

De la main à l'écriture : Domenico Scarlatti

Introduction

L'histoire musicale de l'Occident est marquée par un événement central qui change en profondeur la manière dont la musique est pensée et conçue : l'invention de l'écriture. L'usage de l'écriture entraîne de profondes mutations dans les procédés compositionnels aussi bien que dans les attitudes esthétiques. Elle est à l'origine de la rapidité de l'évolution musicale, elle transforme les espaces sociaux où la musique se produit et se consomme. Pour ceux qui ont suivi des études au conservatoire, il est naturel de penser qu'une bonne partie, ou l'intégralité même, du travail de composition s'effectue sur le papier, en exploitant les puissants moyens d'élaboration que le système de notation offre au compositeur. En réalité (dans la musique comme dans le langage) la présence de l'écriture n'a pas fait entièrement disparaître les circonstances de la transmission orale. L'interprétation actuelle de la musique romantique ne pourrait pas se faire convenablement sans l'existence d'une tradition non écrite qui, d'une génération à l'autre, nous transmet l'approche correcte pour la jouer.

Dans d'autres cultures, la musique s'apprend en écoutant et en jouant. La transmission du savoir et des répertoires se fait oralement, en faisant appel à la mémoire. Cela n'implique pas forcément une activité d'improvisation ou une attitude novatrice de la part des individus qui la pratiquent, c'est même une éventualité plutôt rare. Ces musiques ont été pensées par le biais d'une imagination qui comporte le contact direct avec l'instrument. Le matériel dont elles sont faites peut être le produit à la fois d'une pensée abstraite et d'une cohérence motrice. Ces deux aspects s'influencent réciproquement et les principes d'articulation du geste dans la production du son peuvent contribuer à expliquer les processus musicaux. Il semble y avoir en l'homme une prédisposition à entretenir une relation biunivoque entre la musique et les mouvements du corps qui la génèrent. Cette attitude pourrait être pré-culturelle, même si les formes qui en découlent participent des choix esthétiques, expressifs, philosophiques, culturellement déterminés. Les instruments eux-mêmes impliquent un ordre, une logique, qui leur est propre ; ils induisent des choix spécifiques et leurs modes de fonctionnement fixent une limite au champ du possible.

Dans l'histoire de la musique savante occidentale, certains grands improvisateurs, comme Chopin et Scarlatti, récupérèrent le moment concret de la pratique instrumentale en la remettant au cœur de leur activité créatrice en dépit d'une longue tradition spéculative qui est la conséquence de l'introduction de la notation. Cependant ces compositeurs participent au monde du support écrit : ils s'en servent pour accomplir l'œuvre, pour la diffuser et l'immortaliser. À cette culture de l'écrit, à laquelle ils adhèrent, appartiennent certains faits spécifiques : une grande liberté de pensée, l'ample spectre de l'invention individuelle, la vaste palette des moyens d'élaboration employés et cette volonté – si révélatrice de notre civilisation – de donner lieu à un grand nombre de formes toujours nouvelles et surprenantes. La logique du mouvement et du geste

instrumental auquel ces compositeurs sont sensibles, peut les porter à des résultats musicaux d'une nature qui les situent au-delà des conventions et des normes. De nombreuses découvertes sont le fruit, chez Scarlatti, d'une combinaison entre expérience motrice, réflexe musculaire et idéation proprement musicale. Elles possèdent la rapidité éclairante de l'intuition immédiate et la sensualité du plaisir physique¹.

Polyrythmies

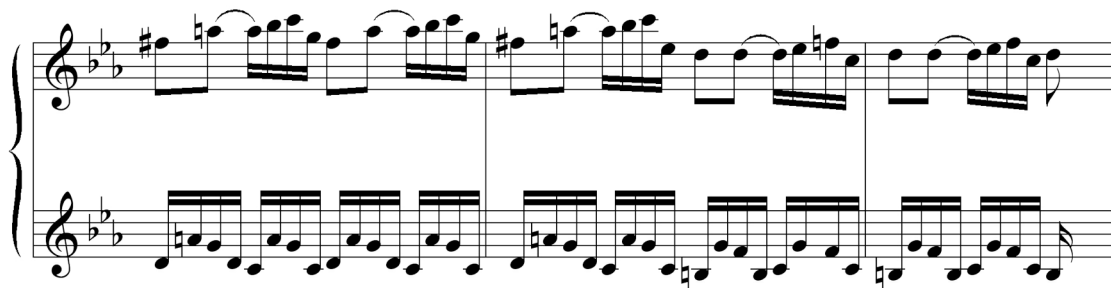
Dans cet exemple, tiré de la Sonate K. 51, la formule répétée à la main gauche contient un *pattern* polyrythmique qui n'apparaît pas à la lecture, mais devient perceptible à l'écoute. Cet effet est corrélé à un comportement particulier de la perception : à partir d'une certaine rapidité de l'articulation temporelle, la perception est portée à séparer l'alternance de sons placés en des registres différents, en des flux distincts. Elle aura tendance à regrouper les sons proches, qui partagent un ambitus fréquentiel commun, en lignes indépendantes. Une fois dépassé un certain seuil de vitesse (d'autant plus basse que l'écart entre les registres est important), il devient impossible de réunir les différents flux du *pattern* originel, on ne pourra plus définir les rapports temporels qu'ils ont entre eux et il ne sera plus possible que de se concentrer sur un seul flux à la fois². Dans notre cas, on se trouve dans une situation intermédiaire dans laquelle la séquence peut se percevoir comme un tout unique dont les forces centrifuges tendent, cependant, à la scinder en deux « voix » séparées.

On peut diviser le trait *ostinato* à la main gauche, en deux parties polyphoniques minimales. Alors que la partie supérieure répète, à des intervalles réguliers (1+3 doubles-croches), une cellule mélodique de deux notes (*la/sol*), la ligne plus grave alterne cette même cellule – transposée à la quinte inférieure – (*ré/do*) avec sa rétrogradation (*do/ré*)³. La relative indépendance des voix est renforcée par la vive évidence des contenus mélodiques et par une certaine anarchie des rencontres harmoniques, qui sont souvent dissonants. Si on considère le premier quart de la mesure, la disposition harmoniquement correcte devrait impliquer, à la main gauche, un *fa*[#] à la place du *sol*. Mais cela diminuerait l'effet polyrythmique ; c'est celui-ci qui prend le pas sur toute préoccupation d'ordre grammatical.

¹ Ce qui chez certains constitue un tremplin pour la fantaisie créatrice est une entrave pour d'autres. Berlioz écrira : [...] *je ne puis m'empêcher de rendre grâce au hasard qui m'a mis dans la nécessité de parvenir à composer silencieusement et librement, en me garantissant ainsi de la tyrannie des habitudes des doigts, si dangereuses pour la pensée [...]*. (H. Berlioz, *Mémoires*, Flammarion, Paris, 1991, p. 51).

² Cf. S. Mc Adams, A. Bregman, *Hearing musical streams*, Computer Music Journal, vol.3 n.4, 1979, p. 26-27. À propos de la présence de ce phénomène dans la musique africaine, voir : G. Kubik, *Inherent patterns, Musiques de l'ancien royaume de Buganda : étude de psychologie cognitive*, L'Homme, Revue française d'anthropologie, 171-172, juillet-décembre 2004, Éditions de l'ÉHESS, Seuil, 2004, p. 249-265. Ce phénomène se retrouve aussi dans bien d'autres cultures ; en ce qui concerne le cas de la cornemuse de l'île de Karpathos, voir : G. d'Angiolini, *Un giorno nella gioia, l'indomani nel pianto. La musica dell'isola di Karpathos*, Nota, Geos CD Book 607, Trieste, 2007, p. 209-215.

³ Voir la réécriture de ce passage à l'exemple 3.



Ex.1 (K. 51)

On retrouve un critère semblable dans des nombreuses musiques africaines. L'exemple qui suit – un extrait d'une polyphonie à quatre parties principales (*Ngbaka-Ma'bo*) – est réalisé à la main droite sur une harpe⁴. La construction rythmique est ici plus complexe que celle du passage de Scarlatti qu'on vient d'analyser, mais partage avec celui-ci des processus assez similaires : l'alternance – en des registres différents – de strates indépendants, bien qu'indissociables d'un *pattern* complexe, le jeu des emboîtements, comme une sorte de « virelangue » pour la main :



Ex.2

Si on récrit ces deux énoncés musicaux comme suit, leurs affinités apparaîtront clairement : la complexité rythmique, son dynamisme, le goût pour les formules répétitives, une logique similaire de l'articulation et une composante ludique qui s'exprime dans la coordination du geste et s'apprécie avec le sens de l'ouïe⁵ :

⁴ Tiré de : S. Arom, *The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies*, Ethnomusicology, Vol. XX, n°3, Society for Ethnomusicology Inc., sept. 1976, p. 502.

⁵ Dans les cultures africaines, l'organisation des patterns moteurs peut avoir un rôle déterminant dans l'élaboration de la musique : *La musique vendé ne se base pas sur la mélodie, mais sur l'excitation rythmique de tout le corps, dont le chant n'est qu'une extension. Si bien que quand nous avons l'impression d'entendre une pause entre deux frappes sur un tambour, il faut songer au fait que, pour le jouer, il ne s'agit pas d'une pause : chaque coup porté sur le tambour fait partie d'un mouvement total du corps, dans lequel la main ou la baguette frappent la peau de l'instrument.* John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi, Unicopli, Milano, 1986, p. 48 [Trad. de l'A.].



Ex.3



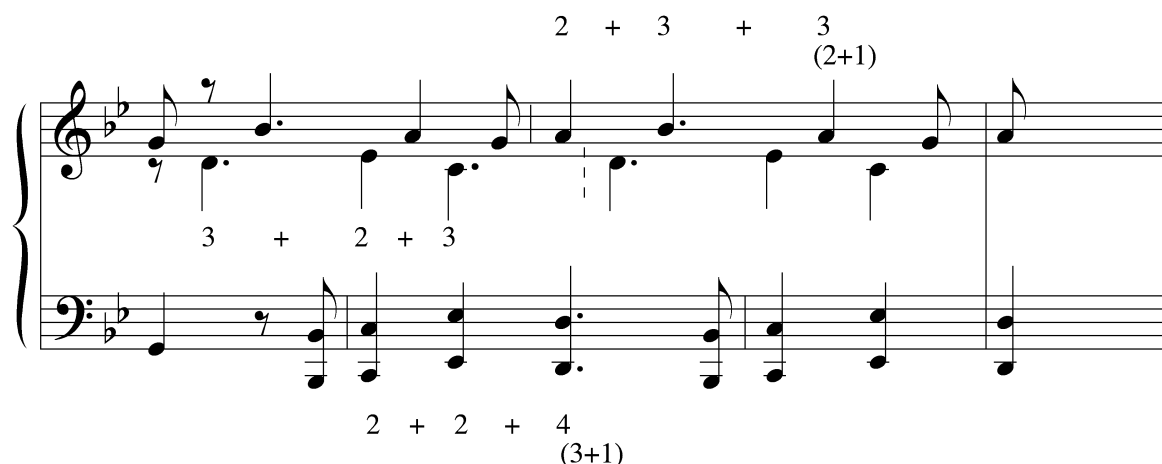
Ex.4

Des éléments de polyrythmie sont présents également dans cet autre exemple, tiré de la Sonate K. 545. À la main droite, deux structures rythmiques, composées chacune d'un mélange d'unités binaires et ternaires, s'emboîtent en « contretemps ». (On remarquera qu'avec l'ajout de la troisième voix à la main gauche, on a toutes les attaques de la pulsation de base) :



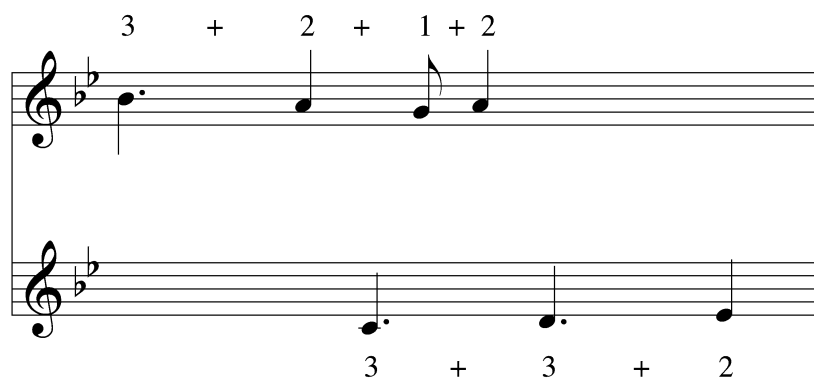
x. 5 (K. 545)

Le mètre est carré et la mesure régulière, mais les rythmes internes sont composites et asymétriques, ce qui génère de forts effets de syncope. Il s'agit d'un passage dont la nature polyrythmique est visiblement soulignée par la graphie adoptée par Scarlatti. Elle impose un mode d'exécution *legato* qui met en relief l'autonomie des voix. L'écriture suivante rendra plus claires les structures internes :



Ex. 6

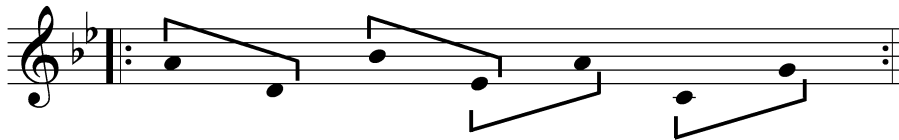
Le *pattern* généré par la main droite est assez élaboré. Considérons son profil en faisant abstraction des accents métriques et tonals : la ligne supérieure comporte quatre attaques et elle a une forme circulaire. Elle est oscillatoire tant dans sa trajectoire (descendante puis ascendante) que dans la temporalité (accélération puis retardement). Alors que le poids tonal et celui qui est imposé par la mesure se trouvent sur la note *la*, l'axe de symétrie du cycle se trouve sur le *sol*. La ligne inférieure, toujours à la main droite, est tout à fait différente. Si on la fait commencer par la note *do*, elle est faite d'une courbe ascendante et comporte un raccourcissement de la dernière durée : un « boitement », un déséquilibre, qui aide la mélodie à retomber sur elle-même. On pourra ajouter, qu'une complication supplémentaire de ce *pattern* est donnée par le fait que sa forme abstraite ne coïncide pas avec le cadre structurel fourni par le mètre dans lequel il s'inscrit. Par rapport à celui-ci, les figures sont posées en biais et dans une certaine mesure se perçoivent simultanément dans des perspectives diverses et contrastantes :



Ex. 7

Pour comprendre véritablement cette formule et la logique qui l'a engendrée, il faudra la regarder sous l'angle de l'organisation du mouvement : la séparation des doigts de la main droite en deux ensembles distincts est soumise à un principe kinésique caractérisé par la symétrie spéculaire. De ce point de vue

(et non plus de celui des structures abstraites) à une progression ascendante d'intervalles descendants fait suite le dessin inverse (une progression descendante d'intervalles ascendants). Une opposition simple dans l'articulation de mouvements des doigts devient le fondement de la polyrythmie. Une asymétrie de surface est soutenue par une symétrie sous-jacente. On peut supposer qu'au niveau de mécanismes neurologiques profonds, cette rationalité rend aisée l'exécution et justifie davantage le résultat musical.



Ex. 8

Ce contrepoint ne naît donc pas d'une spéculation théorique, mais d'une expérience motrice concrète. Le principe polyrythmique ne régit pas les processus compositionnels en leur entier, comme il advient dans la musique africaine ; ce ne sont ici que des épisodes. Toutefois Scarlatti, à la différence des auteurs de son temps, s'y attarde et il sait cueillir tout le charme de ces formes. Le plaisir de la découverte immédiate – « sur le terrain », on pourrait dire – le conduit à adopter localement des solutions semblables à celle qu'on peut trouver dans certaines musiques de cultures lointaines⁶.

Pulsation

L'accumulation de lignes polyphoniques tend à remplir tout espace en fonction d'une scansion régulière et incessante. Il s'agit d'un élément non secondaire d'unité formelle dans des nombreuses Sonates. L'uniformité de la résultante rythmique opère comme une colle. Une certaine cohésion est alors assurée par le niveau plus élémentaire, plus instinctif – et pour cela particulièrement efficace - de l'énoncé musical. La pulsation rythmique suscite chez l'auditeur des réactions physiologiques immédiates qui découlent d'une attitude neurologique profonde et innée, celle qui porte à répondre au rythme avec la participation du corps⁷. La boucle est bouclée : si Scarlatti, dans un sens, « danse » avec les doigts sur le clavier, symétriquement une sorte d'excitation corporelle investit l'auditeur.

Ces qualités de la musique semblent avoir été suggérées au compositeur par le timbre métallique et fortement percussif du clavecin. L'exubérance du rythme pulsé est une conséquence des propriétés intrinsèques de l'instrument. Il en va de même pour quelques qualités de la structure, ou de l'organisation

⁶ Il s'agit de principes qui caractérisent certaines polyrythmies au-delà même de l'exemple africain. Qu'on pense au cas de la musique balinaise.

⁷ *Ce lien entre le système auditif et le système moteur semble être universel chez les êtres humains et se présente spontanément dès le plus tendre âge [...] le cortex moteur et le système sous-cortical s'activent même quand les sujets se bornent à écouter ou imaginer la musique, et même sans qu'ils exécutent des mouvements manifestes ou qu'ils battent la mesure.* Oliver Sachs, *Musicophilia*, Adelphi Edizioni, Cusano (MI), 2008, p. 277-278. [Trad. de l'A.]

temporelle, dans les *Sonate and Interlude* de John Cage. Le spectre inharmonique, évolutif et complexe, du piano préparé porte le compositeur à l'utilisation de formules répétitives qui nous permettent de savourer pleinement la couleur des sons. Par ailleurs, dans cette musique, une large respiration donne la possibilité aux sons de résonner longuement et de déployer leurs propres qualités naturelles, si captivantes pour l'oreille. Le timbre du clavecin, court, percussif, acidulé, amène Scarlatti à maintenir un flux dense et une certaine constance de la pulsation rythmique. Dans une page telle que celle de l'exemple 9, bien que l'articulation du rythme de chaque voix soit différenciée, la résultante rythmique globale voit l'itération ininterrompue de la pulsation la plus brève (la double-croche). Ce martèlement lancinant, ce « bruit de ferraille », tend à la saturation et c'est un motif d'excitation à divers niveaux de l'écoute ; aussi bien au niveau proprement acoustique, qu'à celui qui implique la réponse neuronale au rythme sous forme de réflexes moteurs, implicites ou explicites.





Ex.9 (K. 513)

Les Sonates de Scarlatti ont une forme bipartite. Les deux volets de ce « dyptique » sont définis par des plans tonals différents et impliquent la reprise et l'élaboration des éléments. Des processus subtils et divers animent cette forme ; ceux-ci méritent une investigation approfondie qui ne peut pas être abordée ici⁸. On remarquera, tout de même, que la construction formelle ne suit pas un plan général sophistiqué et précisément déterminé, tel celui de la fugue ou celui qui sera le propre de la forme-sonate. Au-delà d'un cadre qui reste immuable, ces Sonates offrent une grande variété de comportements et d'articulations internes. Elles procèdent souvent de manière additive, par accumulation et juxtaposition de zones hétérogènes ou qui entretiennent entre elles des relations faibles. Certains épisodes renvoient à des connotations de nature extramusicale : ils opèrent telles des greffes d'images sonores disparates, presque en anticipation d'une technique du montage. C'est l'esthétique baroque du contraste, qui privilégie le clair-obscur et la rupture dramatique. Les Sonates renferment en miniature deux moments qui distinguent le baroque dans le cadre de la Contre-Réforme : la fête et la théâtralité. À ces circonstances s'associait, à cette époque, la volonté de créer la stupeur et de susciter la sensation du

⁸ D'autres auteurs ont traité cet argument. À ce propos, je signale au lecteur les considérations avancées par Kirkpatrick (R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1953) ou celles d'Alain De Chambure (A. De Chambure, *Les formes des sonates*, actes du colloque international de Nice, Société de musique ancienne, Nice, 1985, p. 52-56).

prodigieux⁹. Certaines cassures syntaxiques doivent être comprises à la lumière de cette esthétique¹⁰.

Il est rare que de cette multiplicité les interprètes rendent compte. Dans la majorité des cas on a l'habitude de jouer cette musique dans la rapidité et dans la constance d'une pulsation uniforme, sans différenciation du temps métronomique et en absence de rubato. Bien entendu, une telle régularité peut être, comme on l'a vu, la garantie de l'unité formelle. Il est indéniable qu'elle aide à souligner le brio virtuose et qu'elle rend plus évident l'aspect rutilant et fantaisiste d'une invention abondante, destinée à nous étonner, tel un feu d'artifice. Cependant cela est un choix qui ne se justifie pas toujours. Il me semble que par rapport à une page comme la suivante (ex. 10) il est nécessaire de mettre en relief la diversité des matériaux, en accordant à chaque proposition sa respiration temporelle spécifique¹¹.

⁹ *La musique devra fournir l'expérience de la surprise, du merveilleux et du sensationnel : l'art devra outrepasser la nature et même se dépasser, dans l'artifice.* (G. Stefani, *Musica Barocca*, Bompiani, Milano, 1974, p. 90 [Trad. de l'A.]. Cf. également dans cette publication les p. 77, 91, 93). Une telle esthétique explique aussi l'attention qu'on portait à cette époque à la virtuosité pour la capacité qu'elle a de surprendre et de susciter l'émerveillement.

¹⁰ Voir, par exemple, les mesures 81-83 de la Sonate K 124 dans lesquelles, à la suite d'une cadence, on passe brusquement de l'harmonie de *ré majeur* à celle de *fa mineur* dans une discordance déconcertante des plans harmoniques aussi bien que du matériel.

¹¹ Des périodes différenciés (mes. 1-10, 11-18, 19-26, 27-34, 35-42) sont accolées l'un à l'autre qui n'entretiennent entre elles que des faibles rapports de forme ou de contenu.

Allegro

8

16

24

31

38

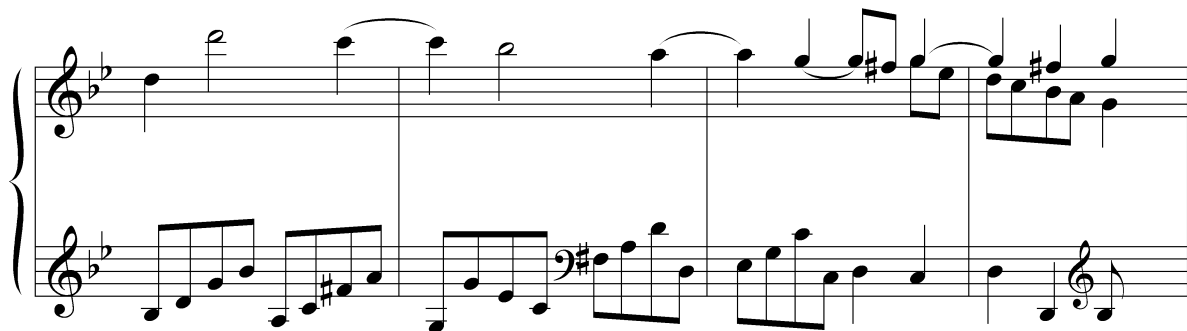


Ex.10 (K. 105)

Dessins, figures

De nombreuses trouvailles, compositionnelles et instrumentales, partagent l'espace d'une Sonate avec une grande quantité de formules cadentielles longuement répétées qui sont destinées à rééquilibrer le caractère inédit et capricieux des premières. Les phases cadentielles elles-mêmes sont conçues avec beaucoup de finesse et incluent toujours un événement imprévu. Même dans la simplicité, il n'y a ici aucun relâchement de la tension inventive, aucune concession à la facilité. L'imagination de ce compositeur est vaste et l'originalité de son lexique peut dériver d'un grand nombre de procédés divers. Par exemple, par la rupture pure et simple du dessin. Scarlatti peut établir une norme de comportement pour ensuite la contredire. De telles fractures introduisent, même dans les propos les plus simples, un fort degré d'imprévisibilité.

Le passage qui suit provient de la Sonate K. 545. Il prolonge et complique, une cadence parmi les plus évidentes. La phrase à la main gauche débute avec deux arpèges ascendants dans une progression descendante. Mais aussitôt les directions s'inversent, se brisent : la mécanique du discours rhétorique s'enraye. Et si la mélodie aiguë, d'une simplicité exemplaire, accompagne cette succession de manière linéaire, sa façon de se poser entièrement en levée rend singulière toute la dynamique des accents et aboutit à la compliquer :



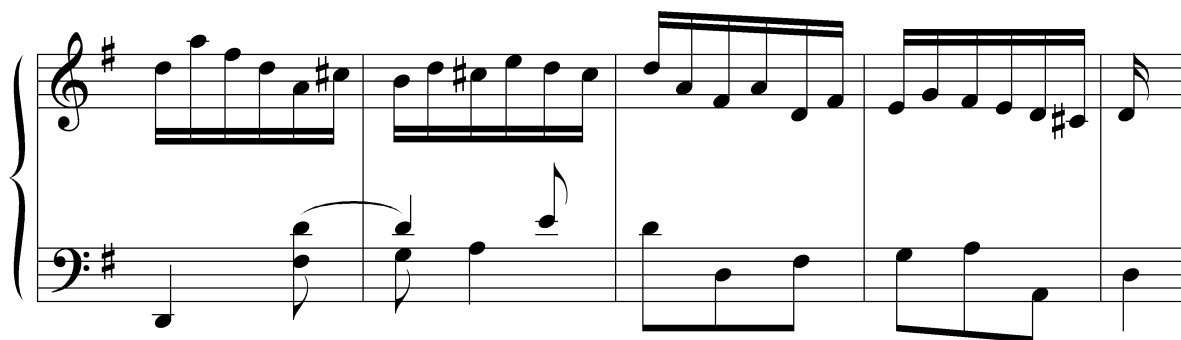
Ex. 11 (K. 545)

À la fin de la Sonate, ce matériau est repris en guise de clausule finale. Voilà un exemple qui montre comment ce compositeur, même dans les propos apparemment plus banals, ceux qui sont à la base des codes de l'époque (telles les formules cadentielles), introduit des éléments de surprise qui en renouvellent la nature. L'illustration suivante montre en haut le chemin suivi par Scarlatti et en bas celui auquel il faudrait s'attendre. Le segment qu'on a inséré entre crochets est un insert destiné à rompre les régularités formelles, à créer une redondance et une asymétrie phraséologique, à différer la conclusion, à flouer nos attentes. Au-delà de l'élégance de la mélodie, cet ajout possède avant tout, le mérite de rendre imprévisible le prévisible :



Ex. 12 (K. 545)

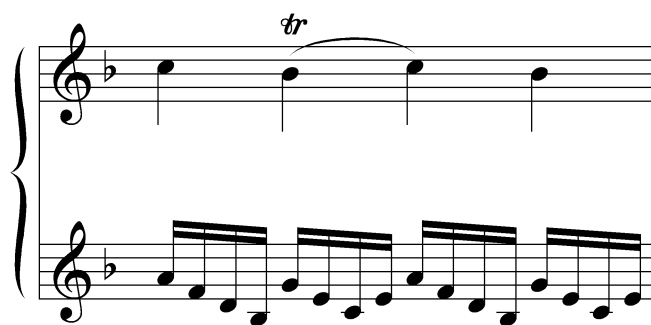
Voici une autre cadence conclusive d'une première section de Sonate. La résolution du retard à la main gauche (deuxième mesure) se fait par un mouvement conjoint ascendant (le *ré* monte au *mi*). Cela occasionne, en outre, des quintes parallèles. Le compositeur enfreint par deux fois des règles couramment adoptées dans la conduite des parties polyphoniques. Du reste la résolution du retard ne peut pas se faire, comme il convient, en descendant sur la sensible (*do#*) sans créer un vide harmonique et enfreindre une autre règle, celle qui interdit les octaves consécutives entre les voix (l'enchaînement *ré-do#* est déjà présent dans la mélodie). Pour résoudre ce conflit dans les termes du contrepoint d'école, il aurait été nécessaire de modifier la mélodie à la main droite. Scarlatti tient, au contraire, à son maintien, à sa réussite. Cette ligne sinueuse, gracieuse, consiste d'abord en un large arpège suivi par une progression qui se referme de plus en plus autour de la tonique conclusive (le *ré*, première double-croche de la mesure 3). Cette note finale est sans doute le pôle de la progression musicale qui l'a précédée, mais elle est aussi le point d'arrivée d'une intuition éminemment musculaire. Quant à son accompagnement, peu importe alors la transgression de la norme, si cette heureuse intuition est préservée et si on peut obtenir, au même temps, un plein harmonique et la variété de l'entrelacs polyphonique.



Ex.13 (K. 105)

Dans les Sonates – comme dans les *Préludes* de Chopin – certaines sonorités, d’impact immédiat sur l’auditeur, dérivent de l’exploration du *medium* instrumental et de l’acceptation sans inhibitions du phénomène sonore qui en découle. Examinons le passage suivant de la Sonate K. 1 : du premier arpège se dégage une couleur harmonique suggestive ; c’est celle d’un accord de neuvième (si on prend en compte aussi le *do* à la voix aiguë). Cette harmonie inusitée peut s’expliquer, au moment de sa découverte, comme étant le fruit d’un réflexe kinésique. La position de la main, qui s’étend naturellement sur le clavier, invite à l’exécution de ce geste simple, linéaire et détendu, qui voit les doigts se succéder l’un après l’autre¹². La position qui suit, au contraire, est resserrée, avec les doigts regroupés, et s’en distingue aussi par son mouvement alterné, d’aller et retour. Avant de se différencier par leur harmonie, ces deux moments s’opposent du point de vue de la logique du mouvement et de l’expérience motrice. Ce contraste peut être souligné par le jeu des nuances : le premier arpège sera plus calme, le second plus nerveux (en termes d’agogique, de *rubato*, ou – sur le piano – de dynamique). D’ailleurs une impression d’accroissement de la dynamique et une certaine agitation accompagnent l’arpège brisé : cela est dû au trille effectué par la main droite qui rend plus épaisse la densité sonore.

Pour ce qui est du phrasé, on sera porté à réunir ces deux moments dans une seule respiration, qui est d’ailleurs suggérée par la ligature à la main droite. L’arpège brisé, qui réunit les doigts dans une position resserrée, agit tel un ressort et peut se penser comme une phase d’accumulation de l’énergie en vue de l’élan vers le sommet mélodique. De cette note aiguë (*la*) on descend vers le *si bémol*, la note la plus grave. L’énergie se décharge à la fois musicalement et manuellement. L’interprète pourra alors différer un peu la chute qui suit l’attaque du *la* aigu pour marquer ce point d’équilibre momentanément rejoint, avant la retombée de la tension.

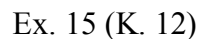


Ex. 14 (K. 1)

Ce jeu de tensions et relâchements prend aussi une valeur ludique. Le musicien en tire une satisfaction intime, celle qui consiste à accomplir un

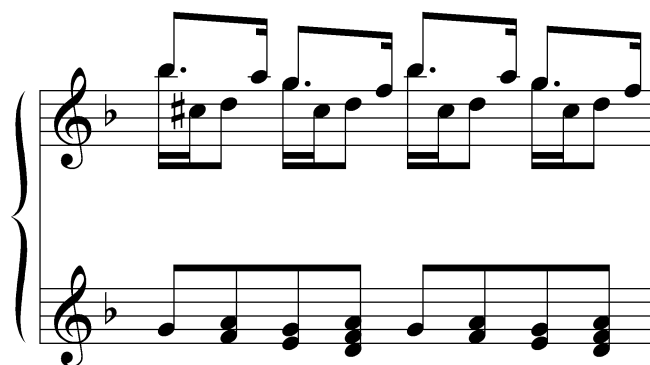
¹² Vraisemblablement Scarlatti devait faire recours ici à un doigté proche de celui qu'on adopte dans la technique moderne ; le critère fonctionnel mis en relief par notre analyse le laisse penser également. Le claveciniste Rinaldo Alessandrini confirme cette hypothèse et il indique pour ces arpèges les doigtés : 1235 (ou bien 1234) / 1242 (communication personnelle). Dans d'autres circonstances, on doit penser que Scarlatti adoptait des doigtés et des phrasés différents des nôtres.

Si écrire directement sur le papier a été la condition qui a permis à des nombreux compositeurs de concevoir les solutions les plus inattendues, chez Scarlatti l'expérience physique, concrète, a le dessus sur la spéculation et guide l'imagination. Une bonne partie de son œuvre pourrait s'analyser dans cette perspective. Le motif de l'exemple suivant, peut se décomposer en deux figures qui séparent les doigts de la main en groupes aux différents rôles. Le trait ascendant, qui fuit vers l'aigu et qui voit les doigts supérieurs se suivre de façon linéaire, s'oppose au suivant, oscillant, qui est produit par l'alternance du pouce et de l'index¹³ :



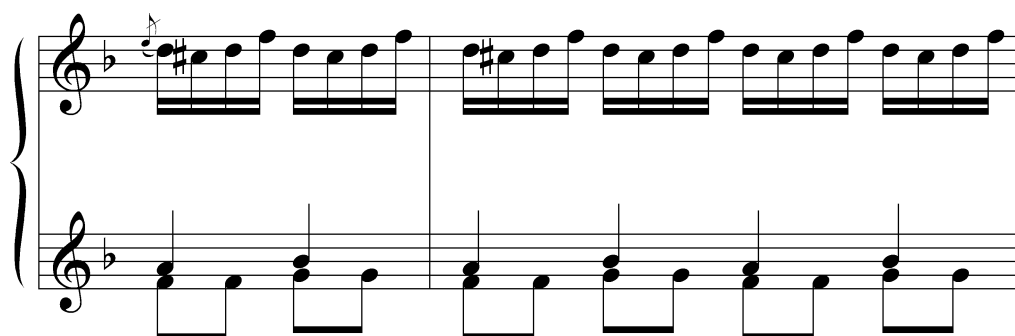
13 Le plus souvent, les prédécesseurs et les contemporains de Scarlatti employaient rarement le pouce, mais ils étaient tenus de le faire quand cela était indispensable. Carl Philipp Emanuel Bach écrit en 1753: *Mon père me racontait avoir écouté dans sa jeunesse des musiciens qui n'utilisaient le pouce que quand cela devenait nécessaire, dans les passages qui demandaient une grande extension de la main* (C.P.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera*, sous la dir. de G.G. Verona, Edizioni Curci, Milano, 1973, p. 32. [Trad. de l'A.]). L'usage du pouce est, au contraire, récurrent dans les *Toccate* pour clavecin du père de Domenico, qui certainement a dû exercer sur lui une grande influence (cf. *Alessandro Scarlatti, Toccate per cembalo*, éditées par J.S. Shedlock, Barenreiter, Kassel 1981). Il est vrai qu'Alessandro (et probablement son fils Domenico) ne jouait pas les gammes avec la méthode actuelle, qui voit le pouce passer au-dessous des autres doigts. Une gamme ascendante à la main droite se réalisait, par exemple, avec le passage du troisième doigt sur le quatrième ; une solution que C.P.E. Bach indique comme usuelle. L'utilisation du pouce pour réaliser les gammes descendantes est pourtant une solution technique attestée déjà dans une œuvre de Thomas de Sancta Maria en 1565 (cf. *Harvard dictionary of music*, sous la dir. De W. Apel, Harvard University Press, 1969, p. 316). Dans les Toccate d'Alessandro les doigtés sont expressément indiqués. Il apparaît alors que celui-ci faisait usage du pouce pour les arpèges et que, en général, la main était naturellement disposée sur le clavier de sorte à inclure avec tous les doigts l'extension d'un accord parfait, comme cela se fait dans la technique moderne. (Voir aussi : R. Boulanger, *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Société de musicologie de Languedoc, Béziers, 1998, p. 93-94 et 193-194). À la suite de ces considérations, il nous paraît vraisemblable que le motif de l'exemple 15 devait impliquer l'utilisation du pouce. En ce qui concerne le passage reproduit dans l'exemple 16, on remarquera que sans le pouce il n'est pas possible d'obtenir la tenue des notes de la mélodie aiguë.

15



Ex. 16 (K. 18)

Parmi les particularités stylistiques de cette musique, il faudra compter la présence de nombreuses phases où le processus évolutif se bloque dans l'itération obstinée d'un motif, d'une phrase, d'une cadence. Ces segments répétés présentent le plus souvent quelques bizarreries, la transgression d'une norme. L'effet incantatoire qui est le propre de la répétition peut être accentué par l'extravagance des solutions. Dans le cas illustré ci-dessous, le principe itératif est la cause d'une certaine ambiguïté en ce qui concerne la fonctionnalité harmonique. Deux harmonies se succèdent qui accompagnent la réitération d'une seule cellule mélodique. Si on conçoit ce passage selon la grammaire tonale, à l'harmonie de tonique (*ré mineur*) succède celle de VIIème degré, qui a fonction de dominante. Dans ce cas, la dernière double-croche de la ligne supérieure devrait être un *mi* et non pas un *fa*. Si, au contraire, on considère l'harmonie telle qu'elle apparaît, on observera une sorte de cadence plagale - assez singulière - qui voit l'accord de tonique s'alterner avec celui de septième à la sous-dominante (*sol-sib-ré-fa*). On devra plutôt penser le *fa* de la mélodie comme un résidu dont la présence est due à la répétition elle-même et est justifiée par elle. La cohérence locale et la fascination que la répétition exerce sur nous, sont des facteurs qui portent une oreille éduquée à l'harmonie tonale à admettre ce qui dans d'autres écritures ne pourrait pas l'être.

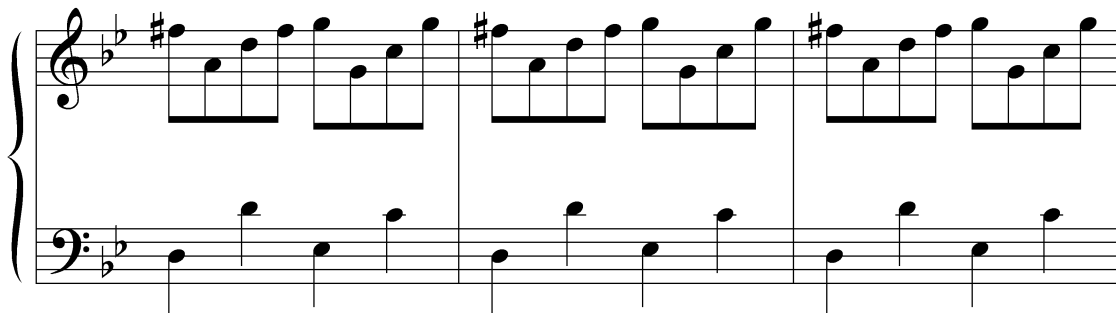


Ex. 17 (K. 12)

Le motif joué par la main droite dans l'extrait qui suit peut être décomposé en deux moments différents d'un point de vue kinésique. L'un, plus aigu, comporte l'alternance d'un mouvement (effectué par les doigts supérieurs) avec son inversion. Il donne lieu à un intervalle entre des notes contiguës ;

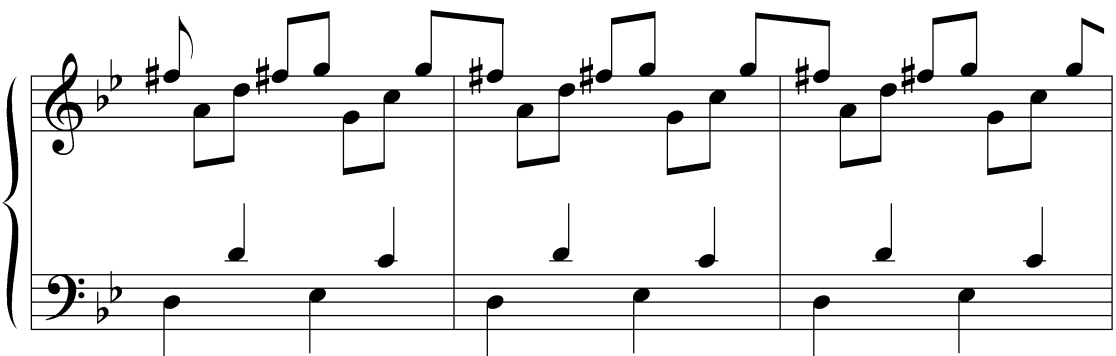
d'abord ascendant, puis descendant (*fa#-sol/sol-fa#*). Une voix médiane, qui se faufile dans les pauses de cette partie aigue, est composée par un intervalle ascendant qui est transposé, tour à tour, sur deux hauteurs voisines (*la-ré/sol-do*). L'articulation de la main gauche consiste en un intervalle d'octave, suivi par un intervalle plus petit, recoupé à son intérieur. On peut distinguer ici deux voix : l'une monte d'un ton (dans le grave : *ré-mi*), l'autre descend d'un ton (dans l'aigu : *ré-do*). L'accompagnement propose cette même alternance des mouvements contraires entre notes voisines qui caractérise la partie supérieure, à la main droite. L'ensemble de cette construction possède donc un caractère polyphonique qui est donné par l'encastrement mesuré de mouvements minimes et répétés. Elle nous rappelle la mécanique, multiforme mais précise, d'une horloge, dont le mouvement de balancier se referme cycliquement sur lui-même.

Comme dans un jeu de miroirs, la main gauche fait écho à l'oscillation entre notes adjacentes, telle qu'elle se trouve dans la partie confiée à la main droite. Cette disposition implique, pourtant, des octaves consécutives entre les parties (*ré/do*). Plutôt qu'obvier à cet inconvénient, Scarlatti préfère sauvegarder la qualité du dessin et maintenir cette mécanique à la fois musicale et manuelle.



Ex. 18 (K. 373)

L'écriture suivante montre ce que nous venons d'avancer dans notre analyse :



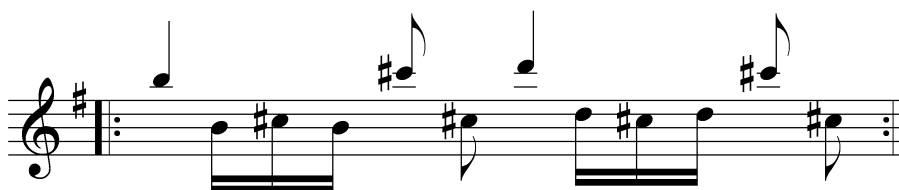
Ex. 19

Voici un autre exemple animé par des principes analogues :



Ex. 20 (K. 203)

La main droite se divise en deux ensembles qui exécutent des mouvements complémentaires entre eux, mais au déroulement différent. La mélodie aiguë est donnée par le simple balancement autour d'un pivot central (*do#*). La ligne inférieure suit cette même courbe, mais elle y inscrit une ondulation mineure qui, à chaque fois, en anticipe la trajectoire. Dans cette partie plus grave, l'oscillation est d'abord orientée en une direction ascensionnelle (groupe de trois doubles-croches *si-do#-si*) qui annonce l'élévation de la partie aiguë du *si* au *do#* ; l'oscillation au caractère descendant (*ré-do#-ré*) anticipe la retombée de la voix aiguë du *ré* au *do#* :



Ex. 21

La répétition insistante de ces figures n'est pas un choix qui provient de la pensée abstraite, d'une volonté intellectuelle. Il y a, dans cette expérience, quelque chose de ludique, de jouissif. On perçoit presque le plaisir physique que le compositeur doit avoir trouvé en expérimentant l'effet produit par les mouvements de ses doigts.

L'itération est la source d'un plaisir autant musical que moteur. Le charme du résultat acoustique est indissociable du goût que l'on trouve dans l'accomplissement du geste qui l'engendre. Sa qualité de conception, la logique kinésique à laquelle il répond, est un motif de satisfaction en soi. Ce plaisir, n'est pas étranger à celui éprouvé par un danseur, ou bien par un sportif qui, en accomplissant une action concrète et efficace, en apprécie en même temps (et fait apprécier à son public) l'élégance. S'il est vrai que l'intime assouvissement suscité par l'exécution du geste instrumental fait partie du bonheur que le musicien ressent en tous les cas quand il joue, chez Scarlatti cet aspect prend un relief particulier.

La rencontre entre invention et pratique instrumentale implique une sollicitation complexe de différentes facultés intellectuelles et de diverses activités neurologiques. Cependant on pourrait dire, avec une formule sans

doute réductrice et pourtant captivante, qu'en quelque sorte la pensée compositionnelle procède chez lui « de la main au cerveau ». La découverte surgit au moment de l'action concrète, dans ce laboratoire expérimental qui est donné par la pratique du jeu instrumental. La réussite et le caractère inédit, d'une découverte jaillissent alors d'un état d'esprit qui est à la fois de recueillement et d'abandon¹⁵. Scarlatti, toutefois, ne se limite pas à improviser, mais il met par écrit ce qu'il a trouvé au contact du clavier. Cette séparation temporelle (et psychologique) entre ces deux moments de l'invention, comporte, pour le compositeur, tout un travail d'élaboration. Cela demande une liberté de pensée capable d'accueillir l'insolite, le bizarre, l'hétérodoxe, qui se présentent à lui lors de l'étape de l'exploration au clavier.

Sonorités, harmonie

Certaines sonorités, assez audacieuses (en particulier celles qui émanent des accords complexes, hybrides et dissonants), témoignent de l'influence que la musique populaire espagnole a dû exercer sur ce compositeur. Cette tradition vivace ne pouvait pas passer inaperçue pour Domenico qui a séjourné en Espagne, pendant de nombreuses années, en tant que maître de musique de Marie-Barbara du Portugal, épouse du futur roi Ferdinand VI. L'emprise que la musique de ce pays a exercée sur lui transparaît à de multiples reprises. Ces emprunts cherchent à en évoquer l'atmosphère et en exploitent les effets expressifs. De nombreux commentateurs ont souligné cette influence, bien que parfois certains rapprochements qu'on a pu avancer puissent paraître un peu vagues : certains types mélodiques ou rythmiques, en réalité, pourraient faire partie d'une tradition orale espagnole aussi bien que de celle de Naples, ville d'où il provient. D'autres formulations, par contre, ne s'expliquent pas autrement :

¹⁵ Le bouddhisme zen a fait de cette posture mentale le critère essentiel de l'activité artistique. Dans la peinture à l'encre de chine, l'artiste, qui s'est longuement appliqué à obtenir le « vide mentale », trace l'ensemble de signes en une seule respiration gestuelle, en un seul jet qui n'admet aucune hésitation, ni corrections.



Ex. 22 (K. 105)

À l'intérieur de cette période, qui correspond à une fonction cadentielle ayant sa tonique en *sol mineur*, Scarlatti s'attarde sur certains agencements qui donnent l'illusion de se trouver dans une modalité non-diatonique (un mode de *sol* avec deuxième degré abaissé). Ainsi l'emprunt garde toute son authenticité, tout en étant inséré à l'intérieur du langage musical propre à son auteur et à la culture à laquelle il appartient.

La structure de ces harmonies rappelle celles qu'on peut produire sur un instrument à cordes pincées ou racless dont l'accord est donné par la superposition de quarts ou de quintes. En laissant la main – ou le plectre – parcourir en succession rapide l'ensemble des cordes, on cherche à obtenir un grand élan rythmique et un fort impact sonore. Ainsi faisant on fait résonner aussi les cordes à vide, même quand les hauteurs que ces dernières produisent sont étrangères à l'harmonie. Il en résulte des ensembles complexes formés par la superposition des fonctions harmoniques qui sont d'ordinaire distinctes¹⁶. L'attention qui est portée ici vers la couleur du son, ce goût pour le timbre brillant, harmoniquement dense, s'accompagnant d'une articulation fortement rythmée, ce sont des critères qui priment sur tout autre préoccupation d'ordre grammaticale. C'est une conception qui dépasse les soucis de la grammaire et qui se dérobe aux règles d'usage.

Pour ce genre d'accords, on a souvent estimé que les notes qui n'appartiennent pas à l'harmonie tonale doivent être considérées comme des *acciaccature* d'attaque : à l'époque il était d'ailleurs normal de ne pas les indiquer clairement comme telles¹⁷. On doit constater tout d'abord que, même en

¹⁶ Le cas le plus simple est celui qui voit la persistance résiduelle de l'accord de tonique. On pourrait considérer ce procédé comme l'équivalent du concept de pédale harmonique.

¹⁷ Cf. G.Pestelli, *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*,

admettant cette hypothèse, la sonorité qui se dégage de ces agrégats complexes – conçus presque comme des *clusters* – ne change pas tellement. De plus cette éventualité impliquerait, dans notre exemple, une remarquable difficulté d'exécution : l'accord répété à la cinquième mesure, devrait se jouer vraisemblablement comme dans la première, soit comme un accord incomplet - de seules quintes – sur le *ré*. Le *sol* et le *do* étant alors des notes étrangères qu'il faudrait exécuter en tant qu'*acciaccature*. C'est assez compliqué à réaliser, étant donné que la disposition de l'accord requiert un grand étirement de la main et demande le recours du pouce pour toucher à la fois le *do* et le *ré*¹⁸. En réalité, l'harmonisation de la mélodie est anormale déjà dans la première mesure, puisque, à la hauteur de la deuxième croche, elle devrait donner lieu à un *sol mineur* (en quarte et sixte de passage, sur pédale de *ré*). Ceci laisse penser que Scarlatti est intéressé par l'effet sonore global qui résulte d'un mélange de timbre, de rythme et d'harmonie, plutôt que par la logique de la seule harmonie. Il se réfère ici à un style, à une pratique instrumentale particulière et semble se comporter comme en face d'un « objet trouvé ». Les répétitions *ostinato*, l'évocation du son raclé de la guitare, les dissonances (qu'elles soient tenues ou qu'elles ne se produisent qu'à l'attaque), les glissements pur et simple des blocs harmoniques (qui s'accompagnent de quintes et octaves parallèles) : tout ceci forme un ensemble, une combinaison d'éléments qu'on ne pourra pas disjoindre et il serait artificiel de vouloir privilégier l'aspect harmonique sur le reste.

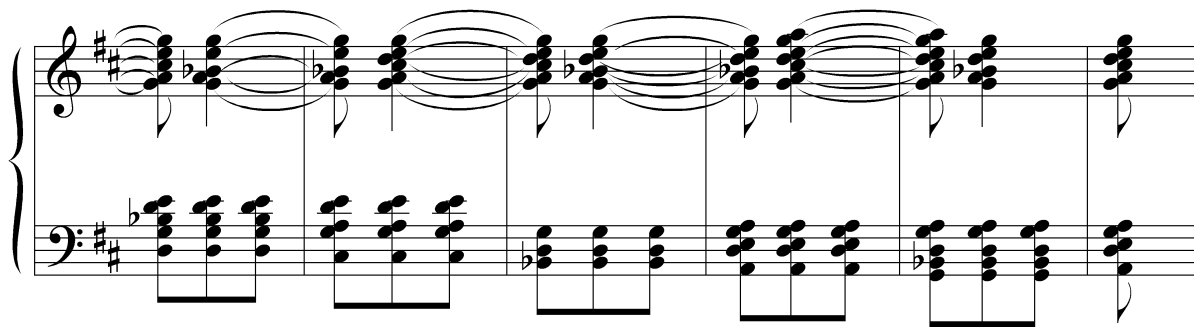
On remarquera, en outre, que ces accords sont fortement dissonants, même si l'on fait abstraction des notes étrangères, en raison de leur disposition étroite et « cacophonique ». Un même contenu harmonique peut paraître plus ou moins consonnant selon sa position dans le registre et selon la manière dans laquelle il est disposé. La disposition d'un accord est responsable des rapports que les composantes spectrales de chaque son entretiennent entre elles. À la deuxième mesure de l'exemple suivant, à la hauteur de la deuxième et troisième croche, la seconde majeure *sol-la* est doublée à l'octave (à la quatrième mesure elle est doublée sur deux octaves). L'effet dissonant de cet intervalle, qui est d'ordinaire estompé dans les dispositions usuelles de l'accord de septième de dominante, est ici fortement exalté. De plus la deuxième harmonique du spectre du *do#* grave (à peu près un *sol#* une octave au-dessus) vient se heurter avec cette seconde majeure et contribue à en accentuer l'âpreté. On peut dire de même en ce qui concerne le deuxième harmonique du *sol* grave (à peu près un *ré* une octave au-dessus) qui crée une dissonance avec le *do#* de la main droite et cela même dans le cas où cette dernière note n'était pas jouée, puisque, de toute façon, elle serait en partie présente en tant qu'harmonique du *do#* grave. Ces observations, basées sur le phénomène acoustique réel et non pas sur la seule interprétation de l'harmonie en termes de sa grammaire, sont diamétralement opposées à celles qui ont été avancées par J. Sheveloff qui tente

G. Giappichelli, Torino, 1967, ou bien: Harvard Dictionary of Music, sous la dir. De Willi Apel, Harvard University Press, 1969. Par le terme "acciaccatura" il faut comprendre l'attaque simultanée de deux notes dont celle étrangère à l'harmonie est aussitôt relâchée. C.P.E. Bach compte ce mode de jeu parmi ceux d'utilisation rare (C.P.E. Bach, 1973, p. 118).

¹⁸ Il est à remarquer, toutefois, que des *acciaccature* composites, appliquées aux accords, peuvent se rencontrer dans la musique de Francesco Gasparini (que Domenico a peut-être côtoyé). Ce compositeur en fait usage même dans des cas comme celui-ci, dans lesquelles le pouce frappe deux touches simultanément (cf. R. Boulanger, 1998, p. 193, note 29).

de reconduire ces agrégats à la norme tonale¹⁹. Il faudra, au contraire, reconnaître que Scarlatti échappe volontairement à cette norme.

Ici se succèdent deux harmonies de septième : l'une, de troisième espèce sur le II^{ème} degré (*mi*) qui a fonction de prédominante, l'autre de dominante sur le V^{ème} degré (*la majeur*). Les notes qui n'appartiennent pas à l'harmonie (le *la* à la main droite dans le premier accord, le *ré* à la main gauche dans le second) anticipent les toniques des phases suivantes. Cette sorte de *rasgueado* obstiné, qui s'associe à un rythme fortement syncopé, est dérivé, à l'évidence, de la musique ibérique. Il nous semble alors plus cohérent d'en imiter la couleur et le style instrumental (qui peut être agrémenté de quelques attaques arpégés) et de ne pas exécuter les éventuelles *acciaccature*. Par ailleurs celle de la main gauche à la deuxième mesure, qui demanderait d'éliminer le *ré* après l'attaque est, étant donné l'extension de l'accord, quasiment impraticable.



Ex. 23 (K. 119)

Métriques

Le *corpus* des Sonates constitue un vaste catalogue de découvertes qui touchent chaque aspect de la syntaxe musicale. Je voudrais ici montrer quelques exemples qui concernent les structures métriques.

Dans la Sonate K. 125, Scarlatti élabore des phrases dont la structure formelle ne correspond pas à celle définie par le mètre. Une période musicale peut se diviser en phrases par plusieurs phénomènes de ponctuation parmi lesquels on doit compter les cadences. D'ordinaire ces dernières coïncident avec le temps fort de la mesure; il y a alors concordance entre accentuations formelles et accents métriques. Ici, au contraire, les cadences vers la tonique (harmonie de *sol majeur*), et plus tard – à la suite de la modulation – celles sur la dominante (harmonie de *ré majeur*), tombent fréquemment en correspondance avec un temps faible (soit le deuxième, soit le dernier de la mesure) :

¹⁹ J. Sheveloff, *Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations (Part II)*, The Musical Quarterly, Vol. 72, N°1, Oxford University Press, 1986, p. 107.



Ex.24 (K. 125)

Si on réécrit cette page en faisant correspondre la mesure avec les accents occasionnés par les cadences nous obtenons une structure à mètre variable. La logique qui a présidé à la conception de cette musique devient visible. On pourra observer qu'à l'opposition formelle entre la gamme descendante et la progression ascendante par tierces s'ajoute une dimension supplémentaire : alors que la première repose sur un mètre ternaire, la seconde évolue idéalement dans une périodicité plus courte, à l'intérieur d'un mètre binaire. Le trait ascendant nous invite à une exécution plus rapide et l'on pourrait même y appliquer un léger *accelerando*. À l'inverse on peut jouer la gamme descendante un peu plus lentement en l'accompagnant d'une courte hésitation. Ces options se justifient d'autant plus que les portions ascendantes sont harmoniquement suspensives, alors que celles qui descendent sont résolutes et reposent sur l'harmonie de tonique.



Ex. 25

Voici un autre extrait que je reproduis dans la forme adoptée par son auteur. De par son écriture, ce passage laisse transparaître une structure à mètre variable. Chaque couple de mesures pourrait se décomposer en trois mesures s'accompagnant des indications suivantes : $3/8+3/8+3/4$ (ou bien: $3/8+3/8+2/8+2/8+2/8$).



Ex. 26 (K. 104)

Dans la Sonate K. 419 il est indiqué un changement de mesure qui passe, pendant un court moment, de 3/8 à 3/4, pour revenir ensuite à 3/8. Cette altération dans l'organisation des accents entraîne avec elle un effet de lévitation rythmique qui accompagne une sorte d'errance, de divagation, de l'harmonie :



Ex. 27 (K. 419)

Que cela soit implicite ou bien expressément notés, on doit considérer que Scarlatti connaît, parmi tant d'ingrédients qui composent sa palette expressive, l'emploi de rythmes composites et syncopés. Il faudra attendre l'époque moderne pour voir des compositeurs faire usage de ces moyens qui ne font pas partie de l'histoire de la musique occidentale²⁰.

Voici un dernier exemple, tiré de la Sonate K. 96, où il apparaît un motif de fanfare : véritable image sonore qui évoque un contexte festif, cérémoniel, et le timbre vif, éclatant, des cuivres. Le mètre ternaire finit par accueillir un rythme au cycle binaire. Il s'agit *de facto* d'un changement et d'un raccourcissement du mètre qui provoque en nous l'impression d'une précipitation et d'un accroissement de l'intensité. Cette formule clôt la Sonate dans une sorte d'excitation jubilatoire. Je reproduis ce trait, qui à l'origine était entièrement écrit dans une mesure régulière de 3/8, de manière à illustrer mes propres observations :



Ex. 28 (K. 96)

²⁰ Des relations rythmiques très compliquées peuvent se rencontrer dans la polyphonie du XIV^{ème} et XV^{ème} siècle et en particulier au moment de l'*Ars Subtilior*, mais elles sont d'une nature différente.

Conclusions

Certains commentateurs ont reproché à Scarlatti d'avoir été parfois victime de son propre talent de virtuose et de se montrer incapable de concevoir la musique de manière abstraite, comme il pouvait le faire, par exemple, un contrapuntiste. Ces observations découlent d'une lecture peu attentive de sa musique et reposent sur un préjugé diffus, de souche académique. Il est vrai que Scarlatti semble ne pas se sentir à l'aise avec les techniques compositionnelles courantes à son époque et il ne se montre pas intéressé à la construction d'édifices formels solides. En réalité son approche est d'une nature tout à fait différente, qui ne peut pas être confrontée à celle d'un contrapuntiste. C'est une comparaison non pertinente, qui ne rend pas justice à la particularité et à l'authenticité de son écriture. Pour cet auteur, le clavier, loin de représenter le terrain du simple exercice instrumental, est le lieu à partir duquel l'idée commence à jaillir. La relation qu'il entretient avec l'instrument opère comme un détonateur pour l'invention. Il s'agit d'une attitude entièrement autre par rapport à ce qu'on peut attendre d'un compositeur de l'époque. Si le geste improvisé est, en bonne partie, à l'origine de l'idée compositionnelle, on admettra alors que l'aspect qu'elle prendra aura un caractère « phénoménal ». L'idée n'est pas déduite d'un système, elle ne s'accompagne pas d'une théorie : elle sera plutôt le résultat d'une investigation expérimentale, liée à l'aspect sensible des choses. L'écriture scarlattienne (contrairement à la tradition du contrepoint, mais aussi à la forme dialectique de la sonate classique) n'est pas porteuse d'une métaphysique, mais en revanche elle nous offre une poésie du sensible.

Les explorations que Scarlatti conduit en tant que manipulateur de l'instrument, en tant qu' *homo faber*, sont hautement élaborées. L'élaboration pourra se faire dans l'immédiat – avec une dose plus ou moins importante d'intuitivité – en jouant, ou bien par la suite, en peaufinant, en retravaillant, en enrichissant, ce qu'on a pu trouver et découvrir au contact direct avec le son. Le musicologue qui s'apprête à étudier les procédés compositionnels des Sonates y trouvera une impressionnante richesse de solutions, chacune finement ciselée. On y rencontre une très haute qualité de l'invention et une grande imagination. Toute notre analyse, bien qu'elle limite son investigation à quelques-uns de ses aspects seulement, cherche à le démontrer.