



HAL
open science

Le son mixte dans les premières œuvres de Fausto Romitelli

Eric Maestri

► **To cite this version:**

Eric Maestri. Le son mixte dans les premières œuvres de Fausto Romitelli. Anamorphoses. Etudes sur l'œuvre de Fausto Romitelli, 2015. halshs-01651911

HAL Id: halshs-01651911

<https://shs.hal.science/halshs-01651911>

Submitted on 20 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

V

LE SON MIXTE DANS LES PREMIÈRES ŒUVRES DE FAUSTO ROMITELLI

par Eric Maestri

Dès ses premières œuvres, Fausto Romitelli est attiré par la complexité de la matière sonore. De la linéarité des procédés inspirés par Donatoni, il assume progressivement une approche texturale qui dérive de la musique spectrale. Nous nous proposons de montrer dans quelle mesure ses premières œuvres, *Kù* et *Nell'alto dei giorni immobili* tracent ce parcours en poursuivant la spécificité d'un son mixte, partagé entre composantes électroniques et instrumentales. Nous commencerons par mieux cerner la particularité de ce son, pour analyser ensuite les mouvements *endogènes* et *exogènes* auxquels il est confronté, en mettant en relief la prédominance de la composante gestuelle ou texturale de la sonorité globale. Dans notre analyse, la prédominance du mouvement endogène sous-entend une implication de l'enveloppe, en particulier du maintien. Ce double lien entre mouvement et taille nous permettra de souligner la stratégie compositionnelle spécifique utilisée dans ces œuvres.

I. LA NOTION DE SON MIXTE

Tous les artistes pratiquent le trompe-l'œil, écrit Simon Emmerson¹. Pour créer un effet sonore hybride, les compositeurs profitent de l'espace nouveau entre l'articulation sonore instrumentale et les sons inouïs électroniques. Cette dimension mixte, caractérisée par la dialectique entre instrumental et électronique, détermine un champ de forces à la fois acoustiques et opérationnelles qui dessinent un objet complexe : la *conception* des œuvres (par l'écriture graphique ou phonographique) ; l'aspect *perceptif* des œuvres (causé ou généré) ; le *dispositif* de génération (instrumental ou électrique).

Il est possible de remarquer un lien direct entre la morphologie lisse et le son électronique, la morphologie striée et le son instrumental. Cette différence dérive de la condition instrumentale de ces sonorités. Une dimension hybride semble alors se définir ainsi (Figure 1) :

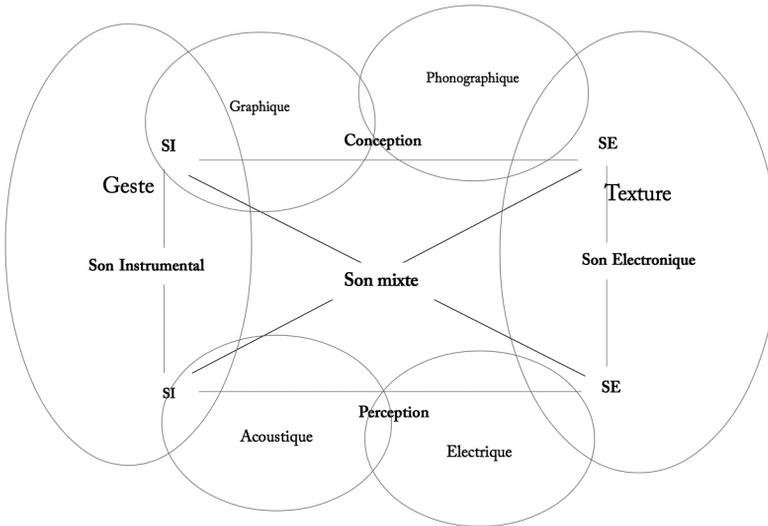


Fig. 1. Le son mixte.

1. EMMERSON, Simon, « Live versus Real », *Contemporary Music Review*, vol. 10/02, 1994, p. 95-101.

Or, les œuvres de Romitelli montrent bien comment la réduction de la composante gestuelle correspond à une amplification de la composante texturale ; cette coloration du champ sonore en faveur de la sonorité électronique nous semble porter le compositeur à l'adoption d'une stratégie compositionnelle fondée sur la notion de texture. Cette stratégie le conduit par conséquent à l'utilisation d'un modèle d'écriture dérivé de la structure phonographique de la musique électronique².

2. MÉTHODOLOGIE : HIÉRARCHISER LA SPECTROMORPHOLOGIE

Globalement on peut dire que dans la musique de Romitelli l'instrument perd son identité individuelle en faveur de l'ensemble instrumental conçu comme un « hyperinstrument spectromorphologique³ ». Denis Smalley propose d'analyser ce type de musique comme de la musique électroacoustique.

Même si cette musique est représentée et exécutée à partir d'une écriture musicale, la partition elle-même ne fournit qu'une représentation très inadéquate des caractéristiques perceptuelles. Une approche auditive qui

2. Cette observation est valable pour toute la musique spectrale. Lire à ce sujet MURAIL, Tristan, « The Revolution of Complex Sounds », *Contemporary Music Review*, 2005, p. 121-135 : « It is obvious that we would not have Ligeti's *Atmosphère* without the development of tape music. In effect, electricity provided for the first time sounds of infinite duration, stable masses of sound, continuums », p. 123. Murail ajoute en note que « The organ already possessed this ability. However, it was not until Messiaen, with his radically slow tempos, that any composer took advantage of this capacity. Moreover, the organ is too stable : it is nearly impossible to create progressions of intensity, successive cross-fades, etc. ; whereas, the electroacoustic studio makes almost anything possible, in this domain ». L'écriture phono-graphique comporte une association des fonctions d'orchestration directe entre composante du son et texture globale. L'instrument ne produit pas le son mais réalise une sonorité plus complexe.

3. SMALLEY, Denis, « Spectromorphology : explaining sound-shapes » ; « La spectromorphologie. Une explication des formes du son », trad. française de Suzanne Leblanc et Louise Poissant, *Ars sonora*, n° 1, 1995, Internet : <<http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero08/08d.htm>>.

traite les enregistrements de telles œuvres comme s'il s'agissait d'une œuvre acousmatique sur bande se révèle souvent beaucoup plus fructueuse⁴.

Le son électronique est loin du geste, toutefois la relation avec le mouvement s'établit indirectement.

L'expérience auditive de l'écoute instrumentale relève d'un conditionnement culturel fondé sur des années d'entraînement audiovisuel (inconscient). La connaissance du geste sonore est donc culturellement ancrée très en profondeur. On ne peut pas ignorer ni dénier ce fait quand on aborde la musique électroacoustique. Et il a d'autant plus d'importance en matière de musique acousmatique que les sources et les causes de production sonores de celle-ci sont distantes et détachées de ce que l'on connaît, de l'expérience directe de l'association du geste physique et de sa source sonore. Je qualifie de substitut gestuel le processus croissant de distanciation⁵.

Toutefois, dans la proposition de Smalley il manque une hiérarchisation entre geste et pure texture ; précisément, une telle hiérarchisation nous semble utile pour analyser les œuvres électroniques instrumentales. Pour lier la perception acoustique à sa source causale nous proposons de réorganiser la classification des spectromorphologies selon le principe de l'enveloppe sonore. Cela nous permettra de distinguer mouvement interne et externe du son pour mettre en relief le contraste entre sonorité électronique et instrumentale⁶. Une telle organisation devrait nous permettre aussi d'associer la qualité sonore avec la typologie d'opération.

4. SMALLEY, « La spectromorphologie ».

5. SMALLEY, « La spectromorphologie ».

6. Cette perspective est justifiée par l'observation des comportements des enveloppes dans les œuvres contemporaines. Il y a un lien direct entre les textures électroniques et l'élargissement des éléments de l'enveloppe. Les œuvres pensées instrumentalement sont d'abord construites en fonction de l'instrument, alors que les œuvres pensées électroniquement réalisent instrumentalement un modèle sonore qui précède l'écriture : il y a alors une écriture instrumentale et une écriture du son. Écriture instrumentale et écriture du son interagissent, mêlant l'aspect de prédominance texturale ou gestuelle dans la stratégie d'écriture.

Il nous semble en effet que la différence entre électronique et instrumentale, entre geste et texture, peut se définir par les caractères de l'enveloppe sonore⁷. La différence entre mouvement interne, *endogène*, et externe, *exogène*, met en évidence la prédominance de la texture sur le geste, qui caractérise essentiellement la génération instrumentale. Cette analyse vise à focaliser la hiérarchie entre *son électronique* et *instrumentale*, à décrire le niveau gestuel et textural de l'œuvre et à envisager les liens sous-jacents avec la stratégie d'écriture⁸.

Dans le schéma suivant nous proposons cette réorganisation des spectromorphologies. Ces dernières sont vues selon la perspective du mouvement interne et externe, dont l'observation devrait nous permettre de définir la substance perceptive de la sonorité à prédominance gestuelle ou texturale (Figure 2).

7. Par réel ou imaginé on signifie la présence réelle d'un instrument ou d'un dispositif électronique. Le son électronique n'est pas nécessairement lié à la présence d'un dispositif électronique; la musique spectrale, éminemment instrumentale, en est l'exemple le plus important, mais la « musique concrète instrumentale » de Lachenmann en est aussi un. Il y a deux plans, qui sont également évoqués par Smalley : le plan réel de la source, présente et visible, ou le plan métaphorique, dans lequel la source est évoquée par la spectromorphologie. La musique spectrale est un cas de sonorité électronique métaphorique, car les instruments sont invités à jouer comme un ensemble d'oscillateurs complexes, devant ainsi lisser le geste individuel au profit de la texture globale, qui fait sonner l'ensemble instrumental comme un instrument électrique. À propos de cette distinction, voir aussi celle proposée par SMALLEY « La spectromorphologie », entre le geste et ses substituts.

8. Dans le graphique suivant nous proposons une organisation des typologies spectromorphologiques proposées par Smalley. Cette organisation met en relief le contraste entre mouvement endogène et exogène qui caractérise la prédominance de la texture et du geste dans le son. Nous pouvons ainsi déduire, à partir du son, les caractères spécifiques de la sonorité et faire des hypothèses sur les contraintes morphophoriques issues des configurations sonores. Ce schéma est la base de l'analyse; les caractères de la sonorité sont analysés dans les œuvres de Romitelli en utilisant la même terminologie. Les aspects relevés permettront de juger la sonorité selon une dynamique interne entre les composantes.

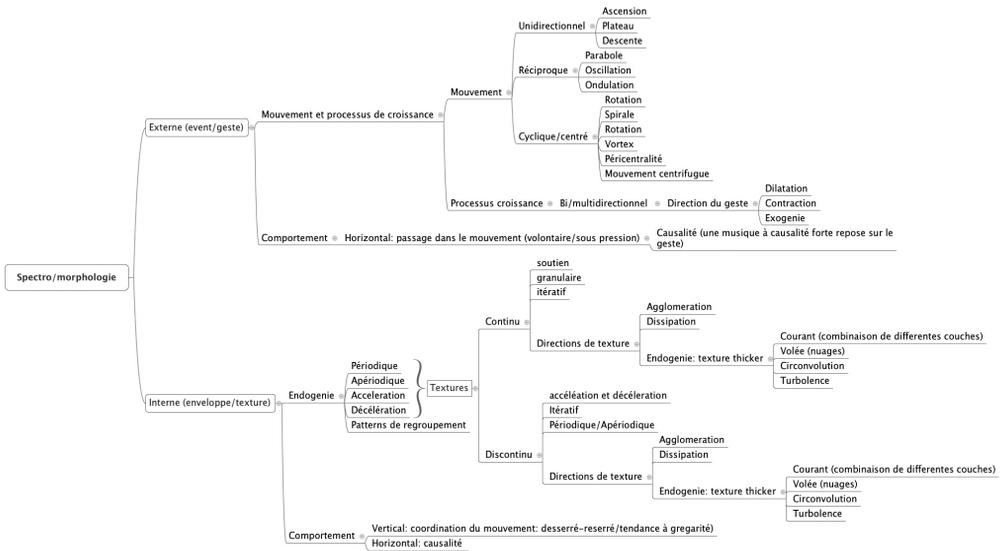


Fig. 2. Catégories spectromorphologiques.

3. *Kû*

Kû (1989), pour ensemble de quatorze instruments, présente déjà quelques-uns des caractères du style de Romitelli, par exemple l'emploi de l'échantillonneur⁹. Dans les premières mesures, l'ensemble joue un passage homorythmique (Figure 3). La *macro-articulation* est lente, articulée par des brèves pauses, alors que la *micro-articulation* est extrêmement rapide et granulée. Les instruments répètent un pattern de cinq notes ascendantes – caractérisées par des intervalles de seconde mineure, majeure et tierce mineure – groupées en quatre groupes de triples croches.

Ces patterns se répètent par groupe de quatre et cinq triples croches en alternance – mesures 1-3.

9. Cette œuvre a remporté le «Premio Casella» en 1989. L'obtention de ce prix comportait la publication de l'œuvre gagnante par *Ricordi*.

The image shows a musical score for the initial texture of the piece 'Kû'. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Cl. Basse (Clarinet Bass), C. (Cello), Trompet in C (Trumpet in C), Trombone, Marimba, Synthesizer, Contrabass, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and features a complex, dense texture of notes. The tempo is marked 'tempo largo' and the dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'f' (forte). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and a mix of melodic and harmonic lines.

Fig. 3. Texture initiale de Kû.

Les intervalles qui écartent les parties instrumentales varient entre la tierce mineure et le demi-ton, en créant une texture interne variant constamment sur le plan harmonique.

La complexité *endogène* contraste avec la simplicité du profil. Dans les mesures 1-10 le mouvement des fonctions est *réciproque* (crescendo suivi par un diminuendo) ; le processus de croissance et décroissance est caractérisé par *agglomération* et *dissipation* vers l'aigu, avec une terminaison de type *sortie* en *crescendo*. Le mouvement est coupé par une *anacrouse* à la mesure 7 qui engendre la terminaison du geste.

Le mouvement de texture est *continu* et *granulaire*. Le comportement est *resserré* et *coordonné*. Ces mouvements lissent la différence polyphonique au profit de la densité granulaire globale (Fig. 4). La répétition par boucles en triples croches fusionne les micro-articulations en agrégats harmoniques denses.

Le trait analysé est caractérisé par le contraste de vitesse entre les changements de registre et l'articulation interne. La montée est extrêmement lente alors que l'articulation interne est

extrêmement rapide. Le contraste entre l'intérieur et l'extérieur définit une prédominance de la texture sur le geste par l'effet d'ensemble et par l'*homorythmie*.

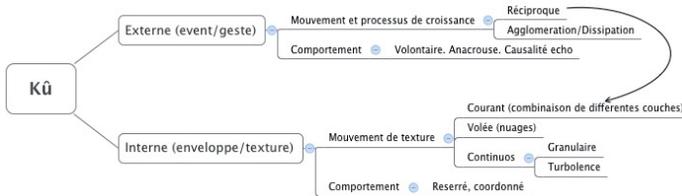


Fig. 4. Synthèse des composantes spectromorphologiques.

Dans cette œuvre de jeunesse, le compositeur privilégie la complexité de la superposition des couches mélodiques au profit de la couleur d'ensemble. L'approche compositionnelle qui ressort montre une tendance à la construction des textures qui fait pressentir l'intérêt que le compositeur aura pour les techniques électroniques.

Dans *Kû*, le développement des textures est contrôlé par l'addition de couches. La différence de complexité entre mouvement *endogène* et *exogène* fait prédominer la micro-articulation sur la macro-articulation, favorisant le développement de prolongation de l'enveloppe à niveau temporel. La couleur sonore prédomine sur le geste, ainsi que la concentration de la densité dans un registre restreint et extrêmement articulé à l'intérieur.

L'approche de la musique spectrale connue par la suite amènera le compositeur à reformuler certains aspects de son langage, en lui permettant de dominer la complexité du timbre par la formalisation du procédé électronique de la modulation de fréquence. L'utilisation, dans *Nell'alto dei giorni immobili*, de la modulation de fréquence, fait penser à un changement dans la pensée compositionnelle de Romitelli.

Alors que dans *Kû* les sons complexes sont des conséquences de la micro-polyphonie, dans les œuvres successives ils seront dus à l'écriture instrumentale. Les notes seront conçues comme *atomes* en déplaçant le processus compositionnel du *macrophonique* au *microphonique*.

Le son *instrumental* est alors pensé comme *électronique*. L'approche du son influence l'approche formelle : le jeu instrumental devient lisse et statique, déplaçant l'attention de l'auditeur de l'instrument à la composante texturale du son. À travers la technique de modulation de fréquence, le compositeur crée des blocs sonores cohérents et fusionnés, qui déterminent un *champ harmonique fixe* rempli par les timbres instrumentaux.

4. *NELL'ALTO DEI GIORNI IMMOBILI*

Dans la note de présentation de *Nell'alto dei giorni immobili*, Romitelli déclare que les hauteurs de la pièce sont engendrées par la modulation de fréquence. Cette dernière est obtenue par l'application du rapport porteuse-modulante déduit à partir de la série de Farey, de l'ordre 7 et 9, à partir de deux fondamentales de 49 et 98 Hz¹⁰.

Dans les premières mesures de la pièce (m. 1-4), les spectres sont parcourus par le glissando des cordes et par le bruitage obtenu sur le piano grâce aux trémolos joués avec double échappement sur la fondamentale de *sol*. Les instruments jouent le son engendré par la modulation de fréquence, restant à l'intérieur d'une sonorité écrite dans le détail. Dans *Nell'alto dei giorni immobili*, les gestes instrumentaux sont réduits au minimum, se limitant à l'enchaînement d'accords et à l'« orchestration » de la modulation de fréquence.

10. Cette technique est appliquée dans différents morceaux des compositeurs spectraux : par exemple, dans *Gondwana*, pour orchestre, de Tristan Murail ou dans *Modulations* de Gérard Grisey. Le processus exige que la modulante (m) soit additionnée et soustraite à la portante (p) un certain nombre de fois, en fonction de l'indice « i », en développant par conséquent un certain nombre de spectres inharmoniques. Ainsi, si l'indice « i » correspond à 1, alors les fréquences dérivées sont : p, p+m, p-m ; si « i » est égal à 4, on multiplie les facteurs de l'opération : p, p+m, p-m, p+2m, p-2m, p+3m, p-3m, etc.

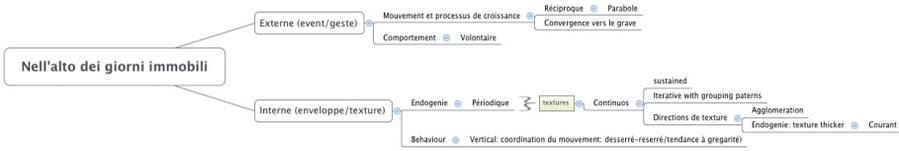


Fig. 5. Composantes spectromorphologiques.

Le profil externe de l'enveloppe globale est *réciproque et bidirectionnel*; les cordes passent de l'aigu au grave par un diminuendo suivi d'un crescendo : inversion des registres, diminuendo de l'aigu au grave et crescendo dans les graves, avec clarinette, piano et violoncelle ; convergence des registres et *divergence* dynamique (Fig. 5).

La texture résulte du mélange instrumental et de la fusion sonore sur le spectre de *sol*. Le piano joue la fondamentale *ff* en faisant rentrer les instruments dans sa réverbération. La relation entre la dimension endogène et exogène est caractérisée par la prédominance de la micro-articulation.

Le sonagramme suivant met en évidence le profil uniforme de l'enveloppe et la densité d'écriture interne (Figure 6). Le profil global est orienté de l'aigu vers le grave.

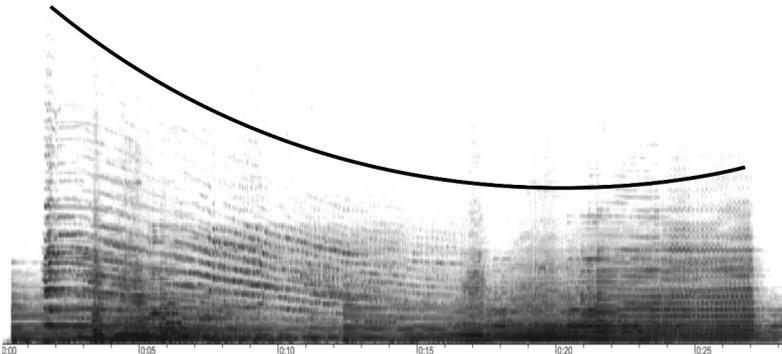


Fig. 6. Profil global.

Toutefois la densité interne est plus riche en articulations que l'externe. Les instruments s'insèrent dans une harmonie-timbre qui englobe le processus harmonique. La descente vers le grave est partagée de manière égale par les instruments. Chaque instrument génère une bande de fréquences qui ne va pas se superposer ou générer des gestes, mais reste à sa place dans l'organisation interne de l'accord. Chaque famille d'instruments occupe une bande définie.

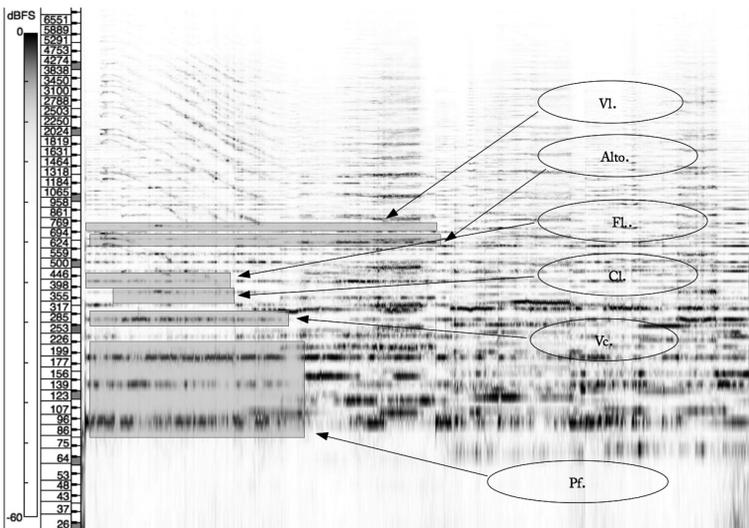


Fig. 7. Energie du spectre mise en valeur par les instruments.

Dans le sonagramme nous constatons la différenciation des bandes d'énergie divisée selon les instruments : le premier accord, de 6 bandes, est partagé entre les cinq instruments (Figure 7). Ce caractère des formats fixes (énergie spectrale orchestrée) est une constante dans *Nell'alto dei giorni immobili*.

Comme dans *Kú*, cette pièce présente une forte différenciation du mouvement *endogène* et *exogène*. La densité et la richesse de la texture contredit la lenteur du profil. Les formants fixes semblent être un caractère spécifique de l'écriture « électronique instrumentale ». Les instruments sont restreints à une bande

sonore, composée dans le détail, qu'ils sont censés générer comme élément atomique et non comme générateurs instrumentaux libres de définir la couleur globale : une telle couleur est écrite.

Le différentiel de mouvement implique l'élargissement de l'enveloppe et par conséquent une différente stratégie d'écriture. La richesse du mouvement endogène demande une écriture précise du son qui passe par l'utilisation de l'ordinateur.

La musique instrumentale précédente avait toujours un degré de différence entre endogène et exogène en faveur du mouvement exogène, en partie à cause du fait que le contrôle du son était en bonne partie laissé à l'interprète. La dialectique entre mouvement endogène et exogène, étant toujours présente en musique, trouve une nouvelle forme à travers la composition assistée et l'utilisation de l'ordinateur, qui, non seulement permet de générer sons complexes, mais aussi de les écrire symboliquement.

5. LE SON MIXTE DANS *KÛ* ET *NELL'ALTO* *DEI GIORNI IMMOBILI*

Nous essayerons maintenant de montrer la dynamique entre son électronique et instrumental dans le contexte de la notion du son mixte en général. Cela devrait mettre en valeur la typologie de sonorité adoptée par Romitelli. Le contraste entre le niveau de mouvement *endogène* ou *exogène* caractérise sa sonorité en faveur du mouvement endogène. Cette stratégie compositionnelle implique le développement de techniques d'écriture capables de contrôler le timbre.

Nous voudrions ainsi définir une règle globale du fonctionnement du son mixte :

$$SM = SI + SE$$

Les composantes résultent par soustraction :

$$\Rightarrow SE = SM - SI; SI = SM - SE$$

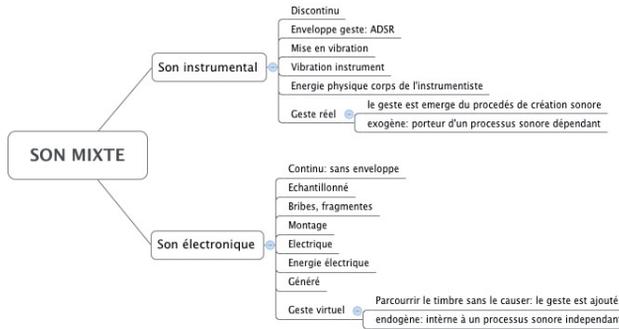


Fig. 8. Son mixte résultant de la somme du son instrumental et du son électronique.

Le son mixte à prédominance électronique est défini par la prédominance de l'aspect de *génération* sonore sur la *cause*; le son n'est pas parcouru par le geste mais fixé au niveau du registre et de l'intensité des formants : les bandes formantiques ne sont pas excitées par le passage du geste mais fixées; le son est porté par la texture. Le son des œuvres prises en considération est généralement continu et le geste instrumental n'est pas fonction de la cause sonore mais vise la couleur harmonique – principes de synthèse instrumentale (Figure 9).

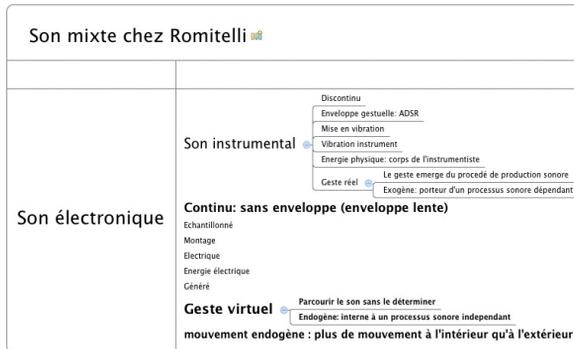


Fig. 9. Son mixte dans les premières œuvres de Romitelli.

Or dans les œuvres de Romitelli une telle prédominance peut s'exprimer ainsi :

SM => SE > SI

=> **Génération** > **Causation**

(**formants fixes** => non excités par le geste et la mise en résonance du corps instrumental)

Le son mixte chez Romitelli a une prédominance *électronique*, démontrée perceptiblement par la prédominance du mouvement *endogène* sur *l'exogène* – ou de la texture sur le geste : réduction des éléments gestuels au profit de la *texture* et par le différentiel entre le degré d'articulation interne, très riche, et externe, très linéaire et lente (Figure 10) ; à cet aspect s'ajoute la limitation gestuelle aux bandes spectrales demandées par la partition, sans possibilité pour les interprètes de changer le poids spectral.

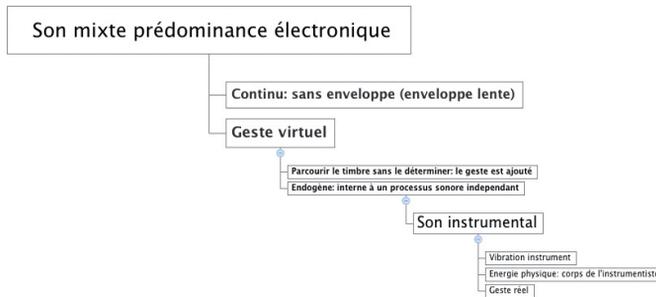


Fig. 10. Hiérarchie dans le son mixte.

Cette prédominance est accompagnée par une stratégie d'écriture qui se réfère implicitement à un modèle génératif électronique.

Le son mixte, défini par la prédominance entre son porté par le geste et celui porté par la texture, est composé les dichotomies suivantes :

- micro et macro articulation ;
- proportion entre attaque, maintien et relâche ; (le son porté par le geste est caractérisé par l'attaque évidente, l'entretien d'une durée courte ou, au maximum, de quelque mesure et le relâchement qu'indique la fin d'une phrase ou une respiration ;

le son porté par la texture réduit les fonctions d'attaque et de relâche en faveur de l'élargissement sans mesure du maintien);

– largeur des tessitures

– son parcouru à l'intérieur d'une texture complexe mais lente (formants fixes);

– son projeté à l'extérieur par le geste instrumental (c'est le cas de l'arpège ou du jeu *virtuoso*);

– homorythmie et polyphonie.

Ces dichotomies mettent en relief un aspect fondamental du son mixte : la prédominance du mouvement endogène élargit le maintien de l'enveloppe et réduit la composante gestuelle. Cet aspect met en relief l'écriture du son en lui-même. La prédominance du mouvement exogène met au premier plan l'attaque du son, réduisant la composante purement texturale. Ces caractères acoustiques impliquent une écriture de la texture – dont l'ordinateur a pour la première fois permis une mise en œuvre –, phonographique et du geste, graphique (ou ergon-graphique).

CONCLUSION

Nous avons mis en évidence une tendance propre aux premières œuvres de Romitelli : la conception électronique des œuvres instrumentales. Il s'agit de la mise en œuvre instrumentale d'une conception électronique. Une telle approche implique une sonorité lisse et une tendance texturale dans la construction sonore de l'œuvre. Les œuvres ont été analysées en suivant un paradigme normalement appliqué à la musique électronique, sans oublier cependant la dichotomie entre geste et texture, qui permet, par l'analyse perceptive, de dériver les composantes électroniques et instrumentales de la sonorité.

Selon notre analyse, la musique de Romitelli est caractérisée par le contraste entre micro et macro articulation ; par l'homorythmie et l'écriture du geste selon une grille de formates fixes. Cette analyse montre une réduction du geste instrumental, obligeant l'interprète à respecter une sonorité écrite dans sa

globalité¹¹. Son mixte, geste et texture se présentent ainsi comme des outils valides pour comprendre les œuvres caractérisées à la fois par l'électronique et l'instrumentale. Ces outils permettent de réduire la complexité perceptive à un nombre inférieur de catégories.

11. Cet aspect est nouveau. Dans les œuvres classiques l'interprète crée lui-même le son et change, modifie la couleur; dans la musique «électroacoustique instrumentale» l'interprète est générateur d'une partie de la sonorité, qui est composée dans le détail.