

RECIT ABSTRAIT OU NARRATION SANS RECIT:  
W. KANDINSKY, *Der gelbe Klang* / A. SOLBIATI, *Il Suono giallo*

Dr. Ivanka Stoïanova, Professeur  
Département Musique de l'Université de Paris 8,  
Paris, France

**Résumé:** La tradition symphonique occidentale repose sur la présence de la narrativité qui se définit en tant que directionnalité, téléologie ou processualité construite et cohérente productrice de sens. La „composition scénique“ *Der gelbe Klang* (1912) de W. Kandinsky et la „vision scénique“ *Il suono giallo* (2015) du compositeur italien A. Solbiati mettent en évidence, avec tous les moyens différents à leur disposition, le rôle de la narrativité profonde issue de la tradition symphonique dans des contextes multimédia où la présence de la parole et, par conséquent, de la signification langagière a une importance fort limitée. C'est la gestion téléologique de l'espace-temps multidimensionnel où fusionnent mouvement musical, pictural et chorégraphique (Kandinsky) ou mouvement sonore, mouvement des personnages et mouvement des décors et des lumières (Solbiati) qui définit l'essence-même de la narrativité profonde à plusieurs dimensions.

**Mots clés:** Narrativité; narration; récit; directionnalité; téléologie; symphonisme; Gesamtkunstwerk; composition scénique; art monumental; symphonie scénique

# ABSTRACT NARRATIVE OR NARRATIVE WITHOUT NARRATIVE: W. KANDINSKY, *Der gelbe Klang* / A. SOLBIATI, *Il Suono giallo*

Dr. Ivanka Stoianova, Professor

Music Department,  
University of Paris 8

**Abstract:** The Western symphonic tradition rests on the presence of narrativity, which is defined as meaning-producing directionality, teleology or constructed and coherent processuality. W. Kandinsky's "scenic composition" *Der gelbe Klang* (1912) and the "scenic vision" *Il suono giallo* (2015) by Italian composer A. Solbiati highlight, with all the different means at their disposal, the role of deep narrativity stemming from the symphonic tradition in multimedia contexts where the presence of speech and, consequently, of linguistic meaning is of very limited importance. It is the teleological management of multi-dimensional space-time, where musical, pictorial and choreographic movement (Kandinsky) or sound movement, character movement and set and lighting movement (Solbiati) merge, that defines the essence of multi-dimensional deep narrativity.

**Keywords:** Narrativity; narration; narrative; directionality; teleology; symphonism; Gesamtkunstwerk; scenic composition; monumental art; scenic symphony

## LA NARRATIVITÉ DANS LA PENSÉE SYMPHONIQUE

La grande tradition symphonique occidentale classique et romantique repose sur l'élaboration de structures constitutives du niveau profond qui définissent la présence de la directionnalité, de la téléologie comme constante formelle productrice de sens. Reprenons la définition de la narrativité par le sémioticien A. J. Greimas, la définition, peut-être la plus générale, mais la plus proche de l'essence-même de la composition musicale : « Dans le projet sémiotique qui est le nôtre, la narrativité généralisée – libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits – est considérée comme le principe organisateur de tout discours. /.../ Les structures narratives peuvent être définies comme constitutives du niveau profond du procès sémiotique. » (Greimas, Courtès, 1979: 249).

La narrativité en musique se définit avant tout en tant que directionnalité, téléologie ou processualité construite et cohérente. Rappelons qu'en français, en italien, et en d'autres langues, peut-être aussi, le mot « sens » signifie aussi sensation, direction et signification. La dimension sensible, puis la directionnalité – c'est-à-dire la narrativité profonde – sont inhérentes à la production du sens en musique.

Deux points de vue peuvent être distingués dans la prise en considération de l'enchaînement que l'on appelle en narratologie « parcours narratif » : un point de vue « linéaire » ou « syntagmatique » et un point de vue « logique » ou « paradigmatique » (Hénault, 1979: 145-147). En musique, le point de vue linéaire suppose l'analyse des événements sonores dans leur continuité micro-structurale, tandis que le point de vue paradigmatique repose sur l'étude des relations et des transformations à distance dans le temps au niveau de la macrostructure.

Le narrativisme symphonique dans le contexte de la musique classique et romantique recouvre la mise en séquence de composantes formelles distinctes, comportant des traces du travail compositionnel – des répétitions à distance, des opérations déductives, etc. – qui facilitent la lisibilité lors de l'écoute et rendent possible la mémorisation et la saisie de l'œuvre en tant que totalité cohérente par l'auditeur. La narrativité est inhérente à l'œuvre tonale avec ou sans texte, avec ou sans programme littéraire explicite ou sous-jacent. Elle n'équivaut pas simplement à un continuum sonore syntagmatique, mais recouvre obligatoirement des relations intensives, immédiatement et à distance, et une évolution symphonique orientée : autrement dit, un geste formel énergétique, directionnel, téléologique, élaboré à l'époque du classicisme en relation étroite avec la directionnalité inhérente au fonctionnalisme harmonique du système tonal.

La processualité de l'œuvre musicale avec ou sans texte semble être liée à son déroulement dans le temps. Simultanément, la nature temporelle de la musique impose l'aspect architectonique ou la force structurante qui permet de percevoir l'ensemble de l'œuvre en tant que forme unifiée, cohérente et close. – D'où les procédés compositionnels visant à stabiliser dans la mémoire de l'auditeur les impressions auditives fugitives s'évanouissant inévitablement dans le silence et dans l'oubli.

Les procédés compositionnels permettant la saisie de l'aspect architectonique – statique, paradigmatique – de l'œuvre musicale sont avant tout les schémas historiquement établis, les hiérarchies d'ordre formel, mais aussi d'ordre harmonique et tonal, métro-rythmique, d'orchestration ou de type de texture, puis les symétries structurantes ou les arcs organisateurs à distance dans le temps, la dynamique préméditée des différentes phases dans la structuration des processus thématiques, tonals et harmoniques, les répétitions à distance littérales ou modifiées, qui sont le facteur le plus puissant de discontinuité et de découpage du flux sonore et, par conséquent, de mémorisation et de lisibilité pour l'auditeur.

Les relations étroites entre musique et littérature, donc entre son et verbe ont marqué toutes les théories de la signification musicale depuis leurs débuts jusqu'à maintenant. Toute signification musicale est systématiquement

réduite aux similitudes avec le récit, avec la narration littéraire. La tradition de la musique occidentale dite « absolue », c'est-à-dire sans texte, et plus encore les productions artistiques des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle, marquées sommairement par l'avènement de l'abstractionnisme, mettent en échec la tendance surannée à réduire le sens ou la signification dans une multitude d'activités artistiques abstraites aux préceptes linguistiques.

La « composition scénique » *Der gelbe Klang* (1912) de W. Kandinsky (1866-1944) et sa réplique récente, la « vision scénique » *Il suono giallo* (2015) du compositeur italien Alessandro Solbiati (1956) mettent en évidence le rôle de la narrativité profonde issue de la tradition symphonique dans des contextes multimédia où la présence de la parole et, par conséquent, de la signification langagière ont une importance fort limitée. Et les différentes modalités d'analyse d'inspiration linguistique s'avèrent dans ces contextes pratiquement inadaptées et très peu utiles.

### W. KANDINSKY, DER GELBE KLANG

Près de 80 ans après sa mort, W. Kandinsky est considéré universellement comme l'initiateur et le premier théoricien de l'art abstrait : celui qui le premier renonce à la figuration, à la représentation du monde, au figuratif, au récit. Sa conception de « l'art monumental », à la suite de celle du *Gesamtkunstwerk* de Wagner, repose sur l'interaction de tous les arts, excepté la littérature ou avec une participation très limitée de l'art poétique : C'est « la composition scénique » qui sera, d'après lui dans *Du Spirituel dans l'art*, ouvrage terminé en 1909 et publié en 1911, « la première œuvre de l'Art monumental » : « La composition scénique comportera tout d'abord ces trois éléments :

1. mouvement musical,
2. mouvement pictural,
3. mouvement chorégraphique. » (Kandinsky, 1989: 183).

La définition du peintre frappe d'emblée par l'accent explicite sur le mouvement, par la première place attribuée à la musique et par l'absence troublante de la parole qui a nourri des siècles de pratiques et de théories musicales, mettant en jeu la relation primordiale entre texte et musique. « De même que les deux éléments principaux de la peinture (forme graphique et forme picturale) mènent chacun une vie indépendante, s'exprimant par leurs moyens propres et uniquement par ceux-ci, et de même que la composition en peinture naît de la combinaison de ces éléments, de leurs propriétés et possibilités, de même la composition sur scène sera possible grâce à l'action concordante ou discordante des trois mouvements indiqués ci-dessus » (Kandinsky, 1989: 183).

## MOUVEMENTS

Pour Kandinsky, « La vie spirituelle, à laquelle l'art appartient et dont il est l'un des agents principaux, est le mouvement compliqué, mais certain et facilement simplifiable, vers l'avant et vers le haut. C'est le mouvement même de la connaissance qui, quelque forme qu'il prenne, garde le même sens profond et le même but » (Kandinsky, 1989: 58).

Rappelons que le deuxième chapitre de *Du Spirituel dans l'art* est intitulé « Le mouvement » : c'est le mouvement, justement, qui unifie musique, chorégraphie et peinture, en s'appropriant les dimensions temps et espace dans la « composition scénique ». Et *Der gelbe Klang* repose sur l'interaction des mouvements spécifiques de ces trois arts qui s'enrichissent mutuellement.

Kandinsky qui apprend la musique dès l'âge de 8 ans - piano, puis violoncelle - voue une admiration forte à l'art des sons. Car pour lui, « la musique est l'art qui utilise ses moyens, non pour représenter les phénomènes de la nature, mais pour exprimer la vie spirituelle de l'artiste et créer une vie propre des sons musicaux » (Kandinsky, 1989: 96). La musique, échappant à la nature comme modèle, est libérée de la nécessité de puiser dans le monde extérieur les formes extérieures à son langage.

À la recherche de son art abstrait, Kandinsky est fasciné par la composition: « Ce mot agissait en moi comme une prière. Il me remplissait de vénération » (Kandinsky, 1995: 105). Pour lui, « Le contenu d'une forme s'exprime par la composition, c'est-à-dire par la somme intérieurement organisée des tensions voulues » (Kandinsky, 1991: 36). Il parle de « compositions simples », celles subordonnées à une forme simple » qu'il appelle « compositions mélodiques » (Kandinsky, 1989: 199) et de « compositions complexes », celles « constituées de plusieurs formes, elles-mêmes subordonnées à une forme principale, précise ou estompée » qu'il appelle « composition symbolique » (Kandinsky, 1989: 200). Le cheminement de l'artiste vers les « compositions symphoniques », autrement dit vers l'abstrait, s'effectue en trois étapes distinctes : des images *Impressions*, produites sous l'« impression directe de la « nature extérieure », à travers les images *Improvisations* qui sont des « expressions, principalement inconscientes et pour une grande part issues soudainement des processus de caractère intérieur », vers les *Compositions* où « la raison, le conscient, l'intentionnel, l'efficacité jouent un rôle prédominant » (Kandinsky, 1989: 203). « La composition symphonique » est considérée comme le sommet formel de la recherche novatrice de l'art abstrait. Dans l'art de la composition, contrairement à « l'art virtuose », « l'œuvre naît pour la plus grande part ou même entièrement « de l'artiste », comme c'est le cas pour la musique depuis des siècles. De ce point de vue, la peinture rejoint la musique et toutes deux ont une tendance de plus

en plus grande à créer des œuvres « absolues », c'est-à-dire des œuvres parfaitement « objectives » qui, comme les œuvres de la nature, naissent « d'elles-mêmes » d'une façon purement conforme à la Loi, comme des êtres autonomes. Ces œuvres se rapprochent davantage de l'art qui vit « *in abstracto* » et sont peut-être seules susceptibles d'incarner cet art existant « *in abstracto* » dans un avenir indéterminé » (Kandinsky, 1995: 126).

Kandinsky portait une admiration mesurée et lucide à R. Wagner et la musique à programme littéraire ne l'attirait guère (Kandinsky, 1989: 84). « Wagner a besoin de la parole comme moyen de narration, ou pour exprimer sa pensée » (Kandinsky, 1981: 256). En plus, il a complètement ignoré les gestes scéniques et les formes picturales des décors, laissés au libre choix de metteurs en scène et de décorateurs. Le livret opératique wagnérien est, à son avis, une dimension fondamentalement extérieure à la musique. « En répétant une seule et même émotion extérieure sous deux formes différentes (textuelle et musicale, IS), Wagner chercha à obtenir l'amplification des moyens, et à donner aux effets produits des dimensions monumentales. Sa faute fut de considérer qu'il disposait d'un moyen universel. En réalité, ce moyen n'est qu'une des possibilités de l'art monumental » (Kandinsky, 1995: 254).

Wagner avait cherché le parallélisme de la parole et de la musique. Scriabine voulait accroître l'effet du son musical par l'effet de la couleur correspondante. Mais pour Kandinsky, ce parallélisme, même apte à amplifier l'action d'un art, n'est qu'une tentative élémentaire et ce n'est qu'une des possibilités infinies. Dans sa « composition scénique », il envisage des interactions multiples, souvent puisées à la musique : opposition, contraste, action alternée des différents éléments isolés, utilisation de l'autonomie totale de chacun d'eux et leurs évolutions indépendantes, mais aussi simultanées et interconnectées (Kandinsky, 1989: 184). « On en vient finalement à l'unification des forces propres de différents arts. De cette unification naîtra avec le temps l'art que nous pouvons déjà entrevoir, le véritable art monumental » (Kandinsky, 1989: 99).

La recherche du « compositionnel » a naturellement conduit au « renoncement à la surface » (Kandinsky, 1989: 167). Après l'avènement du cubisme, Kandinsky a multiplié et diversifié les moyens pour échapper à la surface plane du tableau en l'exploitant comme un espace tridimensionnel. « La minceur ou l'épaisseur d'une ligne, l'application de la forme sur la surface, la superposition d'une forme à une autre, sont des exemples suffisants de l'extension de l'espace par le dessin. La couleur offre des possibilités analogues, car elle peut, convenablement appliquée, s'avancer ou reculer, tendre vers l'avant ou vers l'arrière, faire de l'image une essence flottant en l'air, ce qui équivaut à une extension picturale de l'espace » (Kandinsky, 1989: 168). Cette extension s'effectue à travers le mouvement : tous les éléments

à disposition sont mobilisés en conformité avec la nécessité intérieure. Et « La combinaison des deux extensions (du dessin et de la couleur, IS), en consonance ou en dissonance, est un des éléments les plus puissants et les plus riches de la composition graphico-picturale » (Kandinsky, 1989: 168).

Toutes les formes - cercle, triangle, carré, losange, trapèze et les innombrables autres formes non géométriques, toutes égales en droit dans le royaume de l'abstrait - agissent différemment en fonction de la direction dans laquelle elles sont orientées, c'est à-dire en fonction de leur mouvement (Kandinsky, 1989: 114-115). Associées à des couleurs, les formes abstraites obtiennent des résonances variées. Le changement de l'environnement d'une même forme, sa combinaison avec d'autres, son orientation différente, la variabilité de l'assemblage des formes, ainsi que la variabilité de chaque forme jusqu'au plus petit détail, l'aimantation ou la dislocation des formes isolées, la combinaison du rythmique et de l'arythmique, du géométrique et du non-géométrique - tous ces procédés cherchent à introduire et intensifier le mouvement sur la surface plane et de permettre un contrepont graphico-pictural à plusieurs dimensions.

La théorie de « la couleur en tant que son » (Kandinsky, 1989: 185) repose aussi sur l'idée du mouvement. « Le fil conducteur est la relation de la couleur avec l'âme humaine et cette relation est avant tout mouvement. C'est la scénographie de l'âme » (Kandinsky, 1989: 35) qui cherche à fixer sur la toile le « chœur de couleurs » (Kandinsky, 1995: 27). Les couleurs sont des sonorités : « On distingue pour chaque couleur quatre sonorités principales : elle peut être I. *chaude* et en cela 1. *claire* ou 2. *foncée*, ou II. *froide* en même temps 1. *claire* ou 2. *foncée*. D'une manière tout à fait générale, la *chaleur* ou la *froidueur* d'une couleur est une tendance *au jaune* ou *au bleu*. C'est là une distinction qui s'opère pour ainsi dire sur le même plan, la couleur conservant sa résonance de base, mais cette résonance de base devient de son côté plus matérielle ou plus immatérielle. C'est un mouvement horizontal allant vers le spectateur, tendant vers lui, alors que le froid s'en éloigne » (Kandinsky, 1995: 138). Le peintre s'appuie, bien sûr, sur ses perceptions personnelles et il est parfaitement conscient du fait que cette expérience n'est pas généralisable sur tous les spectateurs. Mais elle est essentielle pour son travail. Ce sont, évidemment, la vibration et le mouvement qui rapprochent l'élément pictural au mouvement du son évoluant dans le temps. Réunis sur scène, dans l'espace de la « composition scénique », ils obtiennent nécessairement la tridimensionnalité de toute la signification.

Kandinsky est convaincu que « la nouvelle danse » - celle libérée du poids de la tradition chorégraphique avec ses éternels récits amoureux - « est le seul moyen d'exploiter totalement tout le sens intérieur du mouvement dans le temps et dans l'espace » (Kandinsky, 1995: 181) en surmontant les

évolutions trop abstraites du son musical seul. Cette danse du futur est en quelque sorte sa peinture devenue tableaux vivants sur scène qui épousent l'évolution temporelle de la musique, les gestes-dessins des personnages et les vibrations colorées des décors et des costumes.

### MOT, TEXTE, LITTÉRATURE

Pour Kandinsky, l'art est fondé sur « une nécessité fondamentale exprimer l'Essentiel Intérieur » (Kandinsky, 1995: 52). « Les mots sont et resteront simplement des indications assez extérieures des couleurs » (Kandinsky, 1995: 161). Les sentiments fins, les vibrations subtiles n'ont pas de nom, les émotions « des plus délicates ne peuvent pas s'exprimer par nos mots » (Kandinsky, 1995: 54). D'où la présence limitée du texte et l'absence du récit dans son projet de la « composition scénique ». Le scénario pour *Der gelbe Klang* ne comporte que deux textes poétiques, assez abstraits et relativement courts à mettre en musique, à faire chanter par des personnages. Le reste du texte dans le Prologue, les 6 tableaux et l'Épilogue décrit les mouvements, les personnages agissant sur scène, les couleurs, les lumières et les sons.

À l'époque de son engagement résolu dans la voie de l'abstraction, Kandinsky se rend compte aussi de l'insuffisance du mot pour nommer ses œuvres. Son cheminement de la peinture sur verre sur le thème du déluge avec différentes formes figuratives (nus, arches, animaux, palmiers, éclairs, pluie, etc.) vers la *Composition VI* qui renonce au figuratif et sur laquelle il travaille pendant un an et demi lui permet de se rendre à l'évidence que le mot avec signification précise devient inutile : « Tous les éléments, et même ceux qui se contrarient, ont atteint un parfait équilibre intérieur, si bien qu'aucun élément n'a la prépondérance, que le thème qui a inspiré le tableau (déluge) se dissout et se métamorphose en une essence intérieure purement picturale, autonome et objective. Rien ne serait plus faux que d'étiqueter ce tableau sous le titre de description d'un événement » (Kandinsky, 1995: 138). Une « composition » – c'est-à-dire une nouvelle structure, abstraite celle-ci – vient après la « grande destruction » de l'objectif, de l'extérieur, de l'événementiel. Elle vit, un peu comme la musique absolue, « dans l'isolement de la sonorité » (Kandinsky, 1995: 138) et la présence de la parole y devient étiquette inutile et même nuisible<sup>1</sup>. La parole, tout comme « l'objet en tant qu'élément indispensable du tableau », est déjà, pour Kandinsky, définitivement « discréditée » (Kandinsky, 1995: 97). Rappelons sa démarche consistant à

---

<sup>1</sup> Le mot, comme l'objet, empêcherait le spectateur de se promener librement dans le tableau, de « se fondre dans le tableau en s'oubliant lui-même » (Kandinsky, 1995: 109). Et de ce fait, il ne pourrait plus véritablement percevoir et développer plus loin sa sensibilité et son imagination.

« dissoudre » l'événement, à faire s'évanouir l'objet, l'extérieur, le concret : son motif bien-aimé de la *troïka* russe, utilisé dans plusieurs dessins dès le début de sa production, se réduit autour de 1912 en « trois lignes parallèles qui se recourbent vers le haut » (Kandinsky, 1995: 139). L'évitement de la parole va de pair avec l'évanouissement de l'objet.

À la recherche de son art monumental, Kandinsky se propose de stimuler l'imagination du spectateur, d'éduquer, de perfectionner sa sensibilité, d'enrichir son imagination. « Le spectateur s'habitue peu à peu à des perceptions abstraites et finalement cela constituera un entraînement de ses sens à percevoir une action abstraite sur scène, action qui sera ressentie dans les profondeurs par une âme réceptive. Alors deviendra possible la perception d'une action purement scénique qui ne sera pas assaisonnée du récit d'une action réelle tirée de la « vie » réelle. L'œuvre scénique aura la possibilité d'être autonome et libérée des problèmes quotidiens de la vie, problèmes politiques, éthiques, amoureux, et elle n'éveillera pas chez le spectateur des sentiments joyeux ou tristes et de réflexions au sujet de la destinée des personnages » (Kandinsky, 1995: 81).

### LE TRIANGLE SPIRITUEL

La recherche artistique de Kandinsky répond aux « lois de la nécessité intérieure, que l'on peut tranquillement appeler spirituelles » (Kandinsky, 1995: 136). Tout en renonçant à la directionnalité littéraire, il est fasciné par la directionnalité de la composition symphonique avec sa téléologie abstraite, profonde. Ses œuvres et sa théorie esthétique confirment aussi une autre directionnalité, ascensionnelle celle-ci : la directionnalité du « grand Triangle » :

L'œuvre d'art doit servir « le mouvement ascendant » (Kandinsky, 1995: 64). Kandinsky est à la recherche de la subjectivité transcendante, du point fragile de la rencontre entre l'individu et l'universel. L'avant-garde ouvre le chemin : C'est comme dans ce « *triangle spirituel* » où l'homme seul, à la pointe du triangle, va assumer le progrès à accomplir. Kandinsky revient souvent à cette idée du « grand Triangle » « divisé en parties inégales, la plus petite et la plus aiguë dirigée vers le haut – un assez bon schéma de la vie spirituelle. Plus on descend, plus les sections du Triangle sont grandes, larges, spacieuses et hautes (Kandinsky, 1995: 61) ». Et « Il n'y a parfois à l'extrême pointe du Triangle qu'un homme seul » (Kandinsky, 1995: 62), un homme « doué d'une mystérieuse puissance de vision » qui « voit et montre la route » (Kandinsky, 1995: 59). « Il voudra parfois se débarrasser de ce don, qui, souvent, lui pèse comme une croix. Il ne le pourra pas. Malgré le mépris et la haine, il traîne à sa suite sur le chemin encombré, vers le haut, vers l'avant, le lourd chariot de l'Humanité » (Kandinsky, 1995: 59). Souvent, « Le public, resté en arrière, regarde sans comprendre, perd tout intérêt pour

un tel art et lui tourne tranquillement le dos » (Kandinsky, 1995: 66). Mais malgré cela, « le Triangle n'en continue pas moins à avancer et à monter, lentement, sûrement, avec une puissance irrésistible »<sup>2</sup> (Kandinsky, 1995: 66).

A plusieurs reprises, dans *Du Spirituel dans l'art* et dans *Regards*, Kandinsky cherche à décrire le mystérieux processus de la création, la nécessité impérieuse d'« avancer et monter » dans son art. Il nous a laissé plusieurs « variations » fort différentes sur ce même sujet. Et qui fondent toutes une narrativité, c'est-à-dire une téléologie aboutissant – après heurts, détours, hésitations, déceptions, souffrances, désespoirs, renoncements, etc. – à la naissance de l'œuvre :

« A la base il y a les éléments suivants : harmonie des masses *paisibles* entre elles, paisible mouvement des parties, /.../ mouvement *acéré* /.../, *contradiction* dans les deux directions /.../, *harmonie* des masses /.../, *contraste* entre les formes /.../, *débordement* des couleurs, *primat* de la résonance des couleurs sur celle de la forme, *dissolutions*. » (Kandinsky, 1995: 134)

Rappelons aussi sa description du processus de la recherche menant vers l'œuvre absolue : « Lutte des sons, équilibre perdu, « principe » qui tombent, roulements de tambour inattendus, grandes questions, recherche apparemment sans but, impulsions apparemment déchirées et nostalgie, chaînes et liens rompus, en renouant plusieurs en un seul, contrastes et contradictions – voilà notre harmonie. Fondée sur cette harmonie, la composition est une construction de formes colorées et dessinées, qui existent indépendamment en tant que telles, procédant de la nécessité intérieure et formant, par cette vie commune ainsi créée, un tout que l'on nomme tableau. » (Kandinsky, 1989: 165)

Et voici la variation sur le même sujet, cette fois-ci concernant l'œuvre scénique de l'avenir : « Sur les chemins complexes de ce nouveau royaume, qui se présentent au pionnier traversant de sombres forêts vierges, franchissant des gouffres vertigineux près de cimes désolées ; longeant des abîmes sans fond et s'enchevêtrant en un réseau inextricable, c'est toujours le même guide infallible qui le conduira – *le principe de la nécessité intérieure* » (Kandinsky, 1989: 184)

### A. SOLBIATI : IL SUONO GIALLO

L'opéra en un acte *Il suono giallo* (2015) d'A. Solbiati (1956)<sup>3</sup> d'après la composition scénique *Der gelbe Klang* (1912) de W. Kandinsky, commande du

<sup>2</sup> L'idéalisme, le mysticisme, l'orthodoxie chrétienne chez Kandinsky sont influencés par la théosophie de H. Blavatsky à qui il voue une véritable admiration à cette époque. (Kandinsky, 1995: 66)

<sup>3</sup> A. Solbiati, *Il Suono giallo*, Sugar Music – Suvini Zerboni, Milano, 2015.

Teatro Comunale di Bologna pour la saison 2014-2015, a été créé en 2015 au Théâtre Communal de Bologne sous la direction de M. Angius avec la mise en scène de Fr. Ripa di Meana. L'œuvre a obtenu le prix Abbiati de la Critique musicale italienne pour la meilleure création opératique de l'année 2015.

La structure globale de l'opéra suit celle du *Der gelbe Klang* de Kandinsky : l'œuvre est constitué aussi de Prologue, 6 tableaux et Epilogue, reliés par 7 courts *Intermezzi* orchestraux (dont la durée est entre 1 min. 40" et 2 min. 30", la maximale étant celle de l'*Intermezzo V* entre les tableaux IV et V). Il n'y a pas de hasard, bien sûr, dans le fait que le compositeur dénomme ses scènes « tableaux », exactement comme Kandinsky. Ce sont aussi des tableaux relativement courts - à durée entre 5 et 13 min., le tableau le plus long étant le Tableau V - le tableau de la danse, avec la texture la plus mouvementée et fournie.

Les personnages principaux, inspirés, bien-sûr, du projet de Kandinsky, sont les 5 Géants (soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton et basse). Le compositeur utilise aussi un petit chœur mixte sur scène, un grand chœur mixte hors scène, mais qui doit être tout de même visible, l'orchestre par 3 dans la fosse, cordes : pas moins de 12-10-8-6-6, harpe, piano et deux percussionnistes jouant de nombreux instruments.

Inspiré par « l'art monumental » de Kandinsky, Solbiati cherche un déploiement spatial de tous les dispositifs : Il souhaite placer le grand chœur - qui est l'observateur et le commentateur privilégié auquel est confié le premier poème de Kandinsky donné dans le Prologue<sup>4</sup>, puis tout le second texte en prose - au fond de la scène, derrière un rideau qui le dissimule pour le public. Un chœur plus petit évolue sur scène avec les cinq chanteurs solistes qui assument aussi les rôles des Géants. L'orchestre dans la fosse change souvent de densité et de texture : Ainsi, dans le tableau IV où seul l'Enfant (soprano) est sur scène, l'orchestre est drastiquement réduit presque seulement au quatuor à cordes. Le compositeur prévoit aussi des possibilités d'intervention d'instruments (ou de groupes d'instruments) depuis différents endroits de l'avant-scène aux moments d'« éclaircies » ou de raréfactions importantes de la texture orchestrale. Il opte pour le mouvement vivant, c'est-à-dire pour le placement diversifié des sources sonores sans utiliser les possibilités technologiques de la spatialisation actuelle. L'espace musical-scénique flexible de *Il Suono giallo* se modèle dans l'interaction de deux textes, de deux évolutions scéniques, de zones avec le grand chœur, avec le petit chœur, avec solistes et de zones purement instrumentales pour l'orchestre symphonique ou pour petites formations.

---

<sup>4</sup> Le souhait de Kandinsky dans *Der gelbe Klang* est que ce chœur chante derrière la scène.

## LE TEXTE

Pour l'élaboration de son livret, Solbiati utilise deux textes différents de Kandinsky, fragmentés et disposés relativement librement à l'intérieur de l'œuvre : d'une part, un texte poétique – les deux poèmes, du Prologue et du tableau II du *Der Gelbe Klang* de Kandinsky (Kandinsky, 1981: 270-271) – et, d'autre part, des fragments d'un texte en prose, celui d'une note manuscrite, ajoutée par Kandinsky à son essai *Über die Mauer / Au-delà du mur*, note qui a été reprise uniquement dans l'édition des œuvres complètes de l'artiste (Kandinsky, 1998: 195).

Dès le début de son travail à partir du *Der gelbe Klang*, le compositeur se rend à l'évidence qu'il doit tenir compte d'une multitude d'indications, parfois contradictoires, concernant la scène, le mouvement, les présences, les personnages, les lumières, les couleurs et la musique. Il élimine plusieurs passages pour réduire le texte à l'essentiel. Il ne s'agit aucunement de composer un livret textuel pour mettre des mots de Kandinsky en musique, mais de partir d'une « vision scénique globale, en renforçant l'intention narrative, fût-elle abstraite, »<sup>5</sup>.

« La première chose qui m'a fasciné dans *Der gelbe Klang*, au-delà de son langage et ses images mystérieuses en partie indéchiffrables, c'était le parcours vers une lumière calme et enveloppante qui est présent, d'ailleurs, dans plusieurs de mes pièces »<sup>6</sup>. L'affinité profonde avec Kandinsky définira cette trajectoire vers la lumière, non évidente à la première lecture du texte du *Der gelbe Klang*. En effectuant la réduction synthétique de ce texte, Solbiati découvre son intention narrative et établit le « parcours des énergies » ou « la trajectoire de caractères » qui constituerait « la colonne vertébrale » de chaque tableau et de son œuvre dans sa globalité. A la lecture de la notice accompagnant l'essai *Über die Mauer*, Solbiati est frappé par le parallélisme du processus de la création décrit par le peintre dans ce texte et celui du « parcours des énergies » dans *Der gelbe Klang*. C'est ce parallélisme qui deviendra le fondement-même de *Il Suono giallo* dans la succession de ses six tableaux, soumise au mouvement téléologique « vers la lumière » :

« Tableau I : Grisaille, présence quasi « minérale » ou « végétale » des Géants, aucune véritable tension /.../ ;

Tableau II : Beaucoup d'agitation un peu désordonnée et confuse et une tension autour d'un centre faux d'attention, cette fleur qui est une

---

<sup>5</sup> A. Solbiati, « Visione scenica », in A. Solbiati, *Il Suono giallo*, Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna, Dir. M. Angius, DVD EMA Vinci records 40044.

<sup>6</sup> A. Solbiati.- Cette citation comme tous les extraits donnés entre guillemets par la suite, sauf indication explicite, font partie d'interviews de Solbiati réalisées par I. Stoianova en mai 2020.

sorte de totem /.../ ;

Tableau III : Une sorte de désert, lieu de l'absence déçue /.../ ;

Tableau IV : Un simple intermède /.../ ;

Tableau V : Lieu de la tension victorieuse culminant dans la présence individuelle bien profilée de la figure blanche qui danse. /.../ L'indistinct des Géants est devenu ici netteté de la figure blanche dansante.

Tableau VI et Epilogue : A travers le tourbillon victorieux du tableau V, on atteint peu à peu la lumière et le calme. »

La notice de Kandinsky décrit le processus psycho-affectif chez l'artiste durant la création d'une œuvre, c'est-à-dire le mûrissement lent, complexe, souvent difficile, du projet vague initial au résultat final, l'œuvre. Solbiati connaît fort bien ce cheminement dans le travail quotidien du compositeur : « A chaque fois, composer c'est comme entrer dans une chambre sombre que l'on a choisie, naturellement, mais dans laquelle, en venant de l'extérieur, on n'aperçoit dans le noir que des contours flous. Et peu à peu, les yeux s'habituent, commencent à voir plus et mieux, et ce qui paraissait au début vague et imprécis commence à prendre forme ». En fait, « Dans ma musique, comme dans la vie, j'aime aller vers. » L'œuvre doit aussi avoir « un but », « une flèche », une direction, autrement, du sens.

Pour la composition de sa « vision scénique », Solbiati s'inspire aussi d'un modèle ancien capital pour lui : *La Noche oscura* / *La nuit obscure* de Saint Jean de la Croix. Cet ouvrage est conçu comme une succession de texte poétique et plusieurs chapitres en prose. Le texte poétique au début, proche du *Cantique des Cantiques*, contient l'essentiel de l'ouvrage ; les chapitres qui suivent développent les strophes successives de la poésie initiale<sup>7</sup>. « De façon similaire, certainement personnelle », Solbiati divise le texte poétique du Prologue et du Tableau II du *Der gelbe Klang* en fragments, en excluant parfois les paroles qui le mèneraient « hors parcours », pour utiliser certains fragments comme des « pointes d'iceberg » dans le flux narratif sous-jacent dans le « parcours des énergies ».

Pour Solbiati, « la narrativité en musique, c'est-à-dire l'avancement parallèle et entremêlé des développements de ses matériaux avec leur charge émotive, est, à cause de la nature-même de la musique, une narrativité profonde, abstraite, ouverte à des interprétations infinies ». Il n'y a aucune signification précise imposée, verbalisable et univoque. L'important ce n'est pas de véhiculer une signification quelle qu'elle soit, mais de faire suivre par l'auditeur l'évolution composée des matériaux sonores, la transformation et l'interaction des figures mémorisées, le processus formel de l'énonciation, les

---

<sup>7</sup> Rappelons que les maîtres du grand symphonisme occidental utilisent souvent le même principe.

gestes des tensions et des énergies, le mouvement à partir de la naissance du nouveau à travers les péripéties des transformations, jusqu'au climax, puis au déclin et l'évanouissement final. Solbiati cherche à soumettre sa composition scénique à deux mouvements essentiels pour lui, inspirés toujours par Kandinsky : le mouvement en avant, c'est-à-dire la « trajectoire des énergies », la narrativité profonde de l'œuvre. Et le mouvement ascensionnel, un peu mystique, lié chez Kandinsky à l'idée de grand Triangle. Un mouvement vers « la lumière ténébreuse/.../ sur le jour le plus ensoleillé », écrit Kandinsky dans *Der gelbe Klang* (Kandinsky, 1981: 271). - « Une lumière calme et enveloppante » que l'on désire toujours, sans jamais l'atteindre, qui est plutôt « le désir de lumière » - dit Solbiati.

### VOCALITÉ

Le compositeur a opté pour l'utilisation des textes en langue originale. Aucune traduction en italien, aucune vocalité langagière italienne où presque chaque mot se termine par une voyelle. Pour lui, la langue allemande comporte une grande richesse d'inflexions sonores. Effectivement, l'absence d'ouverture sur une voyelle et de la clarté lumineuse de chaque mot italien, tant appréciée par la tradition opératique occidentale, la charge bruiteuse des syllabes, les fermetures consonantiques des mots - toutes ces particularités de l'allemand deviennent stimulantes pour l'élaboration de la vocalité, mais encore pour les modalités de son intégration à la texture instrumentale.

Certains mots-clés chargés de sens, souvent répétés et dans différentes parties vocales, sont portés par le mouvement symphonique global, en guidant, tout comme les figures visuelles, l'imagination de l'auditeur dans l'exploration de cet univers abstrait. La reconnaissance de la signification précise du mot dans le contexte musical n'est pas absolument nécessaire, elle devient même parfaitement secondaire. Car l'important pour le compositeur, c'est « l'exploration » sonore du mot et son inscription dans le flux symphonique. Il s'agit toujours d'une interaction réfléchie, d'« un entrelacement entre parole, sa signification, l'événement scénique, la figure musicale qui l'interprète et la forme qui en résulte ». L'onomatopée « Kalasimunafa !!! » dans la partie du ténor à la fin du tableau III n'a aucune signification langagière : c'est sa place dans l'évolution du scénario imaginaire directionnel et dans le contexte de l'environnement précis en son, lumières et couleurs qui définit son importance et sa signification dans le mouvement global de production de sens<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Les onomatopées chargées de sens, mais privées de signification langagière ont été souvent utilisées par les poètes Dada, par A. Artaud (dans son *Pour en finir avec le jugement de Dieu*), mais encore par les musiciens : E. Varèse dans son *Ecuatorial*, W.

## STRUCTURE(S)

La stratégie formelle de Solbiati réinvente, dans les conditions actuelles, la narrativité symphonique qui a fait ses preuves : à partir d'une vision formelle macro-structurale d'évolution des énergies - « la vision panoramique » - il progresse vers les niveaux « inférieurs » des phases formelles différentes et de leurs microstructures internes détaillées. Pour commencer, il fait un schéma global sommaire avec les divisions temporelles des différentes zones formelles et quelques indications ou dessins donnant une idée générale de la distribution des énergies. Et ceci pour avoir un contrôle *a priori* des dimensions temporelles et des proportions des durées entre les événements, les épisodes et les différentes zones formelles. Par la suite, il fait des schémas plus détaillés pour chaque tableau et pour chaque *Intermezzo* instrumental, en précisant les matériaux harmoniques, les articulations précises, les choix des timbres et des textures. Il élabore les détails de la microstructure, les hiérarchies locales des hauteurs avec leurs axes ou notes-pivots ou leurs champs harmoniques spécifiques allant du total chromatique aux structures diatoniques et/ou pseudo-modales. En jouant aussi, par moments, un peu à la manière de Berg, avec des dédicaces tout à fait personnelles, comme la note-pivot mi - le E étant la première lettre du prénom de son épouse ou le si - H, la première lettre du nom du dédicataire et ami H. Holliger. Ou en construisant toute une partie importante, comme la « Danse sur 16 lettres » du tableau V comme une succession de 16 variations sur un pattern de 6 mesures, le pattern étant fondé sur une séquence répétitive de 6 notes (une par mesure) - sol# - si - fa# - la - si b - mi. Les 16 lettres sont issues du nom de l'épouse de Solbiati et de ses propres initiales AS (= la b = sol #) qui offrent au compositeur aussi des possibilités de jeu avec la couleur phonique des voyelles et des consonnes et leurs élaborations instrumentales spécifiques.

« Mon parcours compositionnel ressemble à un voyage d'approche progressive, de « mise à joue » dans l'œuvre. C'est un peu comme si, au début, je voyais l'œuvre comme on voit la terre depuis un vaisseau spatial. Puis, peu à peu, je vois l'œuvre entière depuis un avion, puis déjà de plus près depuis un hélicoptère, puis... j'atterris et je commence à marcher, ayant déjà vu le territoire global, mais en me tenant prêt à toute surprise, à toute déviation ». La description imagée de Solbiati est, de toute évidence, celle d'un homme contemporain intéressé aux explorations spatiales. Mais son raisonnement formel rappelle fortement et sans hasard les fondements de la pensée symphonique occidentale.

---

Rihm dans son opéra *Die Eroberung von Mexico*, etc.

## SCÈNES

Solbiati conçoit son œuvre en tant qu'« événement scénique global ». Il considère que le texte, la musique et le geste scénique doivent être pensés ensemble. C'est la raison pour laquelle il construit lui-même le livret, ce qui lui permet d'intervenir sur le texte et le modifier jusqu'au dernier moment<sup>9</sup>. Mais il a aussi une « vision scénique » très précise du déroulement des événements dans l'espace et dans le temps et cherche la collaboration avec le metteur en scène dès le début de son travail sur le projet. Les sources d'inspiration mènent naturellement le compositeur vers sa version de « l'art monumental » qui intègre nécessairement le mouvement scénique et la spatialisation de tous les éléments de son langage composite.

Les deux textes entremêlés dans le libretto de Solbiati sont en fait les deux faces d'un même parcours de transfiguration, de passage de l'informe, de l'indéfini, à l'achevé, au réalisé et à une lumière finale. Le compositeur prévoit l'interaction de deux fils conducteurs scéniques : l'un, fondé sur les indications-didascalies du *Der gelbe Klang* de Kandinsky avec les Géants, l'Enfant, la Figure blanche, et l'autre – déduit de la notice provenant de *Über die Mauer*. La narrativité profonde – la réalisation progressive de l'idée créative présente dans les deux textes – trouve sa double visualisation sur scène. Pour le scénario déduit de la notice, le compositeur imagine la projection d'une sorte d'immense totem, d'un objet énorme et indéfinissable, couvert mystérieusement de toiles qu'un acteur ou danseur-mime enlèverait progressivement, pas à pas, jusqu'au dévoilement final, toujours nécessairement incomplet, partiel et gardant son mystère. Ce parcours scénique et visuel nécessite sa musique : et Solbiati conçoit la composition des 7 *Intermezzi* orchestraux entre les tableaux. Pour accentuer le caractère général de sa « symphonie scénique » car ce sont des transitions qui, de façon plus ou moins évidente, héritent du matériau du tableau précédent et anticipent celui du tableau suivant. Mais aussi pour dédoubler l'espace scénique, en rendant présent le conducteur narratif du second texte, celui en prose, auquel il assigne un déroulement scénique à part, confié à un danseur-mime dans un endroit précis à l'avant-scène avec décors et éclairage particuliers.

Les 7 tableaux de *Il Suono giallo* sont des scènes où interfèrent mouvement sonore, mouvement scénique des personnages et mouvement des décors et des lumières. Solbiati imagine au départ les cinq solistes et le petit chœur placés immobiles sur scène, tandis que leurs doubles – acteurs ou danseurs-mimes – déploient leur chorégraphie en contrepoints gestuels sur scène. L'apparition de l'Enfant (soprano) survient au moment de la section d'or

---

<sup>9</sup> Déjà les futuristes italiens exigeaient que l'auteur de la musique soit aussi l'auteur du texte. Ce fait est remarqué aussi par W. Kandinsky.

dans tableau IV ; La Figure blanche apparaît au moment de la section d'or du tableau V. La couleur – la lumière jaune, la couleur chaude, terrestre, caractérisé par le mouvement excentrique et horizontal vers le spectateur, d'après Kandinsky – est, bien sûr, souvent présente sur scène. Elle devient aussi la couleur de la lanterne qui porte la lumière<sup>10</sup>. Ou la représentation visuelle du Grand triangle spirituel, présente dans l'Intermezzo IV, le tableau IV, l'Intermezzo V et l'Intermezzo VII, puis envahissant toute la scène dans l'Epilogue<sup>11</sup>. Le Grand triangle avec sa lumière jaune devient l'emblème de la directionnalité ascensionnelle avec l'homme seul à sa pointe.

Le Prologue qui commence par un magma sonore indistinct est un vaste panneau vocal-instrumental, construit avec un crescendo impressionnant de texture. Il est centré autour de deux caractéristiques musicales et, simultanément, scéniques : le grand vide où l'on ne distingue aucune présence et l'oxymore kandinskyen de la « lumière ténébreuse sur le jour le plus ensoleillé ». Le protagoniste est le grand chœur invisible derrière la scène qui entonne le premier poème de Kandinsky, intégralement mis en musique : *« Songes de pierre et roches parlantes... / « ombre de lumière stridente dans la nuit la plus obscure ...»*<sup>12</sup>.

Le tableau I est une scène « très neutre » : scène de « la grisaille, d'une présence quasi « minérale », puis quasi « végétale » des Géants, aucune véritable tension, mais une certaine potentialité, inhérente à leur présence-même ». C'est un *Adagio* avec une musique lente et transparente, avec le chant calme des Géants en polyphonie peu différenciée, mise en perspective par le chœur à texture diaphane hors scène. Les premiers « êtres vivants », mais flous et amorphes – les Géants – apparaissent sur scène, doublés de leurs figurants fluctuants, quasi végétaux, imaginaires et mystérieux. – *« Toute œuvre commence dans l'inconscient... Il y surgit un mouvement tourbillonnant dans l'âme »*.

Le tableau II est le premier mouvement « inquiet », agité, avec une musique « en bribes », et la participation scénique du petit chœur doublé de 16 danseurs-mimes. « Beaucoup d'agitation un peu désordonnée et confuse et une tension autour d'un centre faux d'attention, cette fleur blanche qui

<sup>10</sup> Rappelons que, pour Kandinsky, la lanterne est la métaphore de la théorie : "La théorie est la lanterne éclairant les formes cristallisées de l'hier" et de ce qui "précédait l'hier." (Kandinsky, 1989: 73).

<sup>11</sup> Cf. A. Solbiati, *Il Suono giallo*, Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, Dir. M. Angius, Regia e elaborazione video Fr. Leprino, Scene e costumi G. Dessi, EMA Vinci records 40044.

<sup>12</sup> Les textes donnés en italique sont des fragments des textes de Kandinsky, utilisés dans les différents tableaux par Solbiati.

est une sorte de totem destinée pourtant à disparaître », selon le scénario des « tensions ». Les corps s'agitent autour de ce « Totem », pensé comme « l'objectivation de la lumière du Prologue » – « *Des tensions qui s'élèvent (comme de grandes arches), suscitent le trouble, s'effondrent, font naître l'attente...* »

Le tableau III est « une sorte de désert, lieu de l'absence déçue. C'est le tableau des lambeaux de texte, des chuchotements, des murmures, des sons-bruits aboutissant à la fin, après un vaste *crescendo*, à l'intervention *ff* du ténor. Dans ce tableau, « s'entremêlent plusieurs négativités » étrangement inquiétantes. Les Géants sur scène, présences amorphes abstraites se meuvent de façon étrange et angoissante sur le fond d'énormes masques. En même temps, ce tableau, conformément au fil narratif, correspond « à la défaite, à l'effondrement de l'énergie créative dans l'irrésolu, dans l'évanouissement de ce que l'on croyait déjà posséder et donc dans l'angoisse, dans la panique ». – « *Il naît un silence total et l'on pense qu'on a raté le moment /.../ On erre avec le sentiment d'avoir perdu quelque chose d'important, de l'avoir laissé tomber au fond de la mer – sans retour, irrémédiablement.* » Cet état de désarroi très fort traduit par la décomposition de la parole – toutes les voix émettent des bribes de mots – culmine dans le cri strident « KALSIMUNFA » du ténor<sup>13</sup>. C'est la seule onomatopée utilisée par Kandinsky dans *Der gelbe Klang*, la seule aussi chez Solbiati, au moment le plus intense de la perte de confiance, d'orientation, de direction, de sens ; le moment où l'artiste sombre dans l'impossibilité paralysante de retrouver la force créatrice qui est le sens même de sa vie. Et c'est précisément l'onomatopée que Kandinsky choisit pour dire – de façon abstraite, sans mot à signification – une des vérités profondes les plus intimes de la création artistique. Car pour lui, le mot, rappelons-le, était incapable de transmettre les vibrations fines de la sonorité.

Le tableau IV<sup>14</sup> est « un simple intermède, en dehors de la trajectoire globale ». C'est l'intermède onirique, rêveur, l'apogée lyrique de l'œuvre avec l'apparition de l'Enfant (soprano) et les bribes du deuxième poème de Kandinsky : « *Les fleurs... les yeux... nous regardons avec innocence...* ». La partie vocale du soprano d'une richesse mélodique rare est soutenue par la texture cristalline des timbres métalliques clairs et résonnants : la cloche, le vibrapone, le glockenspiel, les crotales. L'apparition de l'Homme (baryton)

---

<sup>13</sup> « Tout à coup, on entend derrière la scène une voix perçante et pleine de terreur, une voix de ténor qui crie des mots complètement incompréhensibles (on entend : la, c'est-à-dire : Kalasimunsfakola). Pause. Bref assombrissement. » (Kandinsky, 1981: 281).

<sup>14</sup> « Dans ce tableau il n'y a aucune musique », avait indiqué Kandinsky. – « L'homme très haut, belle voix, commande : Taisez vous... L'enfant lâche la corde (de la cloche). Tout devient sombre. » (Kandinsky, 1981: 282).

et son intervention brusque mettent fin au rêve : « Silence ! Ferme les yeux ! »

Le tableau V, c'est « le lieu de la tension victorieuse, culminante dans la présence individuelle de la figure blanche qui danse. L'indistinct des Géants est devenu ici netteté de la figure dansante ». C'est le tableau le plus mouvementé et agité pour lequel Solbiati prévoit « une passacaille obsessive » qui émerge lentement à partir d'un mouvement souterrain sourd et à laquelle participent progressivement tous les interprètes, excepté le grand chœur. C'est ici qu'apparaît « la Figure blanche » imaginée par Kandinsky<sup>15</sup>. La danse qui se déchaîne de plus en plus repose sur un pattern métrorhythmique stable de 6 mesures toujours ternaires (3/8, 6/8, 3/8, 3/8, 9/8, 6/8), répétées *ostinato* 16 fois dans 16 variations différents. « Je voulais peu à peu mener vers une obsession de vitalité sauvage, une sorte d'enivrement dionysiaque ». Le texte évolue des bribes du texte poétique – « lumière ténébreuse », « luttas », « rêves » – au cheminement heureux de la création: « Et puis quelque chose se meut de nouveau. / L'âme se remplit, comme une coupe au point de déborder. / On erre comme un possédé. On croit. On a peur. / L'heure de la dernière tension, de la dernière éruption. » Une densification progressive de la texture musicale et des mouvements scéniques mènent, après une immense montée de tension, vers le climax général de l'œuvre, l'explosion gigantesque « de l'ultime éruption » de la force créatrice.

Dans le tableau VI et l'Epilogue, on arrive progressivement à la lumière et au calme.

Le tableau VI est le « tableau de la fugue ». Il s'agit plutôt de la montée polyphonique – avec des distances d'entrée dans le temps, un peu comme dans une fugue – des « voix abstraites » allant du grave vers l'aigu, qui s'assemblent progressivement en « faisceau lumineux »<sup>16</sup> devenant de plus en plus intense et éclatant. Ou bien qui s'unissent « comme pour ouvrir un rideau de lumière » et pour exprimer ce désir indicible de lumière qui sous-tend tout acte créateur. Une monodie sinueuse du chanteur-basse sur scène – l'Homme créateur ? – est suivie d'une région polyphonique, sorte de motet à 5 voix, soutenu par la « réverbération » du grand chœur-commentateur hors scène. L'intention initiale de « fugue » se transforme plutôt en motet évoquant vaguement l'écriture polyphonique de Palestrina. Les Géants se fondent dans la lumière et dans le silence. Le tableau VI est celui du mouvement « vers

---

<sup>15</sup> « Un homme blanc /.../ fait de vagues mouvements très rapides, tantôt avec les bras, tantôt avec les jambes. /.../ Cela fait penser à une sorte de danse. Mais le mouvement change souvent et tantôt suit la musique, tantôt s'exécute à part. /.../ Peu à peu, les autres êtres commencent à se mouvoir en fixant l'être blanc. /.../ La tension générale atteint son plus haut degré d'expression. » - (Kandinsky, 1981: 284 – 285).

<sup>16</sup> « Chœur de couleurs », disait Kandinsky. (Kandinsky, 1995: 27)

le haut », disait Kandinsky, de l'ascension vers la lumière de façon presque « rituelle ou sacrée », précise Solbiati, de l'éclat aveuglant de la lumière et du silence paisible. Le texte réunit des bribes poétiques – « Jour... le plus ensoleillé... » / « lumière » / « Ouvre les yeux » – et des fragments du texte de *Über die Mauer*, en affirmant l'aboutissement du parcours du créateur : *Jusqu'au moment de la certitude. /.../ Avec patience ... »*

Enfin l'Epilogue est le vrai *Post scriptum*, le tableau du « chant » : la voix cristalline du soprano dans l'aigu, les mélodies entrelacées des 5 voix et la texture limpide du chœur hors scène y créent l'atmosphère méditative de paix et de lumière. Le texte réunit une fois de plus les bribes des textes poétiques – « la joie de l'union », « lumière » « avec innocence » – et la fin ultime du texte de la notice : « Avec /.../ amour véritable /.../ s'écoule la force intérieure de l'âme, / guide la main /.../ et s'incarne en œuvre ». Pour affirmer l'idée que le cheminement sinueux de la création – en avant et vers le haut – est un acte d'amour.

\*

A partir de *Der gelbe Klang* de W. Kandinsky et *Il Suono giallo* d'A. Solbiati, deux artistes à distance de plus d'un siècle dans le temps, nous avons essayé de mettre en évidence leur recherche commune de création artistique multiple, utilisant plusieurs media, sans la soumettre au primat de la parole et du scénario littéraire narratif. Mais en inventant, chacun à sa façon, la narrativité profonde de processus psycho-émotionnels non-réductibles à la parole. C'est un fait, la tradition occidentale repose sur la parole et l'écrit : « Au commencement était le Verbe... ». Toute la tradition savante en musique repose sur la parole et le texte et sur l'écrit. L'évolution de la musicologie analytique au XXe siècle s'est aussi repliée sur le réductionnisme dicté par l'évolution importante de la linguistique : Il est devenu tradition de s'appuyer sur les figures de l'ancienne rhétorique ou sur les « topics », définis par les conditionnements des genres musicaux établis, pour essayer de saisir les « significations en musique ». Mais l'évolution de la pensée compositionnelle occidentale à travers les âges a déjà élaboré des principes formels fondamentaux de la musique absolue qui, loin d'être privée de sens, ne suit pas les modèles linguistiques et affirme différemment, grâce au génie de générations de compositeurs avec des styles et des techniques d'écriture très différentes, l'universalité du narrativisme profond, de la téléologie, de la directionnalité pour l'œuvre d'art, fût-elle abstraite et sans paroles. Le peintre Kandinsky, avec son intuition lumineuse, cherchait sans hasard « la composition symphonique » dans ses œuvres. Et le compositeur Solbiati dans notre contexte contemporain, en revisitant Kandinsky, revisite aussi

la grande tradition de la pensée symphonique, en composant sa « vision scénique » aussi en tant que « symphonie scénique ». Kandinsky, après le déclin du réalisme et de l'impressionnisme et Solbiati, après le déclin de la tonalité et de la dodécaphonie, ont ressenti le même besoin d'exploration, avec des moyens nouveaux, des ressources encore inexplorées du narrativisme profond, fondement formel de la pensée symphonique. Tout en proposant des découvertes artistiques – des synthèses uniques – qui peuvent contribuer, espérons-le comme Kandinsky, au cheminement de l'humanité vers les phases de plus en plus élevées du « Triangle spirituel ».

## ЛИТЕРАТУРА

- Greimas, Courtès: 1979. Greimas Algirdas, Courtès Joseph. Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Vol. 1. Paris, Hachette, 1979.
- Hénault: 1979. Hénault Anne. Les enjeux de la sémiotique. Paris, PUF, 1979.
- Kandinsky, Marc: 1981. Kandinsky Wassily, Marc Franz. L'Almanach du Blaue Reiter / Le cavalier bleu, Klincksieck, Paris, 1981
- Kandinsky: 1989. Kandinsky Wassily. Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Paris, Gallimard, 1989.
- Kandinsky: 1991. Kandinsky Wassily. Point et ligne sur plan. Paris, Gallimard, 1991.
- Kandinsky: 1995. Kandinsky Wassily. Regards sur le passé et autres textes, Ecrits et propos sur l'art. Paris, Hermann, 1995.
- Kandinsky: 1998. Kandinsky Wassily. Über das Theater / Du théâtre. Adam Biro, Paris, 1998 / Dumont, Köln, 1998

---

### *A propos de l'auteur:*

Prof. Dr. Ivanka Stoianova, musicologue, Département Musique, Université Paris 8: Vincennes-Saint Denis, membre de l'équipe de l'IRCAM (dir. Pierre Boulez) - Centre Georges Pompidou, directrice artistique des éditions Ricordi, Paris.

Intérêts de recherche : histoire, théorie, sémiotique et philosophie de la musique (18e, 19e, 20e siècles).

E-mail: [stoianova.ivanka@gmail.com](mailto:stoianova.ivanka@gmail.com)

[www.ivankastoianova.com](http://www.ivankastoianova.com)

### *A propos de l'auteur:*

Prof. Dr. Ivanka Stoyanova, musicologist, Department of Music, University of Paris 8: Vincent-Saint Denis, member of the team of IRCAM (dir. Pierre Boulez) - Centre Georges Pompidou, Artistic Director of Ricordi Publishing House, Paris.

Research interests: history, theory, semiotics, and philosophy of music (18th, 19th, 20th centuries).

E-mail: [stoianova.ivanka@gmail.com](mailto:stoianova.ivanka@gmail.com)

[www.ivankastoianova.com](http://www.ivankastoianova.com)

