

Il existe des musiques « lourdes », qui nous viennent d'un ancrage dans la terre, qui nous prennent par le bas, qui nous procurent une délicieuse sensation de paralysie en nous mouvant : on pensera à la puissance virile du rock, aux masses chthoniennes d'un Xenakis, aux tambours du Burundi ... Et puis, il y a les musiques « légères », plus propices au sublime (au sens kantien du terme) et à l'émotion, qui tendent à s'échapper, à s'envoler vers le haut, qui jouent la corde du poétique, du mystérieux ou du spirituel.

Si nous devons à tout prix classer la musique de José Manuel López López à l'aide de cette simple dichotomie – on attend toujours d'un musicologue qu'il produise un étiquetage –, nous le mettrions bien volontiers du côté de la légèreté. Sa musique, à bien des égards, se déploie comme un art de l'évidement du sonore, un art de la dissolution de la matière, de son ramollissement, de son assouplissement : en elle, il n'y a pas d'objets solides, s'ils apparaissent, c'est pour ensuite être brouillés ; de même, à l'instar de la musique spectrale, sa construction formelle consiste souvent en processus – en évolutions progressives où la matière semble vous échapper des doigts.

Autre qualité allant dans le même sens : l'extrême raffinement de l'écriture, et notamment du travail sur le timbre, raffinement que seule la musique impressionniste – autre art musical de l'estompement, de la volute, de l'envolement – rappelle ; un raffinement qui va de pair avec la conscience de la multiplicité dont le compositeur se réclame. En outre, avec l'art musical de la légèreté propre à José Manuel López López, même l'auditeur le plus terre à terre se risquera à être emporté vers les cimes de cyprès grâce à la présence de « fusées » (gammes ascendantes très rapides) ou de tenues dans l'extrême aigu. Mais peut-être que le symptôme le plus évident de cette musique en apesanteur est l'intense sensation de poésie sonore qu'elle dégage.

Résumant son évolution, José Manuel López López explique qu'elle est allée « de la note au spectre, de la musique pure à la poésie sonore », une évolution dont témoigne ce disque qui comprend deux œuvres des années 2000, une des années 1990, et une qui constitue peut-être encore une œuvre de jeunesse, où l'alchimie du spectre et de la poésie sonore n'a pas encore émergé.

Le parfum de la lune (2003, pour violon soliste et ensemble instrumental, commande de la Résidence en Bourgogne, dédié à Dominique Dournaud et Anne Mercier) est inspiré de haïkus de Yosa Buson (1716-1784), qui ne proposent ni philosophie, ni gestes emphatiques, mais plutôt des évocations très raffinées de moments de fusion avec la nature, tels que : « dans le vent du soir / m'effleure le visage / un pan de la moustiquaire ».

« L'idée consiste [...] à utiliser les différentes situations d'état d'esprit, temporelles, de la nature ou autre proposées par Buson comme support sensible de techniques d'écriture tirées de la physique du son », écrit le compositeur. Il serait difficile de trouver l'équivalence exacte entre un haïku et un moment musical, mais il est probable que le violon solo, qui impulse à chaque fois de nouveaux élans à l'ensemble instrumental, en constitue le moteur.

Quant à la « physique du son » : José Manuel López López déduit son matériau sonore d'analyses spectrales des sons et des modes de jeu des instruments utilisés. L'intense poésie sonore qui se dégage de l'écoute du Parfum de la lune provient, entre autres, de l'incroyable recherche de timbres, de modes de jeu tant du violon solo que des autres instruments : à bien des égards, la légèreté de cette pièce est celle du kaléidoscope de notre enfance.

Pour l'auditeur pressé, pointons quelques moments aériens : tenue suraiguë du violon au tout début ; arpèges spectraux à la mesure 31 (02:00 dans le présent enregistrement) ; fusées (mesure 38, 02:43) ; bâtons de pluie (mesure 105, 06:40) – [le bâton de pluie est une percussion de la catégorie des idiophones. Il est constitué d'un tube creux rempli de graines et matériaux divers et sert à obtenir des effets sonores spéciaux.] ; glissandi ascendants aux cordes, multiphoniques aux vents, gammes spectrales ... (mesure 118, 08:19) ; violon solo puis tutti des cordes sur une ligne qui doit « chercher la fréquence jouée par la clarinette et varier autour », fréquence constituée par la note la plus aiguë possible (mesure 239, 13:15) ...

Si Vivaldi (second mouvement du concerto « Le printemps » des Quatre saisons) n'avait pas été Italien, *El arte de la siesta* (2005, pour accordéon soliste, flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle et électronique en temps réel, commande du CIRM pour le festival Manca 2005 à Nice, dédié à Esteban Algora) aurait pu être qualifié de poésie sonore typiquement espagnole ...

S'inspirant de poètes chinois de dynasties diverses – Lo Tien (772-846), Ming (1368-1644), Wen Cheng Min (1470-1599) ... – le compositeur fait « référence à des sensations sonores propres de la saison estivale [en essayant] de représenter la chaleur accablante de l'été, les oiseaux gazouillant dans le soleil couchant, la brise légère, le vent chaud, le feuillage luxuriant des arbres, la pluie vaporeuse, la pluie battante, pour recréer grâce à la technique et à l'écriture instrumentale et informatique des sensations atemporelles proches de nous ».

On ajoutera que l'accordéon, par sa soufflerie, est parfaitement adapté à une description musicale de la sieste. Seulement, voilà, ce n'est pas une sieste tranquille ! Dès le début (mesure 2, à 00:53), le pianiste, en « fermant le couvercle de son instrument avec force », nous avertit que le rêve pourra traverser des régions de cauchemar ; et c'est bien le cas, car la musique s'anime progressivement et s'assombrit.

On ne saurait recommander une sieste après des repas trop lourds ... Et pourtant, comme toujours chez José Manuel López López, la légèreté finit par l'emporter, entre autres grâce à l'électronique et à ses sonorités granulaires (qu'on entend pour la première fois à la mesure 7, 01:14), qu'imiteront parfois les instruments en évoquant des bâtons de pluie.

*A Tempo* (1998, pour violoncelle soliste et ensemble instrumental, dédié à Pierre Strauch), par la multiplicité des temps mis en œuvre (« temps structurel, contemplatif, physique, psychologique, etc. », écrit le compositeur), par la prédominance d'un accord spectral sur do dont les harmoniques supérieures ne cessent de s'envoler, par son écriture en fusées, et par bien d'autres aspects, est la pièce dont la légèreté est la plus debussyste de ce disque, du moins dans sa partie centrale, où l'on croit parfois entendre le maître français.

Dans cette partie centrale, les accords spectraux très fluides (tels que l'arpège ascendant do, sol, mi, la#, fa#, do# à la mesure 218, à 04:52) – qui se décomposent à la fin de la pièce – contrastent avec l'écriture hachée du début, faite de l'imbrication de petits motifs. Par ailleurs, *A Tempo* est peut-être l'une des premières œuvres du catalogue de José Manuel López López à épouser l'esthétique de la poésie sonore, où se tissent spiritualité et physique du son.

On en jugera par la notice du compositeur, dont le ton tient d'une révélation imaginaire à la Borges : dans cette pièce, « je me suis trouvé face à une réaction chimique inattendue et étrange qui me poussait et me mettait mesure après mesure dans un état d'expérimentation qui m'a permis de tester des chemins qu'autrement je n'aurais pas pris. Je commençais à toucher ainsi de près la symbiose à laquelle j'avais songé et que j'avais cherchée pendant des années : la transformation de la poésie sonore en science et de la science en musique. Une infinité d'états d'esprit, de sentiments ou d'intuitions viscérales montaient et accédaient à travers un langage musical de gestes simples et

directs à l'univers des principes physiques qui gèrent le son ».

La pièce intitulée Rhea (1989, pour trio à cordes et ensemble instrumental, dédié à Nicolas Brochot) témoigne d'un travail intense sur le temps musical : reô, « couler » en grec ; Rhea, « déesse de la durée », nous dit le compositeur. Plus austère que les précédentes, elle est également plus rude – moins légère ? Plus classique en un sens – elle sonne un peu dans l'idiome « musique contemporaine » –, elle travaille moins sur le son, le timbre ou le processus que sur l'harmonie et le geste.

La disposition spatiale originale (sur scène, les solistes sont au centre, l'ensemble étant divisé en deux sous-ensemble, à gauche et à droite) permet cependant au jeune José Manuel López López d'émettre des propositions sonores originales. Par ailleurs, « la relation entre temps et espace [...] sert à développer la forme non comme un objet plat et linéaire, mais au contraire comme un objet aux reliefs variables et changeants, comme une sculpture sonore tridimensionnelle qui bouge devant nous pour se montrer sous ses différents angles d'écoute ».

Makis Solomos

Sources des citations : notices de José Manuel López López pour les œuvres ; « La biología del sonido », entretien avec José Manuel López López, in Andrew Ford/José Luis Téllez, Música presente. Perspectivas para la música del siglo XXI (Madrid, Fundación Autor, 2006)