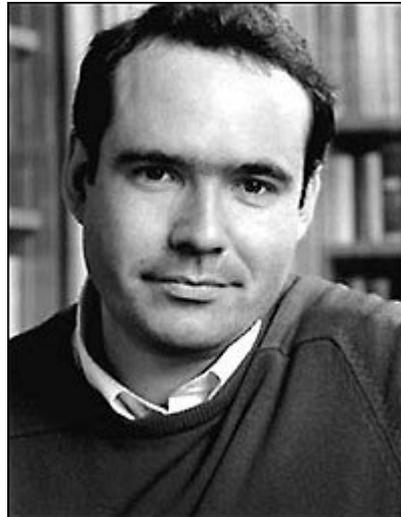


Marc-André Dalbavie

Color

2001, 22 min



"Je ne cherche pas à lever les interdits.
Je réintègre les données dont j'ai besoin, et je passe outre l'interdit."
Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, p. 98.

- [Marc-André Dalbavie, un quêteur de son\(s\)](#)

Ces vingt dernières années ont vu Marc André-Dalbavie émerger comme leader parmi la nouvelle génération des compositeurs français. Héritier de deux courants majeurs de la musique contemporaine, la **musique spectrale** initiée par Gérard Grisey et Tristan Murail, et la **composition assistée par ordinateur** développée au sein de l'**Ircam**, Marc-André Dalbavie a dépassé un certain nombre de clivages "modernistes" (a passé "outre l'interdit") en réintégrant des notions souvent délaissées au cours du XXe siècle et notamment l'orchestre dans sa dimension symphonique.

Pour comprendre l'œuvre pour orchestre *Color*, il est important de parcourir le cheminement de Marc-André Dalbavie, depuis son entrée au Conservatoire national supérieur de musique de danse de Paris (CNSMDP) jusqu'à ses toutes récentes œuvres.

Marc-André Dalbavie est un *quêteur de son(s)*. C'est ainsi que nous pouvons évoquer ce créateur qui n'a eu de cesse, dès les années 80, de **donner au(x) sons(s), au timbre et à la couleur sonore une place centrale au sein de son œuvre**. C'est d'ailleurs à plus d'un titre que le passionnant recueil d'entretiens entre Marc-André Dalbavie et l'écrivain Guy Lelong, paru en 2005, s'intitule *Le son en tout sens*. Cet ouvrage demeure une référence. Nous en citerons de nombreux extraits.

- Les années d'apprentissage

Marc-André Dalbavie est né à Neuilly-sur-Seine le 10 février 1961. **Pianiste** de formation, il est âgé d'une vingtaine d'années lorsqu'il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il poursuit ses études avec de prestigieux compositeurs : Guy Reibel (électroacoustique), Betsy Jolas, Claude Ballif (analyse), Marius Constant (orchestration) et Michel Philippot (composition).

"J'ai reçu une **formation classique** et les compositeurs qui comptaient alors le plus pour moi [dans les années 70-80] étaient Debussy, Ravel, Bartók et Strauss. La découverte de la musique contemporaine, dans ce contexte, a été un choc. **Messiaen** m'a fasciné pour son travail harmonique et son système rythmique, mais c'est l'œuvre de **Ligeti** et plus particulièrement ses pièces des années 1960, qui a entraîné pour moi un premier tournant décisif. Ce qui m'a passionné chez Ligeti, c'est la notion de processus, autrement dit, le fait que sa musique se transforme de façon continue.[...] Le principe de **phénomènes récurrents, transformés au fur et à mesure de leurs itérations** (itératif = qui est répété, fait plusieurs fois), offrait une base musicale échappait totalement au système discursif classique, et même sériel."

Marc-André Dalbavie, *Le son en tous sens*, pp. 18-19.

En 1985, Marc-André Dalbavie entre au département de la Recherche musicale de l'Institut de recherche et coordination acoustique-musique (Ircam) où il s'initie à la **synthèse numérique** et à la **composition assistée par ordinateur**.

En 1987, il suit les cours de direction d'orchestre de **Pierre Boulez**.



Pierre Boulez et Marc André-Dalbavie, en mai 2010.

Au début des années 90, il poursuit son parcours à Berlin avec le soutien du Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Lauréat du **Prix de Rome** en 1994, il est pensionnaire à la Villa Médicis (Rome) en 1995-1996.

- Rencontre avec la musique spectrale

Au tout début des années 80, Marc-André Dalbavie rencontre les initiateurs de la musique spectrale qui font du **timbre l'élément moteur de la composition**. Concept simple, le timbre permet de différencier un son instrumental d'un autre.

Cependant, le timbre recouvre une réalité acoustique très complexe sur laquelle se sont penchés les compositeurs "spectralistes" et notamment Tristan Murail, dont Dalbavie fut l'élève à l'Ircam en 1985 (en classe d'informatique musicale).



"Dans l'écriture classique ou romantique, le son [...] n'est pas au départ de l'œuvre. Celle-ci est construite à partir d'un thème soumis à des transformations, des variations, des développements. [...] avec la conception spectrale, **la musique est produite à partir du son lui-même** et donc, d'un certain point de vue, **du lieu même de la musique**."

Marc-André Dalbavie, *Le son en tous sens*, p. 20-21.

La musique spectrale représente un élément capital dans l'univers sonore de Marc-André Dalbavie. Nous donnons ici quelques clefs pour comprendre ce mode de composition.

- Le spectre sonore

La musique spectrale est fondée sur les propriétés acoustiques du son.

> Un phénomène sonore (un son) peut être décrit selon trois grandeurs : sa durée (le temps) exprimée en secondes (s), sa hauteur (la fréquence) exprimée en hertz (Hz) et son amplitude (niveau sonore) exprimée en décibels (dB).

> Le son est le résultat d'une vibration. Par exemple, une corde qui ne vibre pas ne produit pas de son. Il faut que la corde soit mise en vibration pour qu'on puisse entendre le son de cette corde.

> Plus la corde vibre vite, plus le son est aigu. Cette vitesse de vibration est mesurée en calculant sa fréquence de vibration (exprimée en hertz) qui indique combien de vibrations se produisent par seconde. Plus un son est aigu, plus sa fréquence est élevée. Si la corde vibre 440 fois par seconde, sa fréquence de vibration est de 440Hz et la note produite sera un *la3* (même note que celle du diapason).

> Lorsqu'un diapason et une corde font entendre un *la3*, la hauteur des deux notes perçues est la même (il s'agit de la note fondamentale) mais leur sonorité est différente. Il en sera de même si on la chante, si on le joue au piano ou à la trompette.

> Or, chacun de ces instruments a un timbre propre ce qui montre que le son d'un instrument ne se résume pas à la perception de la hauteur de la note fondamentale : la mise en vibration d'un instrument de musique provoque en réalité une multitude de mouvements vibratoires simultanés qui se produisent à des fréquences et des amplitudes différentes.

> Ses mouvements vibratoires ne vont pas être perçus de manière isolée ; au contraire, ils vont fusionner. Cependant, ceux dont l'amplitude est la plus forte vont être entendus plus distinctement et faire émerger une hauteur de note. Dans le cas des instruments à cordes et des vents, l'énergie se concentre surtout autour de la fréquence la plus basse (d'où la notion de note fondamentale). Pour les percussions, c'est plus complexe mais ce raisonnement s'applique bien aux xylophones, vibraphones ou aux cloches par exemple qui font entendre des hauteurs déterminées (contrairement aux maracas ou aux claves qui ne font pas entendre de notes à proprement parler).

> Les différentes fréquences ainsi produites sont appelées partiels. Dans le cas spécifique des instruments à archet (violons, altos, violoncelles, contrebasses...) et des instruments à vents, on parlera plutôt d'harmoniques même si le terme de partiels reste valable (mais la réciproque n'est pas vraie). L'ensemble des partiels et harmoniques d'un son définissent son spectre.

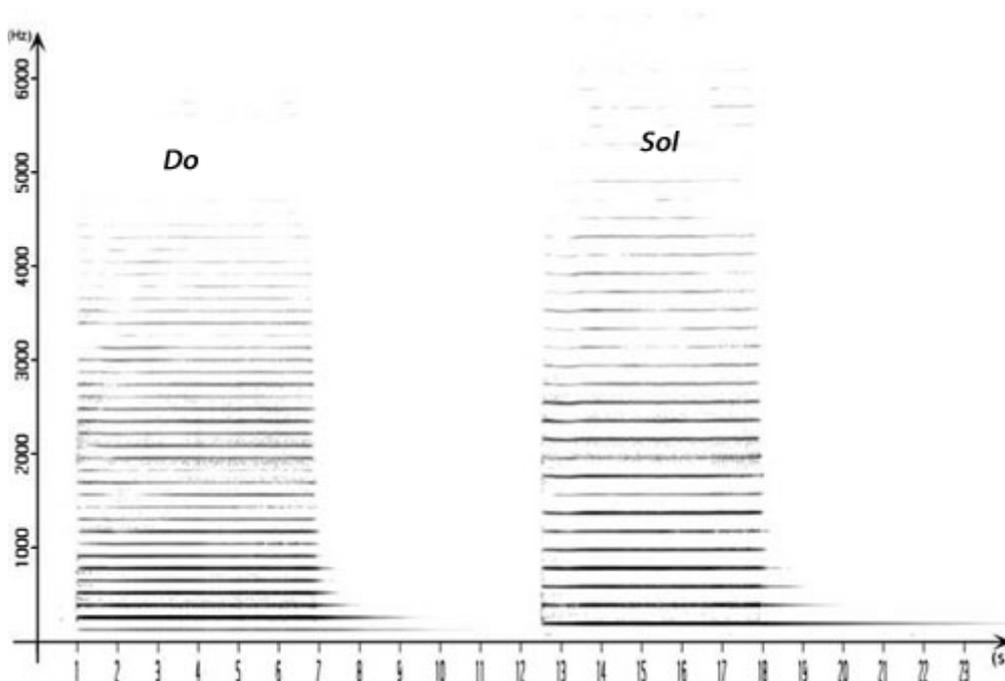
Autrement dit, le spectre d'un son regroupe l'ensemble de ses harmoniques et de ses partiels. Il peut être représenté graphiquement grâce au sonagramme qui permet de visualiser l'évolution des partiels et harmoniques d'un son au cours du temps.

L'acousticien Émile Leipp, fondateur du Laboratoire d'acoustique musicale de

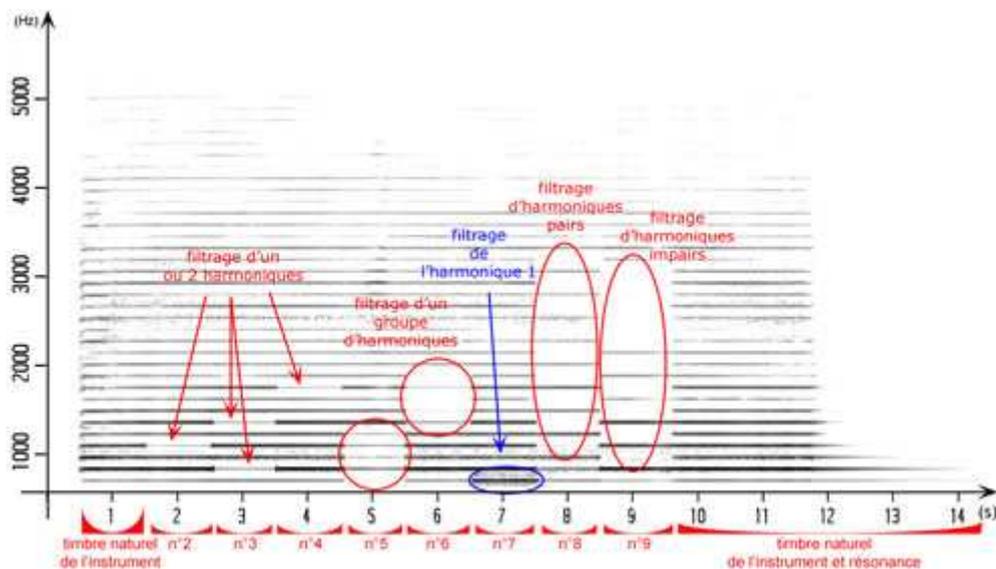
L'Université de Jussieu s'enthousiasmait ainsi à propos du sonagramme : *"Ce document est une véritable partition musicale comportant exactement les renseignements que l'on trouve sur la partition classique, avec cette différence toutefois qu'il est possible de mesurer avec précision la fréquence et la durée de chaque note, ainsi que son évolution dynamique. Moyennant un certain apprentissage, on peut lire et siffler directement cette partition."*

Sur le sonagramme, la fréquence (en hertz) est inscrite sur l'axe vertical, et le temps (en seconde) sur l'axe horizontal. Chaque partiel est représenté par un trait horizontal et son intensité indiquée selon le degré de noirceur du trait : plus le trait est noir, plus l'intensité du partiel est forte.

Voici par exemple le sonagramme de l'enregistrement d'un *do* grave ($do_2 = 130\text{Hz}$) puis d'un *sol* grave ($sol_2 = 200\text{Hz}$) joués à l'alto (violon alto).



Dans l'exemple suivant, il s'agit toujours d'un *do2* joué à l'alto mais dont certaines harmoniques ont été filtrées artificiellement. Le timbre naturel de l'alto est ainsi modifié par moments : ces altérations du timbre s'entendent (parfois après un petit temps d'adaptation) et sont visibles sur le sonagramme ci-dessous (il s'agit des "trous" dans le spectre).



- [Et le spectre sonore devint musique, l'exemple de *Partiels* de Gérard Grisey](#)

À partir d'un modèle physique, des compositeurs vont élaborer un processus de composition fondé sur le spectre sonore. **Gérard Grisey** en est l'une des figures emblématiques.



"[Gérard] Grisey, ayant suivi les cours d'Émile Leipp à l'Université de Jussieu au début des années 70, disposera d'analyses spectrales de sons instrumentaux. C'est à partir de ces documents qu'il va imaginer la possibilité de synthétiser artificiellement un timbre à l'aide d'un groupe instrumental. Ainsi le support harmonique ne va plus résulter d'une combinatoire, mais va être bâti à partir des spectres instrumentaux [...]. Les notes jouées par les instruments vont être les harmoniques de ces spectres et l'orchestration sera faite en fonction des amplitudes issues des sonagrammes d'Emile Leipp." [...] "Pour la première fois un compositeur s'inspire de manière évidente et rigoureuse des paramètres du timbre pour construire son orchestration et générer ses modèles harmoniques. [...] Gérard Grisey réalise le passage entre le timbre comme coloration, et le timbre comme matériau formel."

Marc-André Dalbavie, *Pour en finir avec l'avant-garde*, in *Le timbre, métaphore pour la composition*, p. 321.



Dans *Pour en finir avec l'avant-garde*, Marc-André Dalbavie présente *Partiels* (1975), de Gérard Grisey, pièce centrale d'un cycle en 6 parties, *Les Espaces acoustiques*. *Partiels* regroupe une formation de 18 musiciens :

"L'écriture de ces pages a été influencée par le spectre

instrumental du *mi* grave du trombone. Après un *mi* répété à la contrebasse et tenu au trombone, l'ensemble instrumental va émettre le spectre de cette note de la manière suivante :

- > Harmonique 1 -> *Mi* 1 -> Trombone -> *ff*
- > Harmonique 2 -> *Mi* 2 -> Contrebasse -> *ff*
- > Harmonique 3 -> *Si* 2 -> Clarinette 1 -> *f*
- > Harmonique 5 -> *Sol#* 3 -> Violoncelle -> *f*
- > Harmonique 7 -> *Ré* 4 -> Alto 1 -> *mp*
- > Harmonique 9 -> *Fa#* 4 -> Alto 1 -> *mp*
- > Harmonique 11 -> *La* q 4 -> Piccolo -> *mf*
- > Harmonique 13 -> *Do* q 5 -> Violon 3 -> *pp*
- > Harmonique 15 -> *Ré#* 5 -> Violon 2 -> *p*
- > Harmonique 17 -> *Fa* 5 -> Violon 3 -> *pp*
- > Harmonique 19 -> *Sol* 5 -> Violon 2 -> *p*
- > Harmonique 21 -> *La* 5 -> Violon 1 -> *pp*

Pour écouter *Partiels* : <http://www.youtube.com/watch?v=kX77MC5oXDY>

"Ainsi peut-on remarquer les différences d'intensité de chaque note (correspondant aux différences d'amplitude données par le sonagramme) [...]. Ceci correspond à un état acoustique dans lequel les éléments se fondent les uns dans les autres, afin de créer une image fusionnée d'une couleur sonore particulière (ici le trombone). **Le compositeur cherche artificiellement cette fusion.** [...] Les notes sont en rapport harmonique les unes avec les autres, ce qui renforce la possibilité de fusion spectrale." (Marc-André Dalbavie, *Pour en finir avec l'avant-garde*, in *Le timbre, métaphore pour la composition*, p. 322)

Cette pièce de 23 minutes est orchestrée à partir de ce matériau sonore de façon très subtile : avec de **multiples transformations (parfois à peine perceptibles) des états sonores, la notion de processus prend ici tout son sens.**

"Le terme de processus que j'oppose à celui de développement, signifie qu'il ne s'agit plus d'obtenir **un discours musical par prolifération du détail, mais plutôt de déduire d'un trajet fixé à l'avance le détail des zones traversées.** Cela permet de proposer à l'auditeur des parcours qui relient tel état caractérisé de la matière sonore à un autre (par exemple de la consonance au bruit), en passant par des zones où tout repère catalogué semble aboli. En d'autres termes, le processus gère la contradiction entre le connu et l'inconnu, le prévisible et l'imprévisible, intègre des surprises sur un fond relativement repérable."

Gérard Grisey, Notice du CD *Les espaces acoustiques* (Accord 206532).

Le spectre sonore devient un modèle d'orchestration et de composition pour un certain nombre de compositeurs. Ces derniers **bâtissent des œuvres à partir de spectres harmoniques**, mais aussi prennent comme modèles des constructions sonores résultant de procédés électroacoustiques : compression du spectre, modulation de fréquence (*Désintégrations* de Tristan Murail, 1982-1983), sons de combinaisons (*Partiels* de Gérard Grisey), modèle du filtrage et du bruit blanc (*Modulations* de Gérard Grisey, 1976-1977), travail sur les phénomènes transitoires (*Les Rires du*

Gilles, 1981, et *Préfixes*, 1991, de Michaël Levinas), simulation orchestrale de la synthèse du timbre (*Saturne* de Hugues Dufourt, 1978-1979) et transposition instrumentale de l'analyse de sourdines de cuivres (*Solo pour deux* pour clarinette et trombone de Gérard Grisey, 1982).

- [Marc-André Dalbavie et la musique spectrale](#)



"Cette musique a déterminé toute ma vie musicale."

Marc-André Dalbavie, *Le son en tous sens*, p. 20.

Cette notion de fusion spectrale - énergie spectrale ? - devient en quelque sorte l'élément moteur du processus de composition de Marc-André Dalbavie.

Marc-André Dalbavie ne devient pas pour autant un disciple doctrinal de la musique spectrale dont les outils ouvrent à ses yeux "un champ beaucoup plus vaste que celui de la seule fusion" :

"Dès que j'ai écouté les premières mesures de *Partiels*, cela m'est tout de suite apparu que l'objet sonore ambigu qui ouvre la pièce est à la fois un accord et un timbre et que, [...] on y entend simultanément une sonorité électronique et une référence à l'harmonie classique. [...] La fusion reste pour moi un phénomène important, mais je l'utilise comme une polarité parmi d'autres du champ harmonique. [...] j'ai plutôt cherché à réintégrer l'harmonie dans ce nouvel espace sonore."

"Une technique que j'ai beaucoup utilisé, à l'époque où je composais *Seuils*, est celle qui consiste à "spectraliser" des accords. [...] Je transcrivais, dans l'univers spectral, des accords qui appartenaient à l'harmonie traditionnelle. [...] En intégrant cette capacité de glisser ou d'osciller d'un timbre à un accord, j'acquiesçais la possibilité d'un balayage circulaire sur l'ensemble des espaces harmoniques, y compris celui de l'harmonie traditionnelle"

Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, pp. 63-64.

- 1980-1990 : les années du timbre et de la couleur

Au cours de cette décennie, Marc-André Dalbavie, fonde ainsi sa création **sur le timbre et la couleur**, comme en témoignent *Les paradis mécanique* (1983), où l'on retrouve les procédés d'écriture spectrale, puis *Miroirs transparents* (1985) et *Diadèmes* (1986), œuvre qui lui assure une notoriété internationale.

- 1990-2000 : musiques en quatre dimensions

Si les années 1980 ont été pour Marc-André Dalbavie, celles du timbre et de la couleur, les années 1990 ont été celles de **l'espace, du lieu et du contexte**.

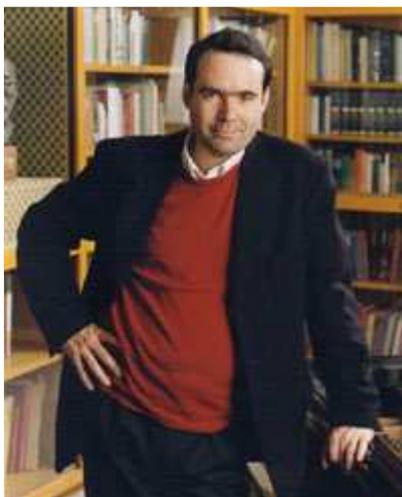
Seuils (1991-1993) marque le début de cette période, puisque **l'électronique est disposée autour du public** et que **le texte poétique renvoie à l'espace** dans lequel il intervient. Interprété en 1995 au Festival de Salzbourg sous la direction de Pierre Boulez, *Seuils* marque aussi le début d'une collaboration fructueuse avec l'écrivain Guy Lelong (*Non-lieu* et *Correspondances* en 1997, *Ligne de fuite* et *Mobiles* en 2001).

L'**utilisation d'instruments baroques** relie le *Concertino* (1994) à une pièce du XVIIe siècle, *Curtain Tune* de Matthew Locke.

L'*Offertoire* (1994) pour chœur d'hommes et orchestre symphonique suggère des **espaces virtuels simulés par l'écriture du chœur**.

Première pièce écrite pour un effectif de musique de chambre, *In advance for a broken time* (1994) utilise des **processus d'interpolation**, qui consistent à transformer, au sein d'un **continuum sonore**, **un objet donné en un autre, selon un nombre déterminé d'étapes**.

Dans le but d'obtenir une texture transparente, Marc-André Dalbavie a multiplié dans cette pièce des procédés d'orchestration généralement réservés à des effectifs plus importants, ce qui lui a permis de réaliser des **timbres composés**, assez inhabituels pour une telle formation. Cette pièce met en œuvre un matériau simple, une écriture concise, une forme limpide et une durée courte. Le titre est une allusion à un *ready made* de Marcel Duchamp datant de 1915 : *In advance of the broken arm*.



Le *Concerto pour violon* est créé en 1996. Il inaugure une série d'œuvres pour **orchestre spatialisé** : dans *Non-lieu* (1997), la scène étant totalement vide, les 4 chœurs de femmes et l'ensemble instrumental sont **répartis dans la salle autour du public**.

En 1997, Marc-André Dalbavie est nommé **professeur d'orchestration** au Conservatoire National Supérieur de Paris. Cette même année voit création de son opéra *Correspondances* à Mulhouse (écrit sur un texte de Guy Lelong, mis en scène et lumières de Patrice Hamel). Toujours en 1997 est créé *Non-Lieu*, pour chœur de femmes et ensemble instrumental, à Stuttgart (Allemagne).

Durant deux ans (1998-2000), Marc-André Dalbavie est **compositeur en résidence** de l'Orchestre

de Cleveland pour lequel il compose plusieurs œuvres.

Les résidences de compositeurs

La mission d'un compositeur invité "en résidence" au sein d'un orchestre est triple : écouter, proposer, créer.

Écouter l'orchestre et ses différents pupitres, écouter les attentes des musiciens, écouter la perception musicale du public.

Proposer des axes de programmation, proposer des actions de formation et d'éducation en direction du public et du public jeune, en particulier.

Créer des œuvres pour l'orchestre et le directeur musical, en assurer le rayonnement national et international.

The Dream of the Unified Space (Concerto pour orchestre, 1999)

Antiphonie (double concerto pour clarinette, cor de basset et orchestre, 1999)

Concertate il suono (2000)

> Ces trois œuvres inaugurent un travail sur le **déplacement du son dans l'espace**.

Marc-André Dalbavie et l'orchestre spatialisé



"À partir du moment où l'on change la position du public face à l'œuvre, on change sa façon d'écouter. Le public n'est plus placé dans une convention [...]. Cette perspective permet un renouvellement de l'écriture et l'exploration de nouvelles formes. Le cadre conventionnel, c'est comme le cadre du tableau qui impose son esthétique et son langage."

(Propos recueillis lors du concert d'anniversaire de Pierre Boulez, Salle Pleyel (Paris), le 28 mai 2010)

La composition pour orchestre et plus spécifiquement l'orchestration demeurent l'une des préoccupations majeures de Marc-André Dalbavie. De son passage au Conservatoire de Paris durant les années 80-86, il semble d'ailleurs avoir été essentiellement marqué par l'enseignement de son professeur en la matière, Marius Constant ("Marius Constant m'a beaucoup appris. Il m'a donné l'envie de l'orchestre, accordant de l'importance à la légèreté de celui-ci, à la transparence, aux textures fluides." Diapason, février 2005, n° 522.

Son retour au Conservatoire en 1997 en tant qu'enseignant ne s'effectue pas en classe de composition mais dans celle d'orchestration. Ses résidences successives auprès d'orchestres et ses nombreuses compositions pour orchestre témoignent de cet intérêt constant pour un type de formation que l'on apparente plus volontiers à la musique du XIXe siècle et que Marc André Dalbavie ancre résolument dans les XXe-XXIe siècle.

Après ses premières pièces spatialisées utilisant l'électronique (*Diadèmes* en 1986, *Seuils* en 1991), Marc-André Dalbavie crée **plusieurs pièces spatialisées pour orchestre** dans un souci acoustique, mais également afin de **renouveler la forme traditionnelle du concert frontal** qu'il se

réappropriera dans les années 2000.

Œuvres orchestrales spatialisées

> *Concerto pour violon* (1996)

> *Antiphonie* (1999)

> *The Dream of the Unified Space* (1999)

> *Concertate il suono* (2000)

> *Mobiles* (2001)

- Années 2000 : l'homme-orchestre

Après une résidence à l'Orchestre de Cleveland en 1998, Marc-André Dalbavie est accueilli en 2000 par l'Orchestre de Minneapolis où, pour le Festival d'été, est créée son œuvre *Sextine Cyclus* qu'il dirige.

À partir d'octobre 2000 débute sa résidence à l'Orchestre de Paris qui se poursuivra durant trois ans. À cette occasion, l'Orchestre de Paris crée en France *Concertate il suono* (2000) et commande une nouvelle œuvre pour orchestre au compositeur, *Color*, qui sera créée à New York au Carnegie Hall sous la direction de Christoph Eschenbach en 2002.

Cette résidence auprès de l'Orchestre de Paris l'a conduit à **se réapproprier l'orchestre symphonique.**

Cette démarche, qu'il partage avec d'autres compositeurs de sa génération, a pour but d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'écriture symphonique, afin de **constituer un répertoire qui intègre l'orchestre au sein de la modernité et notamment du lieu.** En témoignent *Color* et *Ciaccona* (2002) ainsi que *The Rocks under the Water* (2002) écrit à l'intention de l'Orchestre de Cleveland pour un bâtiment de l'architecte Frank O. Gehry.

Mobiles (2001), pour chœur et orchestre, spécialement conçu pour la salle de concerts de la Cité de la musique à Paris, commence par de fausses conversations de public, mêlées au son de l'orchestre en train de s'accorder.

Parce que le cadre du concert n'est jamais neutre mais impose sa lecture aux œuvres qu'il présente, ces *Mobiles* s'attachent à modifier ce cadre pour échapper à ses directives. **Intégrant à la fois l'architecture et les sonorités du lieu, ils mettent l'espace en jeu pour transformer la rumeur de la salle en « musique pure ».** Au cours de cette transformation, les principaux protagonistes voient leur statut peu à peu renversé. D'abord apparentés au public, les chanteurs s'intègrent progressivement à l'œuvre qui, les dominant de plus en plus, finit en quelque sorte par les constituer « prisonniers ». D'abord réduite à un simple brouhaha, la musique évoque finalement un concert virtuel dont les chanteurs deviennent les auditeurs inattendus. Si les différents flux qui la composent réapparaissent de manière récurrente selon des périodicités distinctes, elle intègre en outre différents agencements sonores qui forment une texture hétérogène. Commencant par mimer la langue parlée, le texte est progressivement soumis à des réglages spatiaux, métriques et sonores qui lui permettent de fusionner avec la musique. Le sens, qui au départ semble anodin, devient peu à peu un commentaire de l'œuvre elle-même. Les dialogues réalistes avec lesquels

début la pièce évoluent ainsi vers une organisation de type poétique.

D'un point de vue formel, *Mobiles* superpose différentes périodicités. En premier lieu, la pièce comporte onze sections égales, coupées par de brèves pauses qui, d'abord perçues comme des « fenêtres » sur la rumeur de la salle, finissent par s'intégrer au déroulement général. Ensuite, des solos – vocaux ou instrumentaux – viennent régulièrement focaliser l'attention sur différents points de l'espace. Enfin, des reprises du début apparaissent en différents moments de l'œuvre, jusqu'à son terme.

Guy Lelong, note de programme du concert du 19 juin 2001 à la Cité de la musique.

Durant les années 2000, Marc-André Dalbavie développe son écriture pour orchestre : *Sinfonietta* (2004), *Concerto pour piano et orchestre*, *Concerto pour flûte et orchestre* (2006), *Variations orchestrales sur une œuvre de Janáček* (2006), *Concertino* pour piano et orchestre à cordes (2007), *La Source d'un regard* (2007).

Avec ces œuvres, Marc-André Dalbavie opère un **retour à la forme traditionnelle de l'orchestre frontal** en y intégrant ses propres techniques d'orchestration "spatiales".

Œuvres pour orchestre frontal

> **Color** (2001)

> *Ciaccona* (2002)

> *Double jeu* (2003)

> *Concerto pour piano* (2005)

> *Concerto pour flûte* (2006)

> *Sonnets de Louise Labé* (2007)

L'écriture pour la voix demeure également l'une des préoccupations majeures de ces années - y compris par le choix des textes mis en musique : *Chants* pour 6 voix d'hommes *a capella* ou avec ensemble instrumental sur des textes du poète américain Ezra Pound (2003), *Double jeu* pour soprano et ensemble mixtes d'instruments traditionnels chinois et occidentaux, également sur des textes de Ezra Pound (2003), *Comptines*, pour chœur d'enfant et instruments (2005), *Sonnets de Louise Labé* (2008).

Les deux pôles que sont l'orchestre et la voix ont, certes, de nombreuses occasions de se réunir dans l'œuvre déjà copieuse de Marc-André Dalbavie, mais c'est de la façon la plus totale que s'opère cette fusion en octobre 2010 avec la création à Zurich de *Gesualdo*, opéra en trois actes.

- Color



Color est éditée par les éditions Gérard Billaudot.

- Orchestration

Durée indiquée la partition de *Color* : 22 minutes (c'est également la durée de l'interprétation enregistrée).

Orchestration

- > 3 flûtes
- > 2 hautbois
- > 1 cor anglais
- > 3 clarinettes en si b
- > 2 bassons
- > 1 contrebasson
- > 4 cors
- > 3 trompettes
- > 2 trombones ténors
- > 1 trombone basse
- > 1 tuba
- > 3 percussionnistes (voir détails ci-dessous)
- > 4 timbales
- > 1 harpe
- > 1 piano
- > 10 violons 1
- > 10 violons 2
- > 8 altos
- > 6 violoncelles
- > 6 contrebasses

Détails percussions 1 : jeu de cloches (grand) ; marimba (grand).

Détails percussions 2 : vibraphone ; 2 bongos aigus ; 2 toms aigus ; tumba grave ; caisse claire ; gong grave ; cymbale cloutée (medium) ; cymbale suspendue (medium).

Détails percussions 3 : grosse caisse ; triangle ; 4 gongs graves ; tam tam.

- Création

Color est une Commande de l'Orchestre de Paris, créée le 30 janvier 2002 à Carnegie Hall (New York) par l'Orchestre de Paris sous la direction de Christophe Eschenbach à qui est dédiée l'œuvre. Au programme de ce concert figuraient également *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, et les *Offrandes oubliées* d'Olivier Messiaen.

Color a été créée en France le 28 septembre 2002 dans le cadre du Festival Musica.

- [Quelques mots clefs pour écouter *Color*](#)

Première(s) approche(s)

Derrière l'apparente folie qui parcourt *Color*, sa richesse un peu déroutante, les écoutes successives mettent peu à peu en évidence :

- > une exploitation très subtile de **toutes les couleurs sonores de l'orchestre**,
- > un **ambitus très large** qui contribue à créer une **impression de grandeur**,
- > une **recherche de motifs** qui se développent et meurent,
- > une **exploration des extrêmes** dans les modes de jeu instrumentaux, **du feutré au strident**,
- > des **transformations** soudaines de la **dynamique**,
- > **2 ou 3 types de transitions**, parmi lesquelles une grandiose glissade suivie d'une gamme,
- > une **circulation** de la musique dans tout l'**espace de l'orchestre** (la musique part d'un ou deux instruments pour s'étendre à toute la formation),
- > de très nombreux **ponts avec l'histoire de la musique**, comme la présence d'un **cantus firmus** (une mélodie qui surplombe) ou d'un bourdon (un tapis, qui crée une atmosphère, imperceptible, mais si on l'enlevait...), techniques élaborées au Moyen-âge "digérées" par Marc-André Dalbavie.

Extrait de la note de programme du concert du 03 février 2011, Orchestre de Paris, Salle Pleyel.

Couleur / Color



"Le titre de *Color*, [...] a deux acceptions. Couleur, en anglais, d'abord, puisque la pièce a été créée au Etats-Unis. Mais c'est aussi le terme qu'on utilisait, au Moyen Age, pour désigner **un principe d'engendrement mélodique**, *Color* qualifiant plus précisément la suite de note formant la base d'une mélodie. C'est donc un titre particulièrement manifeste, puisque, cette fois, la **mélodie** n'est plus seulement perçue comme la conséquence d'un processus, mais devient **la base même de l'œuvre**. Aussi, toutes les harmonies semblent-elles résulter d'un processus mélodique un peu entendu à la façon d'un **cantus firmus**."

Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, p. 76.

Tempi

Bien que cela ne soit pas manifeste à l'audition, les tempi sont **très lents** : ♩ = 60 à 80 durant pratiquement toute la pièce, 30 au tout début.

Cluster



La mesure 1 est constituée d'un **cluster** (une "grappe sonore") percussif (harpe, piano, cymbale, tam-tam).

"À la fois perçu comme accord archétypal et timbre spectral, ce dernier est donc un objet ambigu et cette ambiguïté sera maintenue tout au long de l'œuvre." C'est de ce cluster qu'émerge l'accord-pédale de ré majeur qui domine durant la première partie de *Color*.

Guy Lelong, texte de présentation de *Color*, joint avec l'enregistrement phonographique.

Chute mélodique

De la mesure 30 à la mesure 40, chute - vertigineuse – du *la* de la trompette au *mi b* dans l'extrême grave du piano.



The image shows a musical score for the piece 'Color'. It features multiple staves for various instruments: three trumpets (Trp. 1, 2, 3), three trombones (Tbn. 1, 2, 3), a tuba, a harp (Hrp.), and piano (Piano). The score is in 4/4 time and shows a melodic line that descends from a high note (la) in the trumpet part to a very low note (mi b) in the piano part between measures 30 and 40. The piano part is marked with 'Clocches' at the bottom.

Nous retrouvons une chute analogue dans l'ouverture de son opéra *Gesualdo*.

Coïncidence(s)

Le geste très remarquable à l'écoute qui ouvre la partie centrale relève du **principe de coïncidence**. Au travers de ce principe, le compositeur entend « donner à l'auditeur l'impression que certains des processus qu'il entend se mettent soudain à coïncider avec des objets [issus de la musique du passé] qu'il connaît déjà, c'est le cas du geste qui ouvre cette partie centrale puisqu'il rappelle la sensation d'une cadence, plus précisément d'une **cadence parfaite**, issue du vocabulaire de la musique tonale.

Image(s)



« Je n'ai jamais d'image en tête quand je compose... juste des sons ! La seule chose que je peux dire est que toute la dernière partie fut composée au moment de l'**attentat du 11 Septembre 2001**. D'où une certaine "couleur" funèbre, pessimiste. »

Marc-André Dalbavie, note de programme du concert du 03 février 2011, Orchestre de Paris, Salle Pleyel.

Tonalité



Ma **réintégration de vocabulaires empruntés à des musiques anciennes**, voire à la tonalité, n'a [...] rien à voir avec je ne sais quelle tentation néo-classique, mais relève bien plutôt d'une **volonté d'élargissement**, héritière aussi bien de l'ouverture du champ artistique provoquée par la modernité que de l'ouverture du champ sonore produite par la musique spectrale.

Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, p. 40.

Métatonalité



[...] plusieurs tentatives de "métatonalité" ou plutôt de "méta-atonalité" sont mises en œuvres dans *Color*. Métatonalité, imaginée par mon ancien professeur Claude Ballif, qui ici, prend la forme d'une extension du spectralisme. En effet, la pensée spectrale permet d'ouvrir le champ sonore musical à tous le champ sonore naturel (du bruit au son le plus pur) et d'intégrer toute cette nouvelle palette dans un système de continuité ; la métatonalité offre la même caractéristique, mais dans le domaine du "langage" et non plus du son. Marc-André Dalbavie, note de programme de l'Orchestre de Paris, 2002-2003 (novembre 2001).

Orchestration - mixture



"La **mixture** consiste à **assembler deux ou trois instruments** pour produire une son que ces instruments ne sauraient obtenir part eux-mêmes. Il y a dans la mixture, cette idée très nouvelle que **c'est la perception de l'auditeur qui construit un son fictif à partir d'instruments réels**. L'une des plus célèbres mixtures est la sonorité de corne de brume qui ouvre *La Mer* de Debussy, et qui provient de la doublure d'un cor anglais et d'une trompette avec sourdine."
Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, p. 93.

Orchestration perspectiviste et par blocs



"J'ai [...] réintégré deux types d'orchestration : l'orchestration perspectiviste et l'orchestration par blocs.
L'orchestration perspectiviste consiste à **intégrer dans l'écriture de l'orchestre des phénomènes de résonance et de réverbération pour donner une impression d'espace**. Il ne faut évidemment pas confondre ce principe avec la spatialisation du son dans l'espace de la salle [que Marc-André Dalbavie a exploitée par ailleurs comme nous l'avons vu, NDLR]. [...] En articulant ces techniques d'orchestre perspectiviste avec celles de la mixture, je joue donc sur une certaine ambiguïté, qui est évidemment renforcée dans le cas des pièces spatialisées. Mais ce principe d'orchestration double gère aussi mes pièces frontales, comme *Color*. [...] les principes de l'orchestration par blocs ou par groupe [sont] typiques de l'écriture symphonique."
Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, p. 98.

Orchestration - pièces frontales



"[...] c'est dans des pièces d'orchestre frontales, comme *Color* et *Ciaccona*, que j'ai le plus joué de ce conflit entre différents types d'orchestration. En effet j'ai conservé les techniques d'orchestration spatiale, mises au point dans mes œuvres spatialisées et qui, je le rappelle, consistent en un travail sur l'écho, la résonance, la transformation progressive d'une acoustique en une autre, afin de varier les sensations d'espace. Ainsi, les trois premières variations de *Ciaccona* sont des variations spatiales. Mais parallèlement, j'oppose aussi les groupes instrumentaux par **blocs**. Et je continue, bien sûr, à faire des **mixtures**. En fait, toutes ces techniques deviennent des pôles entre lesquels je ne cesse de glisser, où l'un perd quand c'est un autre qui gagne. **À partir de *Color*, mes pièces d'orchestre se jouent à changer constamment d'échelle et même de genre d'orchestration.**"
Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, p. 100.

Processus



"[...] le compositeur apparaît moins comme le "créateur" de sa musique, mais plutôt comme une sorte de médiateur réagissant aux propriétés du phénomène sonore qu'il explore. Cette tendance est d'ailleurs renforcée par le recours au processus. [...] D'un certain point de vue, je superpose des processus un peu comme un ingénieur du son superpose différentes pistes sur une table de mixage."

Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, pp. 21 et 23.

Bruit



"[...] si l'on écoute attentivement [...] *Color* ou *Ciaccona*, on peut se rendre compte que j'y utilise le bruit en permanence, sous forme, notamment, de modes de jeux instrumentaux avec bruits de clefs et que les quarts de ton sont très présents dans *Color*. Mais j'utilise tout ces éléments avec la maîtrise spectrale et harmonique que j'ai fini par acquérir et qui ont l'air de couler de source. Si l'on isolait une ou deux mesures de *Color*, on serait étonné de la rudesse que peut présenter l'harmonie, des intervalles extrêmement durs et des sonorités stridentes que j'utilise parfois."

Marc-André Dalbavie, *Le son en tout sens*, pp. 39-40.

Exégèse...



"Dans notre travail d'écriture, le sens est déduit du son ; il s'établit à partir d'une "musicalité" du texte, selon une forme de contrainte qui n'enferme pas l'interprétation, bien au contraire. Je pense que l'œuvre d'art doit avoir une multiplicité d'interprétations. [...] L'essence même d'une œuvre d'art est vraiment d'être polysémique."

Marc-André Dalbavie à propos de *Mobiles in Accents*, n° 14, avril-juillet 2001, pp. 6-7 propos recueillis par Véronique Brindeau à l'occasion de la création de *Mobiles* par l'Ensemble Intercontemporain.

Cette réflexion s'applique tout aussi bien à *Color*. A priori simple à la première écoute, cette œuvre se révèle à l'analyse très complexe. Au-delà de toute interprétation musicologique, il revient à l'auditeur, néophyte ou aguerri, de développer sa propre interprétation qu'il pourra, nous l'espérons, construire à l'aide quelques éléments fournis ici.

Alchimie musicale



"Tous ces écrivains [Jacques Roubaud, Stéphane Mallarmé, Claude Simon, Gustave Flaubert notamment] ont tellement travaillé l'écriture qu'ils atteignent à l'unité de la forme et du fond. Ce qui relève de l'un ou de l'autre devient indiscernable. Et c'est pour moi la définition même de l'art, ce qui le différencie de toutes les autres activités humaines : l'émergence d'un message sensible qui n'est pas subordonné aux messages dénotés ou connotés. Ce qui me fascine, par exemple, dans la grande *Messe en si* de Jean-Sébastien Bach, c'est l'alchimie musicale, avant même de connaître son message religieux [...] et son contexte historique [...] . C'est cette structure sensible qui opère cette unité."

Marc-André Dalbavie, in *Marc-André Dalbavie* (Ircam, 1993) [pp. 14-15]

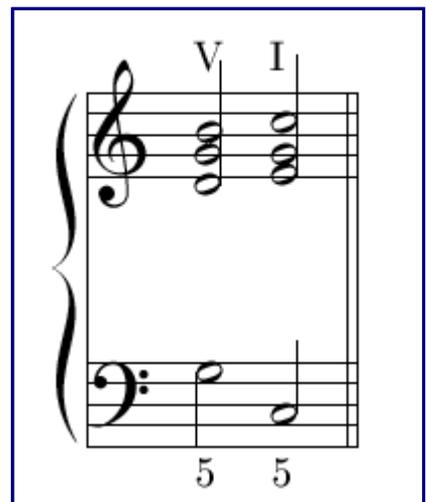
Lexique

Accord pédale : Accord tenu, étranger ou non aux divers accords enchaînés par les autres voix au cours de cette tenue. La pédale est la descendante des *bourdons* de la musique modale et des polyphonies primitives.

Ambitus : (du latin *ambire* signifiant « entourer » [aller à l'une et l'autre des extrémités]) désigne l'étendue d'une mélodie, d'une voix, d'un instrument de la note la plus grave à la note la plus aiguë.

Bruit blanc : Le bruit blanc, à l'instar de la lumière blanche qui est un mélange de toutes les couleurs, est composé de toutes les fréquences, chaque fréquence ayant la même énergie. Le nombre de fréquences doublant d'une octave à l'autre, l'énergie croît linéairement de 3 dB par octave. En synthèse et traitement du son, on ne considère que les fréquences comprises entre 20 Hz et 20 kHz puisque l'oreille humaine n'est sensible qu'à cette bande de fréquences (la sensibilité varie toutefois selon les personnes). L'impression obtenue est celle d'un souffle. Le son produit lors de l'effet de « neige » sur un téléviseur déréglé est un bon exemple de bruit blanc. Pour écouter un bruit blanc, se rendre sur la définition du bruit blanc de wikipédia.

Cadence parfaite : une cadence est au départ une formule mélodique et harmonique ayant pour fonction de ponctuer (conclure, ou provoquer un enchaînement) un morceau, ou tout au moins, une phrase musicale. En harmonie tonale, la **cadence parfaite** est une cadence consistant en un enchaînement des degrés V et I, tous deux dans leur état fondamental (c'est-à-dire que la fondamentale de l'accord est à la partie basse dans les deux cas) et sur les temps forts. Pierre angulaire de la musique tonale, la cadence parfaite est habituellement comparée au *point* de la phrase à cause de son fort caractère conclusif. C'est le type de cadence que l'on trouve généralement à la fin d'un morceau ou d'une section importante. Elle donne une impression de repos complet. Dans les fins de partie ou de morceau, la tonique est disposée à la partie supérieure.



Cluster : mot anglais signifiant « grappe » ou « groupe ». C'est un ensemble de sons conjoints simultanés formant une « grappe sonore » plus ou moins dense.



Color : À partir du XII^e siècle, *color* s'applique à tout moyen destiné à rendre la musique plus belle. Il s'agit en général d'orner la ligne mélodique, mais une dissonance peut également remplir ce même rôle, tout comme, à titre de citation, l'emploi de mélodies provenant d'autres œuvres. De nos jours, la musicologie, au sujet du motet polyphonique des XIV^e et XV^e siècles, emploie *color* pour parler de la répétition d'une cellule mélodique (la répétition d'une cellule rythmique étant appelée *talea*).

Consonance : (étymologiquement « sonner avec ») désigne la cohérence d'un ensemble de sons entendus simultanément.

Diapason : outil de musicien donnant la hauteur (c'est-à-dire la fréquence) d'une note-repère conventionnelle, en général le « la₃ », afin que celui-ci accorde son instrument. Par extension, le diapason désigne la hauteur absolue de la note de référence mondialement acceptée (actuellement la fréquence du la₃ est de 440 Hz).

Dynamique : intensité et nuances avec lesquelles une note (ou un groupe de notes) est jouée.

Gamme : succession de notes sur l'étendue d'une octave (ex : do-ré-mi-fa-sol-la-si-do = gamme de do majeur)

Métatonalité : gamme à onze sons conçue par le compositeur Claude Ballif

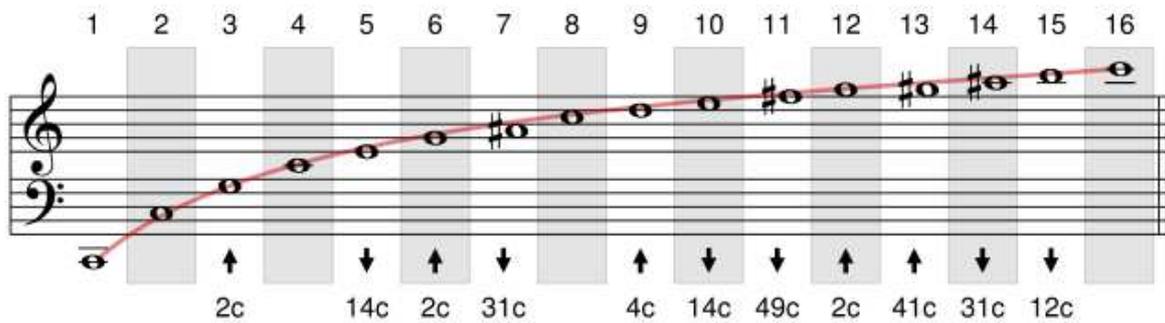
Musique sérielle ou sérialisme : mouvement musical du XX^{ème} siècle. Ce concept englobe les musiques dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée *série*. Les rapports d'intervalle propres à la série restent stables. Elle fut initiée par la Seconde école de Vienne avec Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern, qui en réaction aux « diktats » de la tonalité, ont érigé en système une nouvelle théorie compositionnelle susceptible de supplanter l'harmonie tonale, qui prévalait depuis le XVIII^{ème} siècle. Le dodécaphonisme consiste à utiliser les 12 sons chromatiques, le plus souvent selon un principe d'énumération et sans répétition. Il s'agit de n'utiliser qu'une seule et unique suite de 12 sons (appelée série).

Musique spectrale : apparue à la fin du XX^{ème} siècle, elle s'est développée au cours des années 1970-1980 grâce, en particulier, aux progrès de l'informatique musicale. Cette étiquette sert généralement à désigner des techniques de composition développées principalement par les compositeurs français : Tristan Murail et Gérard Grisey, même si ce dernier s'identifiait peu dans ce terme et aurait préféré le terme de « musique liminale », qui résumait mieux sa pensée du temps musical. Le principe repose sur l'observation intrinsèque du son musical au moyen de spectrographes dont l'efficacité est allée croissante grâce aux progrès de l'informatique, et sa relation au temps : ainsi peuvent être mis en rapport le déroulement d'un son observé à l'échelle « microsonique » et une perception musicale à l'échelle plus « macrosonique ».

Acoustiquement, chaque son peut être décomposé en un son fondamental accompagné de divers sons harmoniques à l'intensité variable, ainsi que de bruits provoqués par le mode d'émission (coup d'archet, de la langue, *etc.*). L'observation fine du profil spectrographique des notes émises par un instrument permet de fournir un schéma de travail : le compositeur peut utiliser ces repères pour faire intervenir d'autres instruments et composer.

Plus généralement, ce mouvement esthétique, qui propose également de nouvelles techniques musicales, apparaît en réaction à la pensée structuraliste de la musique des années 1960 (sérialité généralisée...) qui, pour ces compositeurs, non seulement travaillait sur des paramètres démodés du son (rythmes, hauteurs d'une échelle à 12 notes, *etc.*), mais également se détournait de l'objet pour ne combiner et spéculer que sur des abstractions parfois vidées de leur sens.

Harmoniques du son :



IRCAM : acronyme de Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, est un organisme associé au Centre Georges-Pompidou de Paris, qui fut créé en 1974 par Pierre Boulez sous l'impulsion directe de Georges Pompidou. Cet institut est un des plus importants en Europe pour la musique et le son. Sa grande originalité est d'héberger la création musicale et les recherches musicologiques, scientifiques et techniques qui s'y rapportent. Les locaux sont situés en face des fontaines du Centre Georges-Pompidou.

Prix de Rome : bourse d'étude pour les étudiants en art. Il est créé en 1663 en France sous le règne de Louis XIV sous la forme d'une récompense annuelle pour de jeunes artistes prometteurs en peinture et sculpture, qui prouvent leurs talents en effectuant des concours éliminatoires très difficiles. Le lauréat gagne un séjour à l'Académie de France à Rome fondée par Jean-Baptiste Colbert en 1666. Il réside ainsi quatre ans au palais Mancini aux frais du roi de France ; le séjour pouvait être prolongé si le directeur de l'institution le jugeait utile. En 1803, la composition musicale est ajoutée au concours. Le gagnant du « premier grand prix » est envoyé pour trois ans à l'Académie de France à Rome, qui s'installe en 1803 à la Villa Médicis. Le concours est supprimé en 1968 par André Malraux. Cette compétition est, depuis, remplacée par une sélection sur dossier et les Académies, réunies au sein de l'Institut de France, ont été supplantées par l'État et le ministère de la Culture. Dès lors, les pensionnaires n'appartiennent plus seulement aux disciplines traditionnelles (peinture, sculpture, architecture, gravure sur médailles ou sur pierres fines, composition musicale), mais aussi à des champs artistiques jusque-là négligés ou nouveaux (histoire de l'art, archéologie, littérature, scénographie, photographie, cinéma, vidéo et même cuisine). Les pensionnaires sélectionnés se voient accorder la possibilité de se perfectionner pendant un séjour de six à dix-huit mois (exceptionnellement deux ans) à l'Académie de France à Rome (actuellement hébergée par la Villa Médicis ou même *extra muros*).

Timbre :

- définition 1 : ce qui permet de différencier un son instrumental d'un autre. Ex : le timbre de la clarinette est différent de celui du hautbois. C'est en quelque sorte la « couleur du son ».
- définition 2 : une mélodie pouvant recevoir des paroles différentes et interchangeables.

Thème : ligne mélodique ou séquence harmonique reprise tout au long d'une œuvre (opéra, film, symphonie, etc.). Il structure l'œuvre musicale tout en subissant des reprises, des variations et modulations.

Transitoires d'attaque : portion infime de l'attaque du son. Elle est essentielle à l'identification de l'instrument. Ces transitoires d'attaque sont des phénomènes qui peuvent durer de 20 ms jusqu'à 200, voire 300 ms, selon les instruments, et qui affectent toute modification de la perception du timbre.

Spectre sonore : tous les sons peuvent se décomposer en une série d'harmoniques, dans un rapport rationnel ou irrationnel avec la fréquence fondamentale. L'ensemble de ces fréquences harmoniques ou inharmoniques représente le **spectre sonore**. Les sons musicaux possèdent une décomposition spectrale harmonique, où chaque fréquence harmonique est un multiple entier de la fréquence fondamentale.

Article à lire : http://www.ac-nice.fr/musique/oeba_fichiers/DALBAVIE_DOSSIER.pdf