne, *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate Publishing, Oslo, 2013.
- FELD Steven, « Aesthetics as Iconicity of Style, 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, 1988, p. 74.
- GALLESE Vittorio et GOLDMAN Alvin, « Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading » dans *Trends In Cognitive Sciences*, vol. 2, n° 12, 1998, p. 493-501.

- GIBSON James, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Mifflin Company, Boston, 1966.
- GØDOI Rolf Inge, « Imagined action, excitation and resonance », dans *Musical imagery*, 2001, p. 237-250.
- JAMES Williams, *The Principles of Psychology*, Henry Holt and Company, New York, vol. 1, 1980, p. 403-404.
- JONES Mari Riess et BOLTZ Marilyn, « Dynamic Attending and Responses to Time », dans *Psychological Review*, vol. 96, n° 3, p. 459-491.
- KENNETH Lindsay et NORDQUIST Peter R., « A technical look at swing rhythm in music », *Journal of the Acoustic Society of America*, 2006, p. 122-159.
- KERNFELD BARRY, « Groove » dans Kernfeld Barry (dir.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- LONDON Justin, « Rhythm », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 8 May 2016, <www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/subscriber/article/grove/music/45963pg1>.
- NIEDENTHAL Paula, BARSALOU Lawrence, WINKIELMAN Piotr, KRAUTH-GRUBER Silvia et RIC François, « Embodiment in Attitudes, Social Perception, and Emotion », dans *Personality and Social Psychology Review*, vol. 9, n° 3, 2005, p.184-211.
- WAADELAND Carl Haakon, « Rhythm Performance from a Spectral Point of View » dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, Oslo, 2011.
- WOODY Robert, « Explaining Expressive Performance: Component Cognitive Skills in an Aural Modeling Task » dans *Journal of Research in Music*, vol. 51, n° 1, 2003, p. 51-63.
- ZBIKOWSKI Lawrence, « Modelling the Groove : Conceptual Structure and Popular Music », dans *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 129, n° 2, 2004, p. 272-297.
- AGID Yves, *Comprendre le cerveau et son fonctionnement*, 1 mars 2014, Institut du Cerveau et de la Moelle épinière, <[www.icm-institute.org/fr/actualite/comprendre-le-cerveau-et-son fonctionnement](http://www.icm-institute.org/fr/actualite/comprendre-le-cerveau-et-son-fonctionnement)>.

Bibliographie sur les gestes

- ANAKESA KULULUKA Apollinaire, « Du fait gestuel à l’empreinte sonore : pour un geste musical » dans l'atelier MCX-APC n° 37, *Complexité à l’œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant*, s.d.
- BERGERON Vincent et MCIVER Lopes Dominic, « Hearing and Seeing Musical Expression » dans *Philosophy and Phenomenological Reserach*, vol. 78, 2009.
- CHAUVIRÉ Christiane, « Wittgenstein et la musique : une esthétique non sentimentale », *Critique*, Editions de Minuit, Paris, n° 802, 2014, p. 249-264.

- DELALANDE François, « Sense and Intersensoriality » dans *Leonardo*, vol. 36, n° 4, 2003, p. 313-316.
- « La gestique de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical », dans GHYSLAINE Guertin, *Glenn Gould Pluriel*, Louise Courteau, Verdun, 1988, p. 85-111.
- GUASTALLA Pierre, *L'esthétique et l'art*, J. Vrin, Paris, 1928.
- HENROTTE Gayle A., « Music and Gesture: A Semiotic Inquiry », dans *The American Journal of Semiotics*, vol. 9, n° 4, 1992, p.105.
- IAZZETTA Fernando, *Meaning in Musical Gesture*, International Association for Semiotic Studies, Guadalajara, Mexico, 13-18 juillet 1997.
- JENSENIUS Alexander, et coll., « Concepts and Methods in Research » dans *Musical Gestures : Sound, Movement and Meaning*, Routledge, New York, 2009, p. 12-35.
- LEARD Franck, *L'univers des musiciens, analyse d'une expérience artistique*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008, p.36.
- MAZZOLA Guerino et ANDREATTA Moreno « Formulas, Diagrams, and Gestures in Music », dans *Journal of Mathematics and Music*, vol. 1, n° 1, 2007.
- MOLINO Jean, « Geste et musique : prolégomènes à une anthropologie de la musique », dans *Analyse Musicale*, n° 10, 1988, pag. 8-15.
- MOORE Richard, « The Dysfunctions of MIDI » dans *International Computer Music Conference*, ICMA, San Francisco, 1987, p. 258.
- ROCHER Guy, *Introduction à la sociologie générale*, Montréal, Éditions H.M.H., 1969.
- VINES Bradley et coll., « Dimensions of Emotion in Expressive Musical Performance » dans *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1060, 2005, p.104.
- WANDERLEY Marcelo, et coll., « The musical significance of clarinetists' ancillary gesture: an exploration of the field » dans *Journal of New Musical Research*, Routledge, New York, vol. 34, n° 1, 2005, p 97-113.

Bibliographie sur Viñao

- MONTAGUE Stephen, "Viñao, Alejandro." dans SADIE Stanley et TYRRELL John (dir.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.
- ROBERT John Francis, « The Khan Variations for solo Marimba by Alejandro Vinao : Musical Analysis and Performance Practice », thèse de doctorat, sous la direction de Mark Ford, University of North Texas, Denton, 2010.
- VIÑAO Alejandro, « Perception, Reception, and All That Popular Music : An Interview with Alejandro Viñao », interview avec Sean Bellaviti, *Discourses in Music*, vol. 6 n° 2, 2007.
- VIÑAO Alejandro, « 15 Questions to Alejandro Viñao », interview avec Tobias Fischer, 27.03.2007, <[www.tokafi.com/15questions/15-questions-to-](http://www.tokafi.com/15questions/15-questions-to-alejandro-vinao)

[alejandro-vinao/](#)>

VIÑAO Alejandro, « Möte med Alejandro Viñao », interview avec Teddy Hultberg, *Nutida Music*, n° 4, Scandinavian University Press, Stokolm, 1997.

VIÑAO Alejandro, interview avec Ken Ueno, Cambridge, 05.2001, <www.vinao.com/Ueno%20Interview1.html>.

VIÑAO Alejandro, <www.brahms.ircam.fr/alejandro-vinao>.

VIÑAO Alejandro, <www.vinao.com/Index%20of%20PROGRAMS.html>.

Children of Nancarrow, Alejandro Viñao et Philip Tagney, BBC Radio, 18.09.2004.

Discographie

VIÑAO Alejandro, *Book of Grooves*, Arx Duo, 2013, <www.youtube.com/watch?v=jmHnJY9pEjw>.

VIÑAO Alejandro, *Riff*, Chack Duo, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=vzREKPea6iU>>.