

Le son kaléidoscopé : la révélation audible du son incurvé dans Professor Bad Trip Lesson I de Fausto Romitelli

Autor(en): **Decroupet, Pascal**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2018)**

Heft 143

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927459>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le son kaléidoscopé

La révélation audible du son incurvé dans *Professor Bad Trip Lesson I* de Fausto Romitelli

Pascal Decroupet

L'image du compositeur rock colle à Fausto Romitelli. Certes, Professor Bad Trip évoque l'expérience de la drogue, les sons distordus de la guitare électrique, la répétition de la transe. Mais Romitelli est aussi un artiste qui ausculte le son d'une manière systématique – ce que prouvent les esquisses que le musicologue Pascal Decroupet a trouvées dans les archives de la Fondazione Giorgio Cini à Venise. Il lit cette œuvre à partir d'une image à la fois analytique et hallucinante : un son dont les facettes changent comme les formes d'un kaléidoscope.

L'IMAGE SONORE

Tout qui consulte les esquisses de Fausto Romitelli s'interroge tout d'abord pourquoi « un compositeur de sons » esquisse autant de « notes » : échelles tempérées ou déformées, figures rythmiques, mélodies avec variations par développement etc.¹ Une possible réponse porte autant sur des considérations pratiques qu'esthétiques. En effet, dès qu'un compositeur destine une musique à des interprètes, il opte pour une notation censée leur transmettre le plus précisément les informations nécessaires. Si ces dernières contiennent bon nombre d'« instructions » d'exécution précises, il y a aussi les aspects que la notation sous-entend, et notamment tout ce qui relève de « l'image sonore »² que le compositeur avait à l'esprit et vers laquelle la notation devrait faire tendre les interprètes. Or, il peut exister là un hiatus important, car la meilleure exécution solfégique ne permet pas nécessairement de découvrir cette idée sonore alors que son imagination voire sa connaissance (explicite ou intuitive) permet d'interpréter les instructions notées pour lui donner une actualisation concrète. Comment pouvons-nous donc circonscrire cette « image sonore » spécifique à Romitelli à travers le premier volet de sa trilogie *Professor Bad Trip* ?

Au moment où le nom de Romitelli a commencé à circuler, il était beaucoup question de « cross over », à savoir de transgression entre les genres dits savants et populaires.³ Ainsi a-t-on attaché à la production de nombreux jeunes compositeurs des considérations relatives à des « influences » venues notamment du rock, que ce soit en raison d'emprunts ou assonances lisibles voire revendiqués, ou tout simplement parce que, dans leur jeunesse, ils avaient pratiqué de la guitare électrique... S'il est vrai que Romitelli a plus d'une fois souligné son attirance pour certaines recherches sur le son menées par certains groupes rock face à une standardisation académique de la musique contemporaine,⁴ il est tout aussi légitime de se demander pourquoi, au delà des contingences

du moment, cette « association » soit restée si dominante dans les discours sur l'œuvre et l'esthétique du compositeur.

La voie que j'emprunterai ici sera différente. Pour commencer, je souhaite inscrire Romitelli dans cette histoire « souterraine » (parce qu'indépendante de l'affichage stylistique) mais ininterrompue des recherches sur le son en musique contemporaine. Composer le son, c'est transférer une conscience sonore toujours plus aiguë dans un contexte artistique, et une métaphore fréquente évoque la « loupe acoustique ». Or, l'espace d'observation du son est multiparamétrique par nature : le spectre est continuellement soumis à évolution et varie fortement selon les phases temporelles successives que sont l'attaque, l'entretien et la chute.⁵ Soyons clairs : la réflexion artistique est autonome, et même si son objectif principal est d'ausculter « la vie interne des sons », elle n'a jamais pour but de « vérifier » les lois de l'acoustique ou de la psychoacoustique ! Ainsi, Varèse n'est pas un grand artiste de l'art-science parce qu'il aurait validé ou invalidé l'une ou l'autre considération de Helmholtz : il s'est servi de ces connaissances pour en faire autre chose,⁶ comme décrire un objet musical unique sous différentes perspectives d'étirement temporel (la dizaine de mesures de *do#* au début d'*Hyperprism*). Lorsque Gérard Grisey se lance dans la « synthèse instrumentale » et les processus de transformation entre l'harmonique et l'inharmonique, son savoir se soumet aux inflexions que réclame l'art musical, la modification de l'ordre de succession des informations devenant un paramètre déterminant alors que l'observation scientifique l'ignore, comme à partir du chiffre 23 de *Modulations*, où les sonorités dérivées selon le principe des sons de combinaison n'apparaissent pas imperturbablement conformément à la cascade figée formulée par la loi acoustique.

Composer la perception du son en mouvement ! Toutes ces notes si soigneusement esquissées par Romitelli prennent leur sens comme composantes d'un objet sonore (dé)composé ou d'un processus d'exploration du sonore étalé dans le temps.

L'interaction entre ces composantes est hiérarchisée, et révéler cette hiérarchie est un bon moyen pour donner accès au sens musical dont le compositeur a investi sa notation.

Sur le bord supérieur, le compositeur note certains principes qui se situent entre des idées générales et des moyens d'écriture plus concrets :

LE PRINCIPE KALÉIDOSCOPIQUE DE L'OBSERVATION SONORE

Commençons notre exploration de l'univers sonore de Romitelli par le biais d'une première esquisse, encore très générale (Ex. 1), mais qui fait néanmoins apparaître certaines lignes de force à la fois de son esthétique et des moyens techniques qu'il met en œuvre.

- 1) disparition - réapparition
- 2) émergence de nouveaux modèles
- 3) accélération → décélération [avec oscillations entre les deux]
- 4) émergence de l'articulation (temps discontinu)
- 5) passage du multiple à l'unique
- 6) aller vers la transe → répétition
- 7) distorsion progressive déphasée
- 8) synthèse granulaire

1) Sparizione - riapparizione
 2) emergenza di nuovi modelli
 3) accel. → decell.
 AC. DEC. AC. DEC.

4) emergenza dell' articolazione (tempo discontinuo)
 5) ~~passaggio~~ passaggio dal multiple all' unico
 6) andare verso la transe
 7) distorsione progressiva sfasata
 8) sintesi granulare

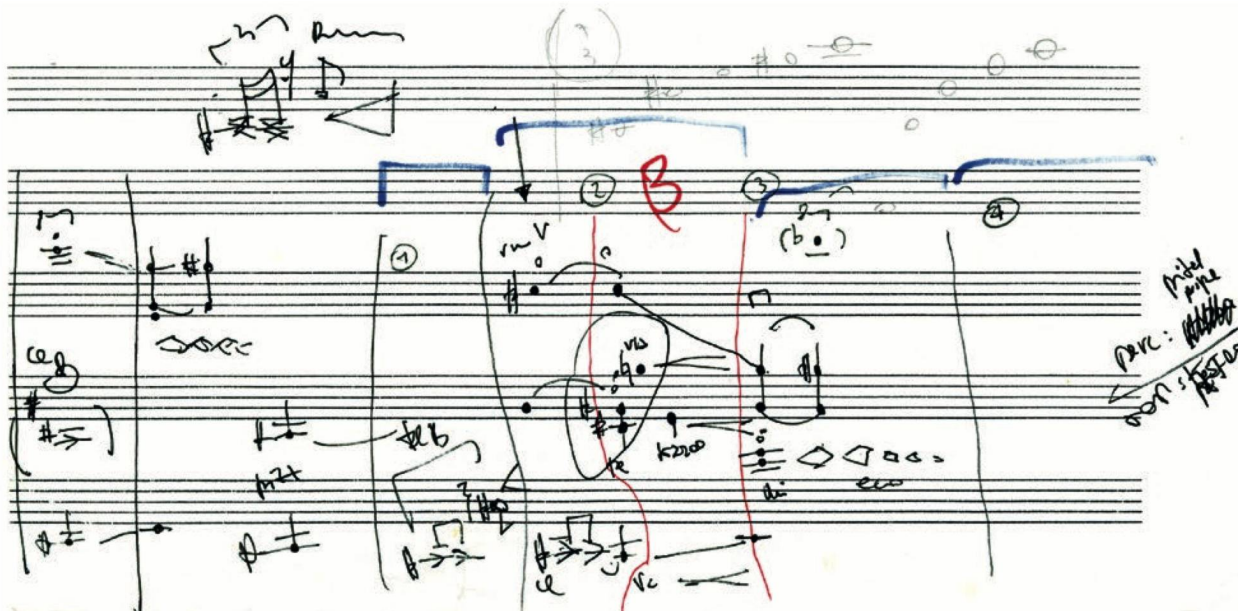
PP

PP-4-PP

STAZIONARIO
 PERIODICO
 CAOTICO

silenzio caloroso

Exemple 1: reproduction d'un extrait d'une esquisse contenant plusieurs principes généraux et l'illustration graphique du kaléidoscope.
 © Venise, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli



Exemple 2: reproduction d'un extrait d'esquisse avec le modèle bêta (Romitelli a l'habitude, lorsqu'il répartit les hauteurs sur trois portées, de noter en clé de fa, clé de sol et clé de sol 2 octaves plus haut). © Venise, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli

Le principe appelé « caleidoscopio » est l'illustration graphique de relations entre quatre éléments de structure qui se déclenchent mutuellement mais irrégulièrement : l'ordre des éléments (croix, cercle, triangle et spirale) est invariable mais les rapports temporels changent - les intervalles d'entrée se rétrécissent ou s'allongent tout comme les durées des éléments. Parmi les autres annotations de l'esquisse, relevons la transformation proposée de l'idée 1 en 3 par le biais de « ruptures imprévues » suivies de « glissades continues ». Dans l'élément graphique au feutre rouge, qui partage avec cette note l'élément du glissando, nous voyons une double articulation dynamique, l'une modelant une résonance avec extinction progressive, l'autre, l'émergence dynamique de certaines composantes avant que le son se dissolve par des « évaporations ». Les autres annotations, durée traitée selon un temps lisse ou un temps discontinu, l'opposition entre les qualités de timbre voire de structure (stationnaire, périodique, chaotique) ou encore le souci de colorer les silences, tout cela renvoie aux modes de pensée musicale partagés de la musique contemporaine depuis 1950, qu'elle soit sérielle, post-sérielle ou spectrale.

LES MODÈLES SONORES BÊTA ET GAMMA

Dans *Professor Bad Trip*, la répétition quasi rituelle des gestes (on se souvient que dans l'esquisse générale c'est la transe qui « conditionnait » la répétition) s'accompagne de variations significatives. Le « son de référence » pour *Professor Bad Trip* pourrait bien être du type son de cloche, avec une attaque qui mélange des composantes complexes de telle sorte que la perception est brouillée, une phase de résonance marquée

(équivalente de la phase d'entretien) qui fait progressivement émerger certaines composantes spectrales et une phase finale correspondant plus proprement à la chute du son. Les modèles sonores contenus dans les esquisses de Romitelli font apercevoir une perspective analytique basée sur la subdivision d'un objet en une succession de phases distinctes caractéristiques. Les deux modèles pour les sections appelées *bêta* et *gamma* par Romitelli se distinguent globalement par une focalisation différente sur l'aspect vertical ou horizontal de l'analyse du son complexe.

Bêta est un objet composé de phases verticales successives, liées entre elles par une transformation de la « fondamentale » - ce phénomène étant explicité dans les deux états d'élaboration que contient ce document. Dans l'esquisse, cet objet est subdivisé en quatre phases (appelées 1-2-3-4 - Ex. 2), les traits verticaux aux feutres fins de couleurs différentes témoignant de la recherche progressive d'une solution, tranchée par les crochets au feutre bleu plus épais au-dessus. Les précisions portées dans l'esquisse ne concernent que les trois premières phases, la dernière étant restée vide. L'attaque est « microscopée » sous la forme de frappes multipliées (flûte basse puis clarinette basse), suit une phase de « decay » avec un rapide glissando de l'aigu vers le grave dont l'effet marque davantage le profil harmonique du son complexe qu'il ne constitue une donnée de hauteurs à part entière, puis une stabilisation de la fondamentale (qui glisse de $do\#_1$ sur l'attaque vers mi_1 comme fondamentale réelle) entraînant avec elle un son harmonique privilégié (glissando aigu du sol_4 vers $sol\#_4$, cinquième partiel de mi_1).⁷ Les indications dynamiques dans les différentes phases temporelles mettent en évidence la nature instable du son complexe : des apparitions ou disparitions variables en



Exemple 3: reproduction d'un extrait d'esquisse avec le modèle *gamma*. © Venice, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli

durée de composantes considérées comme principales et un « écho » sous la forme d'un vibrato devenant perceptible comme rythme (phase 3, alors qu'on aurait pu imaginer qu'un tel phénomène d'extinction progressive aurait été appelé à se concrétiser dans la phase 4).

Les dynamiques posent une question aux incidences intéressantes sur le plan de la compréhension esthétique de la partition ainsi que de son interprétation. En effet, dans l'introduction, le glissando $sol_4 - sol\#_4$ est présent dans plusieurs parties instrumentales, la notation laissant son interprétation partiellement ouverte. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans la partie de violoncelle (fin de la mes. 1), ce geste est accompagné d'une indication dynamique explicite, un diminuendo, corroborée par l'alto dans le passage que le compositeur a spécifié de « *pp in eco* » (fin de la mes. 1 à la mes. 4), alors que dans la partie de violon depuis le début de la pièce (et pour les deux premiers gestes de l'alto), une telle précision dynamique fait défaut. Un tel diminuendo dirige l'intuition vers une image de son résonant, caractérisé par une perte en puissance entraînant une transformation de la hauteur au cours de l'extinction. Si, au contraire, on privilégie l'idée de la stabilisation de la phase d'entretien harmonique (1:5), alors le $sol\#_4$ est la note cible et le sol_4 une préparation incertaine, ce qui explique pourquoi dans certaines versions enregistrées l'arrivée sur le $sol\#_4$ soit soulignée par un léger crescendo.

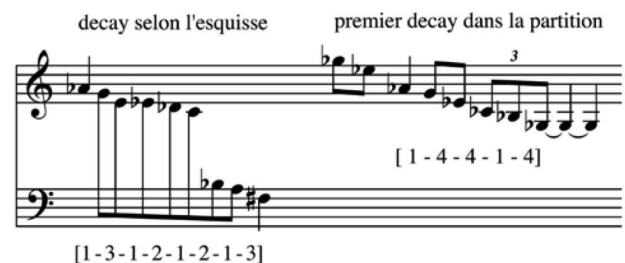
Le modèle *gamma* quant à lui accentue la facette horizontale et donc mélodique, tout particulièrement sur les phases d'attaque et de decay « discrétisées » (Ex. 3). La frappe réitérée de l'attaque est à présent dotée d'un profil mélodique repérable: petite chute initiale, explosion de registre importante vers l'aigu suivie d'une seconde petite chute pour aboutir sur un premier accord, qui marque le sommet dynamique de l'attaque; pour la phase de decay, le glissando du modèle *bêta* se mue en mélodie de notes discrètes.

Ouvrons une petite parenthèse harmonique, car même si Romitelli est un compositeur « de sons », le contrôle autant harmonique que rythmique fait partie de sa « trousse de travail » pour moduler finement le « sound » de sa musique. Partons des développements de la figure mélodique d'attaque (Ex. 4), notées dans les esquisses tantôt sous la forme de figures rythmées, tantôt sous la forme de simples successions de hauteurs; dans les configurations successives, Romitelli encercle chaque note qui s'ajoute à l'ensemble.

Comme à d'autres endroits du même dossier d'esquisses, on trouve des systématisations de subdivisions d'intervalles « cadres » par des modules d'intervalles récurrents, je propose de m'appuyer sur ce type de principe pour tenter d'expliquer la logique sous-jacente au présent développement harmonico-mélodique. La figure initiale (numéro 1 dans l'esquisse) se compose de deux tierces mineures [3] descendantes à distance de septième majeure ou octave diminuée [11]⁸; le motif initial, *sol-mi*, ne sera jamais changé. La variante 2 complète cette figure par deux notes supplémentaires qui relèvent de la même idée harmonique, mais en des lectures complémentaires: le *ré* ajouté à la fin de la descente aiguë complète la seconde chute par un 1, intervalle appartenant à la même classe d'intervalles que le 11 qui relie les deux motifs grave et aigu de la figure initiale; le *lab3* final (note grave de l'accord d'aboutissement) constitue, à côté du *fa#4*, la seconde relation chromatique, cette fois à distance réelle 1, de la note de départ, sol_3 . Les deux dernières notes de cette variante 2 font distinctement entendre un triton [6], intervalle qui subdivise de façon privilégiée l'ambitus de chute dorénavant stable à l'intérieur duquel le compositeur entreprendra d'autres subdivisions. Les ajouts dans les variantes 3 et 4, la puis *si*, donnent lieu à une division à la fois régulière et



Exemple 4: transcription des variantes de la figure d'attaque du modèle *gamma*.



Exemple 5: comparaison des figures de decay selon l'esquisse et la partition.

irrégulière: l'élément régulier est la division du 6 en 3+3 (ré-si-sol#), l'élément irrégulier, la division du 3 en 2+1 (selon la succession mélodique si-la-sol#). Dans la variante 5, ce principe de subdivision est reporté sur le 3 supérieur avec inversion des intervalles: solb-fa-mib = 1+2. La variante 6 ajoute deux notes nouvelles, réb et do, qui comblent chromatiquement le seul 3 qui n'avait pas encore été subdivisé. Or, Romitelli se refuse la solution de la gamme chromatique descendante continue (qui attirerait dans son giron d'ailleurs toutes les autres relations 1 déjà présentes) et procède à une modification du contour de la chute, qui dorénavant procède en deux vagues. Les variantes 7 et 8 introduisent les deux notes manquantes au total chromatique, sib et fa, et le travail portera par la suite sur l'ordre des sons afin de modifier harmoniquement chaque phase de la double vague dans ses ultimes occurrences.

Sans développer autant dans le détail la figure de « decay » du modèle *gamma*, il suffit de considérer à la fois la variante contenue dans les esquisses et la première figure effectivement utilisée dans la partition (Ex. 5) pour comprendre la cohérence des principes harmoniques chez Romitelli. Alors que la figure contenue dans les esquisses souligne un maximum de similitudes avec la figure d'attaque (patterns d'intervalles 2-1 et rôle structurant du triton), celle retenue aux mesures 67-68 de la partition met en avant une caractéristique harmonique qui dans la figure d'attaque n'avait été qu'une résultante, à savoir la tierce majeure 4. L'ambitus de la figure est bien une relation chromatique 13, complémentaire du 11 de la figure d'attaque. Les 4 seront progressivement subdivisés par des modules 3-1, puis le 3 subdivisé en 2-1 ou en segment chromatique continu. Sur cette figure de chute (y compris de tension) que représente le decay, les segments chromatiques plus étendus ne sont plus systématiquement évités, sans pour autant en devenir la caractéristique prédominante.

LE SON INCURVÉ

L'élément suivant à prendre en considération est le travail sur le timbre que Romitelli réalise sur la phase de résonance active (entretien) avant la chute finale. Pour ce faire, il recourt à différents principes de transformation électronique alors usuels via les pédales d'effets des guitares électriques. Dans les esquisses, différentes listes apparaissent, renvoyant à différentes parties de la pièce. Là où le travail de réflexion sur la combinatoire des effets a résulté en une esquisse particulièrement parlante, c'est pour la partie construite sur le modèle *bêta*: au terme de plusieurs tentatives de répartition et combinaison des effets, Romitelli note un tableau distributif montrant une évolution selon une double vague d'augmentation-diminution du nombre d'effets par variante de la figure. Horizontalement, en-dessous du tableau sont indiquées les durées des segments successifs en secondes tout comme leur numérotation (reprise en rouge au-dessus). Verticalement, le tableau fait état des différents effets de trans-

formation du son, leur ordre d'apparition dans la partition respectant cette disposition verticale, lue de haut en bas.

L'idée de base rappelle certes le grand modèle historique du cycle *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey, où les nombreuses répétitions variées d'un modèle ont pour but d'aiguiser la perception de l'auditeur par rapport aux nuances infimes de la matière sonore. D'autre part, le choix d'augmenter le nombre d'effets sur la seconde moitié du processus renvoie à l'énergie

The image displays two musical score excerpts for strings (Violino, Viola, Violoncello) with various annotations. The top excerpt is labeled 'début variante 7 du modèle bêta' and features a blue box for 'distorsion sous forme d'accord' and a red box for 'FM par paliers avec déformation sous forme de glissando'. The bottom excerpt shows two blue boxes for 'distorsion 1 sous forme de figure rythmée sur tenue' and 'distorsion 2 sous forme de figure rythmée sur tenue', and a red box for 'FM avec entrée par paliers inverse et glissando de déformation'. Both excerpts include a label for 'stabilisation de la fondamentale'.

Exemple 7: deux extraits de partition avec effets de transformation dans la partie bêta (sections 7 et 9, cordes). Partition Ricordi, R 2866, 1998.

constamment croissante des répétitions dans les rituels de transe.⁹ La ligne supérieure du tableau distributionnel, à l'encre bleue, précise le nombre d'effets à utiliser pour chacun segment, dont le détail est précisé dans le corps du tableau. Chaque effet est de surcroît accompagné d'un chiffre relatif à sa durée, résultant en des courbes d'évolution différentes pour chaque strate du tableau. Alors que « Bells » reste immuable avec une durée 1 (juste un signal bref), les trois effets utilisés pour commencer cette partie (écho, distorsion aiguë et FM) suivent tous une courbe décroissante alors que ceux qui sont utilisés pour la fin de la partie (deux autres types de distorsions et deux types d'accords) progressent selon des courbes différentes (intensification, vague de croissance-décroissance ou extinction). Conformément à la nature des effets, les fréquences supplémentaires qui émergent lors des variantes successives du geste, s'inscrivent tantôt dans une logique harmonique (le spectre naturel), tantôt une logique inharmonique (basée sur différents principes de « torsion » du spectre harmonique). Chaque effet varie à chaque occurrence, que ce soit rythmiquement, du point de vue de son contour ou en termes de nombre de fréquences ajoutées.

Etant destinés à un ensemble de musique de chambre, les effets sont transcrits par Romitelli sous la forme de figures musicales réelles (à l'exception des deux effets initiaux, plus élémentaires, qu'il esquisse simplement sous forme de variantes rythmiques afin de garantir une non-répétition absolue). Les esquisses contiennent de nombreux détails de ces transformations permettant leur repérage dans la partition. Nous en donnons ici deux exemples limités à la partie *bêta*.

Dans la partition, les choses se passent de la manière suivante : la phase d'attaque avec tous ses facteurs d'instabilité prend globalement un tiers de la durée d'un segment, la stabilisation de la fondamentale et l'émergence du partiel 5 (accompagné de différents multiples supérieurs) sont achevées au milieu du segment, et toute la seconde moitié est consacrée aux effets de transformation. Au cours du processus global, vu la triple courbe de rétrécissement-augmentation-rétrécissement des durées des segments (les proportions esquissées par Romitelli se trouvent en bas de son tableau distributionnel), ces proportions internes peuvent varier légèrement, aussi dans le but d'éviter que s'installe une quelconque forme de périodicité par le changement d'effets. De surcroît, une fois que le nombre d'effets se multiplie, il ne pouvait évidemment pas être concevable pour Romitelli de les traiter comme des phénomènes étanches les uns aux autres, si bien que la rédaction finale inclut quantité d'éléments supplémentaires par rapport aux esquisses, des éléments destinés à créer une fusion plus complexe entre les effets, notamment par le biais de glissandos de transition : le passage continu entre les effets les rend de toute évidence plus difficilement repérables mais contribue, en contrepartie, à restituer la nature instable de la résonance artificiellement entretenue et modifiée avec une qualité esthétique qui tend vers l'hallucinatoire – l'une des sources poétiques de Romitelli pour cette œuvre en particulier.

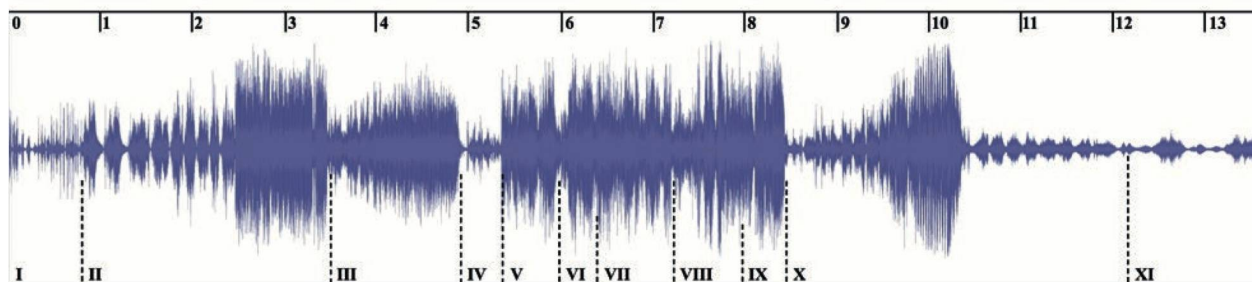
Voici (Ex. 8) les treize premiers segments du tableau distributionnel et leur mise en correspondance avec la partition comprenant l'identification des effets et leur placement dans le déroulement temporel.

PROCESSUS FORMELS ET ARTICULATION EN PARTIES

La forme d'onde de la pièce entière est révélatrice d'un certain nombre de particularités de *Professor Bad Trip*, y compris ses stratégies formelles les plus importantes (voir tableau formel, p. 23). Globalement, la pièce se subdivise en une introduction (section I), une présentation des deux modèles sonores *bêta* et *gamma* (chacune incluant toutes les transformations par effets électroniques – sections II et III), un développement en trois phases (sections V, VII et VIII) et une coda en deux volets (sections X et XI), l'épilogue étant réservé à la bande seule. La section IV est une suspension lente du discours qui sépare audiblement les présentations du développement, alors que la section VI, également une suspension lente, ne se détache pas des sections environnantes parce que la guitare électrique y entraîne les

Segment	mesures	Effet	mesures	Observations
1	7-10	écho	9-10	mesure en 4/4
2	11-14	écho	13-14	
3	15-18/3	distorsion aiguë écho	16/4-17/3 17/4-18/3	
4	18/4-21/3	FM	20/3-21/3	
5	21/4-23	bell écho	23/2 23/3-4	
6	24-26/1	bell distorsion aiguë	25/2 25/3-26/1	+ «volate» au piano (25/4-26/2)
7	26/2-28/2	distorsion 1 FM	27/2-3 27/4-28/2	
8	28/3-30/2	bell distorsion aiguë	29/3 29/4-30/1	+ «volate» au piano (29/4-30/2)
9	30/3-32/3	distorsion 1 FM distorsion 2 distorsion aiguë	31/2-3 31/4-32/1 32/2 32/3	+ «volate» au piano (32/3-4)
10	32/4-37	distorsion 1 FM distorsion 2 accord 1 accord 2	34 35/1 35/2-36/1a 36/1b-37/1a 37/1b	dernière occurrence de l'itération d'attaque à 33 : changement de mesure à 2/4
11	38-42/1	bell distorsion 2 accord 1 accord 2	39/1 39/2-40/1 40/2-41/1a 41/1b-42/1	
12	42/2-45	distorsion 2 accord 1 accord 2	43/1b-2a 43/2b-44/1 44/2-45	
13	46-48/1	distorsion 2 accord 2	46/2-47/1 47/2-48/1	légère anticipation à la fin de la mesure 45

Exemple 8 : Tableau des effets dans la partie *bêta* (les chiffres derrière / indiquent les temps, éventuellement divisés en deux parties, a et b).



Exemple 9 : Romitelli, *Professor Bad Trip*, forme d'onde de la pièce entière et tableau descriptif de la forme réalisés sur la base de l'enregistrement contenu dans l'ouvrage *Il Corpo Elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, éd. par Alessandro Arbo, Monfalcone, Teatro comunale, 2003 (Icarus Ensemble, dir. Giorgio Bernasconi).

autres instruments pour les mener vers une saturation dynamique et sonore. Enfin la section IX est un montage de sections brèves de caractères opposés qui sépare le développement et la coda : une modification sensible de la temporalité, des instantanés par opposition aux processus étirés, détermine ici le changement de fonction.

Considérons brièvement certaines sections. En I, la forme d'onde révèle bien les deux phases de présentation d'un motif suivie par une accélération des figures – ce dualisme sera traité de façon variable au cours de la pièce toute entière. En II, les neuf premières variantes du modèle *bêta* apparaissent clairement délimitées, même si la neuvième introduit déjà une forte saturation ; par la suite, les variantes plus denses en termes d'effets électroniques fusionnent en un tourbillon saturé, dont la brève interruption laisse juste la place à une figure de clarinette basse, anticipatrice de la section suivante. En III, les limites entre les variantes du modèle *gamma* s'estompent rapidement : en effet, toutes les phases du « son agrandi » sont traités par « analyse » mélodique, et comme les profils mélodiques des phases d'attaque et de decay non seulement se ressemblent au point de se fondent en un geste « indivisible » mais que la clarinette basse, qui assume en soliste la mélodie du decay, double de surcroît une des voix du piano de l'attaque, les possibilités de segmentation à l'écoute touchent rapidement à leurs limites – phénomène qui habite également les trois développements que, pour cette raison, je considère comme prolongements de *gamma*. Un mot encore sur la coda, où l'on tombe soudainement dans une temporalité extrêmement lente, jusque-là inouï dans la pièce. D'aucuns y verront certes une allusion au monde des hallucinations, où suspensions du temps et accélérations frénétiques alternent irrégulièrement. D'un point de vue purement sonore, j'y entends une analyse par ralentissement du glissando qui caractérise le début du modèle *bêta*, ralentissement qui conduit à 10'30" à une succession rythmique lente d'accords dont la basse descend chromatiquement en partant de *sol* pour rejoindre le *do#*, note initiale du glissando de fondamentales de ce modèle concluant sur l'ultime retour du *mi grave*.

Pour conclure, soulignons que les retours cachés ou métaphoriques des deux modèles de référence au sein d'une symétrie quelque peu gauchie attestent le souci auto-réflexif qui habite les stratégies de composition de Romitelli : les différentes parties de l'œuvre à la fois se commentent et

s'analysent mutuellement. Les variations de vitesse donnent accès à des informations sonores différentes, pourtant toutes potentiellement contenues dans le modèle. A partir de là, il devient clair que Romitelli ausculte son image sonore du son kaléidoscopé sous des projecteurs constamment changeants et dans des miroirs déformants toujours différents, mais dans le but d'en révéler des facettes toujours renouvelées. Les « répétitions » favorisent l'approfondissement y compris « irrationnel » (via la transe), qui constitue une partie non négligeable de son univers expressif.

- 1 Je tiens ici à remercier Gianmario Borio et Francisco Rocca de la Fondazione Giorgio Cini, Venise, pour m'avoir donné accès à ces sources, pour leur accompagnement très collégial pendant mes recherches ainsi que pour l'autorisation de reproduire ici quelques extraits des esquisses conservées dans le Fondo Fausto Romitelli.
- 2 Fausto Romitelli, « Le compositeur comme virus », in : *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, éd. par Alessandro Arbo, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 132.
- 3 Romitelli ne laisse aucun doute quant à son intransigeance : « Je crois donc que le talent d'un compositeur se mesure aujourd'hui par sa capacité d'intégrer dans l'écriture des matériaux différents, souvent hétérogènes, sans renoncer à la rigueur conceptuelle et à la définition d'un « style » capable de « métaboliser » les différentes influences et de créer de nouvelles images sonores. » (ibid.)
- 4 Romitelli, « Le compositeur comme virus », p. 133.
- 5 Comme il ne peut être question de me limiter en termes d'esthétiques, je me sers autant des outils mis à disposition dans ce domaine par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (Paris, Seuil, 1966) que de ceux développés ces derniers trente ans dans le domaine de la « spectromorphologie », dûs à Denis Smalley et Lasse Thoresen notamment.
- 6 Philippe Lalitte, « The theories of Helmholtz in the work of Varèse », *Contemporary Music Review* 30/5 (octobre 2011), p. 329-344.
- 7 Pour éviter au maximum les confusions, j'adopte pour la deuxième phase le nom de « decay » selon la terminologie anglaise pour les modulateurs à fréquence basse : attack, decay, sustain et release (ADSR). Le terme français « chute » peut ainsi être réservé pour la phase finale. Les dénominations de registre suivent les habitudes françaises (octave inférieure 0 au lieu du 1 en anglais).
- 8 A partir d'ici, je considérerai les intervalles en termes de contenance en demi-tons en laissant de côté, la plupart du temps, la nomenclature diatonique, même si cette dernière constitue la manière dont Romitelli désigne lui-même les intervalles dans ses esquisses.
- 9 Cette notion de transe est importante chez Romitelli aussi en dehors du cycle *Professor Bad Trip* et se fonde sur des références à la fois littéraires et dans les arts plastiques ou graphiques (Romitelli, « *Professor Bad Trip* : présentation », in : *Le corps électrique*, p. 135-137 ; Alessandro Arbo, « Ecouter avec les images », *Anamorphoses. Etudes sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, éd. par Alessandro Arbo, Paris, Hermann, 2015, p. 27 et 32-35).

Professor Bad Trip 1

Tableau formel sur la base de l'enregistrement contenu dans l'ouvrage *Il Corpo Elettrico. Viaggio nel suono di fausto Romitelli*, éd. par Alessandro Arbo, Monfalcone, Teatro comunale, 2003 - Icarus Ensemble, dir. Giorgio Bernasconi

section	minutage	mesure initiale	mesures	Observations	fondamentales
I	0	1	introduction - lent puis accélération	mesures 1-2 présentation d'un fragment du modèle bêta (sol-sol#) mesures 3-6 ajout de transformations harmoniques, glissando sur attaque et rapprochement des entrées	
II	0'47"	7	présentation et transformations du modèle bêta - modèle exposé très lentement, puis accélération progressive	modèles 1-8 segments clairement délimités modèle 9 saturation harmonique modèles 10sq. fusion des segments dans saturation croissante 3'18" signal clarinette annonçant section III immédiatement submergé par nouvelle saturation	do#-mi (fin sol-do#)
III	3'29"	66	présentation et transformations du modèle gamma - initialement retour à un certain étirement du temps, puis accélération avec densification rythmique et filtrage de l'ambitus vers l'aigu	multiplication des strates horizontales - attaque au piano (avec motif intro. changé en sol-fa#) - decay à la clarinette - mélodie de timbres ascendante à la flûte et au violon - développement cellulaire/rythmique à la guitare élect., perc. et alto - violoncelle : transition de parties spectrales vers fondamentale (do) évolution - rythmisation progressive de la partie de violon (← alto) - densification mélodique des attaques et decays - saturation par triples croches au piano (mes. 91) et figures mélodiques rapides dans toutes les parties	do-mi
IV	4'54"	100	suspension lente	aboutissement sur sol# aigu itératif au piano - suspension du temps retour du motif initial (sol-sol#) précédé de son glissando (← bêta)	sol / dol-do#
V	5'22"	107	développement 1	figures mélodiques imbriquées comme dans section III (prolonge gamma)	sol-do#
VI	5'59"	126	suspension lente	première percée soliste de la guitare électrique saturation dynamique cordes et vents (sons à l'envers)	
VII	6'20"	131	développement 2	figures mélodiques imbriquées comme dans section III (prolonge gamma)	sol-do#
VIII	7'14	159	développement 3	figures mélodiques imbriquées comme dans section III (prolonge gamma)	fa-sol-do#-sol
IX	7'54"	181	montage de blocs opposés - très lent	m. 181 flute/clarinette avec synthétiseur (modèle de fondamentales le plus long) m. 183 s'ajoutent les accords accentués des cordes m. 186 piano solo (rappelle mes. 100 en plus développé) m. 188 saturation soudaine (glissandos, accords, sons à l'envers)	mi-fa-sol-do#-sol sib-do
X	8'23"	193	coda - décomposition bêta - très lent	8'23" décomposition du glissando initial avec air d'attaque (← bêta) sans basses 9'45" seconde percée de la guitare électrique, sons à l'envers (tutti), glissandos 10'30" glissando « discrétisé » très lent : descente chromatique au violoncelle pour remplir l'intervalle sol-do# (m. 224sq.)	sol- → do# (descente chromatique)
XI	12'10"	235	bande seule - très lent	quelques vagues de densification spectrale traités avec principe d'écho	