BAC 2011 Marc-André DALBAVIE - *COLOR*

Dossier réalisé par

Corinne Campenon (académie de Versailles) et Julia Rustique (académie de Nice)

<u>Cette présentation fait la synthèse de diverses sources</u> :

L'éducation musicale- Sophie Stévance-Stacey Brown

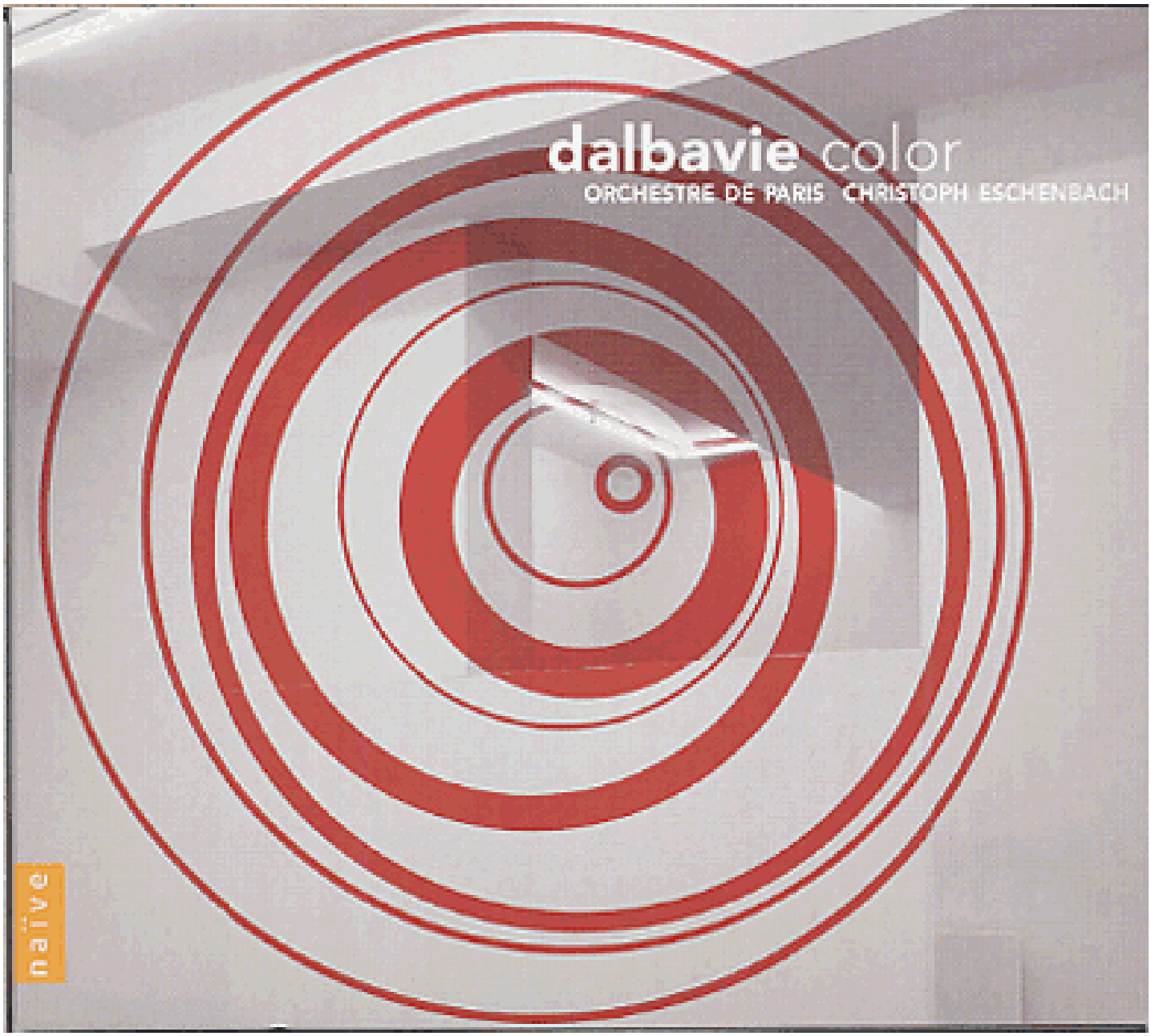
L'analyse musicale-Guy Lelong-Thibaut Maillard

Site de l'académie de Caen

Site de l'académie de Nice

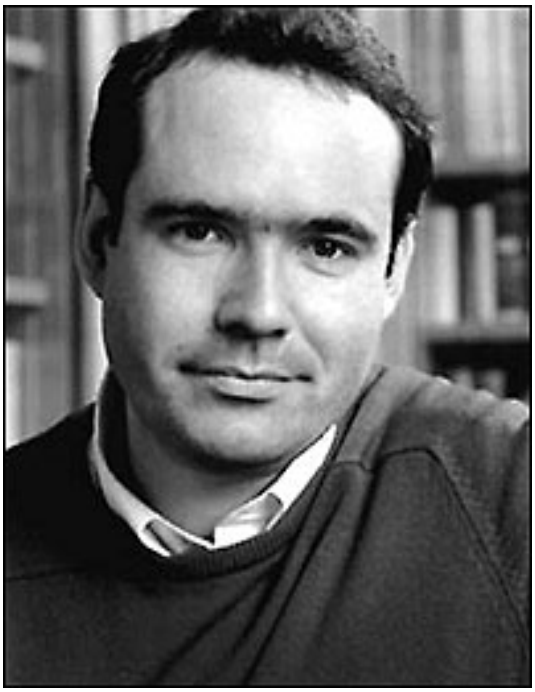
Paul Gontcharoff (académie de Versailles) – conférence du 11/02/2011

Philippe Mabboux (académie de Nice)



COLOR

Pour orchestre (2001)



Marc André Dalbavie

Compositeur français né en 1961

Sommaire

I . Marc André Dalbavie

1. Biographie du compositeur
2. Ses œuvres
3. Marc-André Dalbavie à l'IRCAM

II. L'œuvre et son codage :

1. Marc André Dalbavie : auditeur attentif de la musique de Ligeti
2. Un procédé de composition chez Dalbavie : la musique spectrale
3. Une pensée issue de la musique spectrale et des arts plastiques : le rapport de l'œuvre à son lieu d'accueil

III. L'œuvre et son organisation interne

1. *COLOR* : un titre / deux explications
2. La forme globale de l'œuvre
3. Matériau musical : 4 objets sonores
4. Mise en œuvre des 4 objets sonores par processus
5. L'orchestration : écriture coloriste et spacialisation

IV. Conclusion

1. Une symphonie contemporaine
2. Une allusion aux rotoreliefs

I- Marc André DALBAVIE

1. Biographie

● Compositeur français, Marc-André Dalbavie est né en 1961 à Neuilly-sur-Seine. Il étudie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il suit les cours de Marius Constant pour l'orchestration et de Pierre Boulez pour la direction d'orchestre.

● De 1985 à 1990, il participe aux activités du département de recherche musicale à l'Ircam, où il aborde la synthèse numérique et la composition assistée par ordinateur. Sa première oeuvre réalisée à l'Ircam, *Diadèmes*, le fait connaître dans le monde entier, et cette pièce est régulièrement jouée lors des tournées de l'Ensemble intercontemporain (voir 3. Marc André Dalbavie à l'IRCAM)

● Il réside à Berlin, de 1992 à 1993, à l'invitation du Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) et, de 1995 à 1996, à la villa Médicis à Rome. Il est professeur d'orchestration au Conservatoire de Paris depuis 1996.

● Marc-André Dalbavie obtient le prix de composition Salzburger «Österfestpiele». En décembre 1998, il est nommé par USA Today's «Meilleur Jeune Compositeur» de l'année. Cette même année, il est compositeur en résidence à l'Orchestre de Cleveland pour deux ans. En 2000, il est en résidence à l'Orchestre de Minneapolis, et à partir de 2001 et pour quatre saisons, à l'orchestre de Paris. Il est le compositeur à l'honneur du festival Présences de Radio France en 2005.

- Pour avoir ouvert la musique contemporaine dans des directions multiples, Marc-André Dalbavie est aujourd'hui l'un des compositeurs les plus joués de sa génération. Il a reçu les commandes des orchestres les plus prestigieux (Orchestre Symphonique de Chicago, Orchestre de Cleveland, Orchestre Philharmonique de Berlin, Orchestre de Philadelphie, Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre de Paris, Orchestre de la BBC, Orchestre Symphonique de Montréal, Orchestre Philharmonique de Tokyo), ainsi que d'institutions musicales comme Carnegie Hall, Suntory Hall de Tokyo, Proms Festival de Londres, Aspen Music Festival, Festival de Marlboro, la Cité de la musique à Paris…

Dalbavie - *Diadèmes* pour alto solo transformé, ensemble électronique et ensemble instrumental (1986)

2. Ses oeuvres

- **Effectif non spécifié**
  - *Chants* pour 6 voix d'hommes a cappella ou avec ensemble instrumental (2003), 25 minutes
- ***Musique vocale a cappella***
  - *Ligne de fuite* à la mémoire de Gérard Grisey (2001), 2 minutes
- ***Musique vocale et instrument(s)***
  - *Comptines* pour choeur d'enfants, piano, un percussionniste et harpe (2005), 10 minutes
  - *Correspondances* pour soprano, alto, baryton, 8 instrumentistes et dispositif électronique (1997)
  - *Double jeu* pour soprano et ensemble mixte occidental et ensemble mixte d'instruments traditionnels chinois (sheng A, sheng B, Shongruan, daruan, pipa, perc chinoises, yangquin, ehru, zonghu) (2003), 30 minutes
  - *Impressions, mouvements* oratorio pour récitant, choeur, orchestre et dispositif électronique (1989), 42 minutes
  - *Instances* pour orchestre symphonique, dispositif électronique et choeur de 12 voix (1991-1989), 40 minutes
  - *Mobiles* pour 4 choeurs à 4 voix et ensemble instrumental (2001), 44 minutes
  - *Non-lieu* pour choeur de femmes en 4 groupes et ensemble (1997), 23 minutes
  - *Offertoire* extrait du Requiem de la réconciliation, pour choeur d'hommes et orchestre (1995), 7 minutes
  - [i] *Seuils* pour soprano et ensemble (1991-1993), 45 minutes [note de programme]
  - *Sextine Cyclus* pour soprano et ensemble instrumental (2000)

- ***Musique concertante***
  - *Antiphonie* double concerto pour clarinette et cor de basset (1999), 24 minutes
  - *Concerto pour flûte* (2006), 17 minutes
  - *Concerto pour piano* (2005), 25 minutes
  - *Concerto pour violon et orchestre* (1996), 24 minutes
  - *Diadèmes* pour alto solo transformé, ensemble électronique et ensemble insrumental (1986), 22 minutes
  - *La marche des transitoires* pour hautbois et dix instruments (2004)
- ***Musique instrumentale d'ensemble***
  - *Ciaccona* pour orchestre (2002), 12 minutes
  - *Color* pour orchestre (2001), 22 minutes
  - *Concertate il suono* pour orchestre (2000), 24 minutes
  - *Concertino* pour orchestre baroque (1994), 14 minutes
  - *Les Miroirs transparents* pour orchestre (1985), 17 minutes
  - *Les Paradis mécaniques* (1981-1983), 15 minutes
  - *Poème n°1* pour ensemble (1983), 17 minutes
  - *Sinfonietta* (2005), 25 minutes
  - *Symphonie de chambre* (1980), 16 minutes
  - *Tactus* (1996), 19 minutes
  - *The Dream of the Unified Space* concerto pour orchestre (1999), 22 minutes
  - *The Rocks under the Water* pour orchestre (2002), 12 minutes
  - *Variations orchestrales sur une oeuvre de Janacek* pour orchestre (2006), 22 minutes
  - *Xylèmes* pour orchestre sans bois (1984), 17 minutes
- ***Musique de chambre***
  - *Axiom* pour piano, clarinette, basson et trompette (2004), 15 minutes
  - *Clair-Obscur* (1981), 9 minutes
  - *In Advance of the Broken Time...* (1994), 13 minutes
  - *Palimpeste* pour ensemble (2002), 14 minutes
  - *Petit interlude* pour alto et piano (1992), 2 minutes
  - *Sextuor* (1992-1993), 15 minutes
  - *Trio* pour violon, cor et piano (2004), 16 minutes
- ***Musique soliste (sauf voix)***
  - *Interlude IV* pour hautbois (1998), 13 minutes
  - *Interludes I* 5 pièces pour violon solo (1984-1988), 40 minutes
  - *Interludes II* pour trombone basse solo (1993)
  - *Interludes III* pour trombone ténor solo (1993)
  - *Petit interlude* pour saxhorn basse en si b ou tuba basse seul (1992), 3 minutes
  - *Élégie* pour flûte seule (1990), 3 minutes

Dalbavie - *Concerto pour violon et orchestre* (1996)

Pierre Boulez et Marc-André Dalbavie

4. Marc André Dalbavie à l' IRCAM

Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

Il s'agit d'un organisme associé au Centre Georges-Pompidou de Paris, qui fut créé en 1969 par Pierre Boulez. 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 conçues par Niki de Saint Phalle. Le bâtiment a été conçu en 1990 par les architectes Renzo Piano et Richard Rogers.

UN CENTRE POUR LA RECHERCHE MUSICALE

Dès sa conception, l'Ircam a été le point de naissance de la plupart des concepts les plus importants en musique électronique et traitement du son.

L'environnement de programmation graphique pour le traitement temps-réel du son Max/MSP, et son successeur jMax, ont été développés au sein de l'institut. Max/MSP est rapidement devenu l'un des outils les plus utilisés en musique électroacoustique.

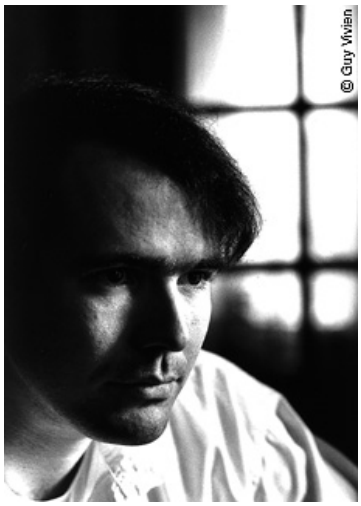
Un grand nombre des techniques associées avec la musique spectrale ont été rendues possible par la technologie développée par l'Ircam. L'institut a aussi développé un micro spécifique capable d'isoler le son produit par chacune des quatre cordes d'un violoncelle pour une amplification ou un traitement séparé.

L'Ircam est peu à peu devenu le symbole de l'académisme musical en France et en Europe, mais la place centrale de l'institut de recherche dans la musique contemporaine s'est un peu réduite avec l'avènement de matériels électroniques japonais à bas coût et de la micro-informatique, ainsi que la généralisation et la diffusion des techniques de traitement de signal, qui placent ainsi enfin le traitement audio à la portée des institutions plus modestes et des individus.

Salle de concert à l'IRCAM

Pierre Boulez - *Sonate pour flûte et piano*

Synthèse



Marc André Dalbavie étudie au conservatoire nationale supérieur de Paris : composition, électro-acoustique avec Guy Reibel, orchestration avec Marius Constant, informatique avec Tristan Murail …

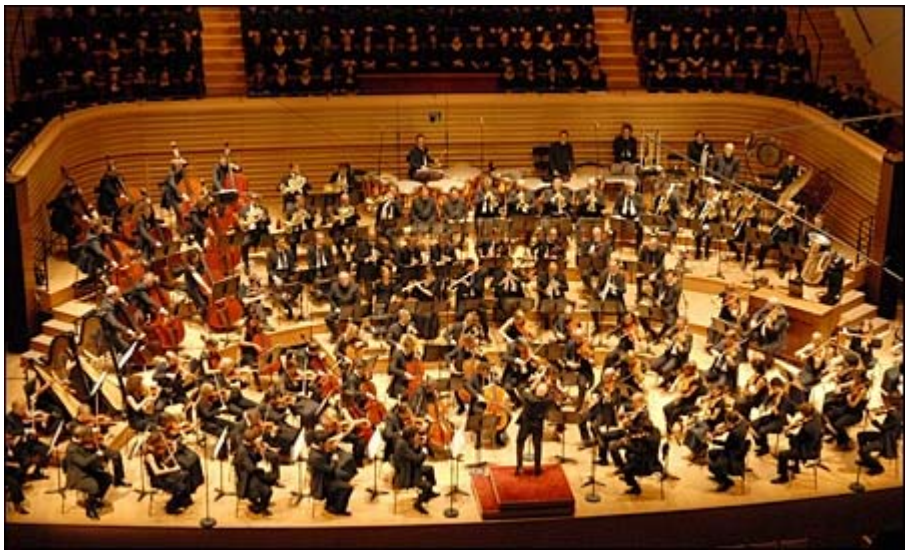
Il intégre le département de recherche musical à l'IRCAM de 1985 à 1990 et suit des cours de direction avec Pierre Boulez de 1987 à 1988. Il obtient le prix de Rome en 1994 en tant que compositeur et devient professeur au CNSM de Paris en 1997.

Pour avoir ouvert la musique contemporaine dans des directions multiples, Marc-André Dalbavie est aujourd'hui l'un des compositeurs les plus joués de sa génération. Il a reçu les commandes d'orchestres internationaux les plus prestigieux, ainsi que d'institutions musicales renommées.

COLOR

Présentation

Color est une commande de l'orchestre de Paris crée au Carnegie Hall de New York, le 30 janvier 2002 sous la direction de Christoph Eschenbach a 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* ; furent également jouées des œuvres der Tristan Murail et Pascal Dusapin.



Christoph Eschenbach L'orchestre de Paris

II- L'œuvre et son codage

Color est une œuvre pour orchestre dont l'écriture est traditionnelle. La partition comporte 42 portées superposées, dans laquelle retrouve toutes les figures de notes conventionnelles et des indications de jeux très précises. Il n'y a pas de graphisme, de dessin, de signe particulier que l'on peut trouver dans certaines œuvres contemporaines.

1. Marc André Dalbavie : auditeur attentif de la musique de György LIGETI

● L'œuvre de Ligeti (1923-2006), et plus particulièrement ses pièces des années 1960, a entrainé un tournant décisif dans la production de Dalbavie.

● Dalbavie retient de l'écriture de Ligeti la notion de **processus** c'est-à-dire le fait que la musique se transforme de façon continue. Le principe de processus est très différent du système discursif classique. Il est un outil de transformation progressive qui s'applique à un objet sonore et qui permet de procéder à la permutation de cet objet dans un « continuum sonore directionnel ».

György Ligeti - *Kammerkonzert* (1969-1970) *extraits mouvement 1* *et mouvement 3*

2. Un procédé de composition chez Dalbavie : La musique spectrale

● Dalbavie découvre la musique spectrale en 1981, au conservatoire de Paris. Gérard Grisey (1946-1998)) est l'un des chefs de file de la musique spectrale en France avec Tristan Murail (né en 1947). La musique spectrale initiée par Grisey et Murail se développe au milieu des années 70.

● **Définition :** On appelle musique spectrale une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques du son. Alors qu'auparavant, on pouvait seulement combiner entre eux des sons existants (les notes des instruments fixés sur bande), on peut désormais « composer les sons eux- mêmes ».

<u>Un peu d'acoustique</u> :

- Un phénomène sonore (un son) peut être décrit selon trois grandeurs :

1) sa **durée** (le temps) exprimée en secondes (s),
2) sa **hauteur** (la fréquence) exprimée en hertz (Hz)
3) son **amplitude** (niveau sonore) exprimée en décibels (dB).

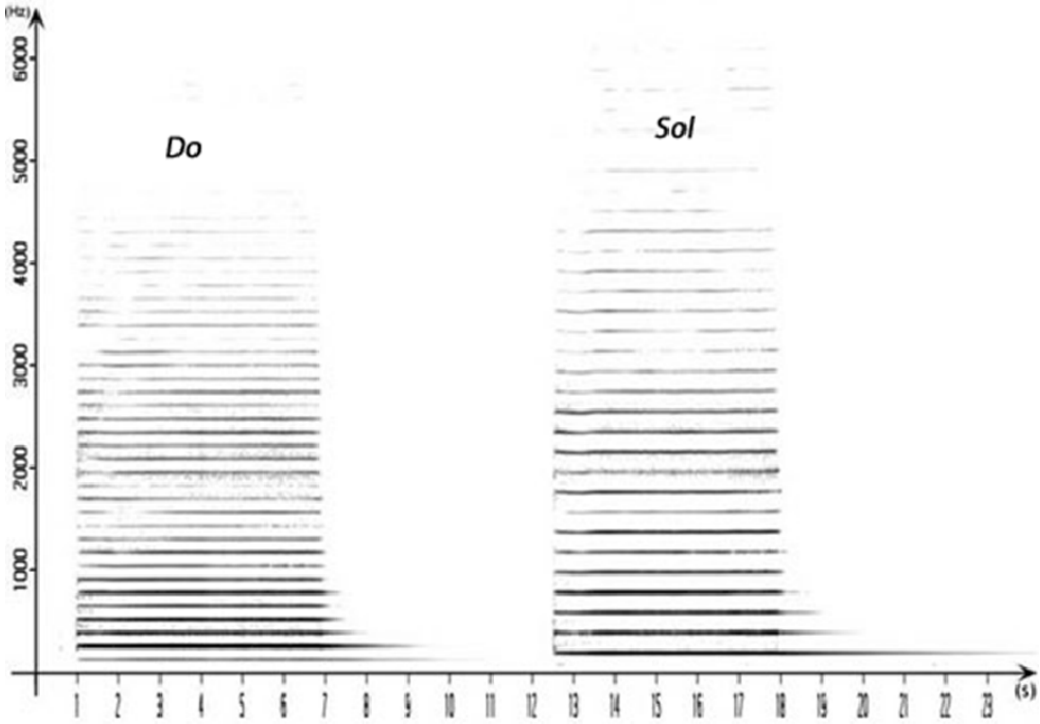
Le son d'un instrument ne se résume pas à la perception de la hauteur de la note fondamentale : la mise en vibration d'un instrument de musique provoque en réalité une multitude de mouvements vibratoires simultanés, **les partiels**, qui se produisent à des fréquences et des amplitudes différentes.

- Une note fondamentale contient un spectre harmonique c'est-à-dire des sons harmoniques appelés partiels (ex : do do sol do mi sol sib do.... L'ensemble des partiels (ou harmoniques) d'un son définissent son spectre.

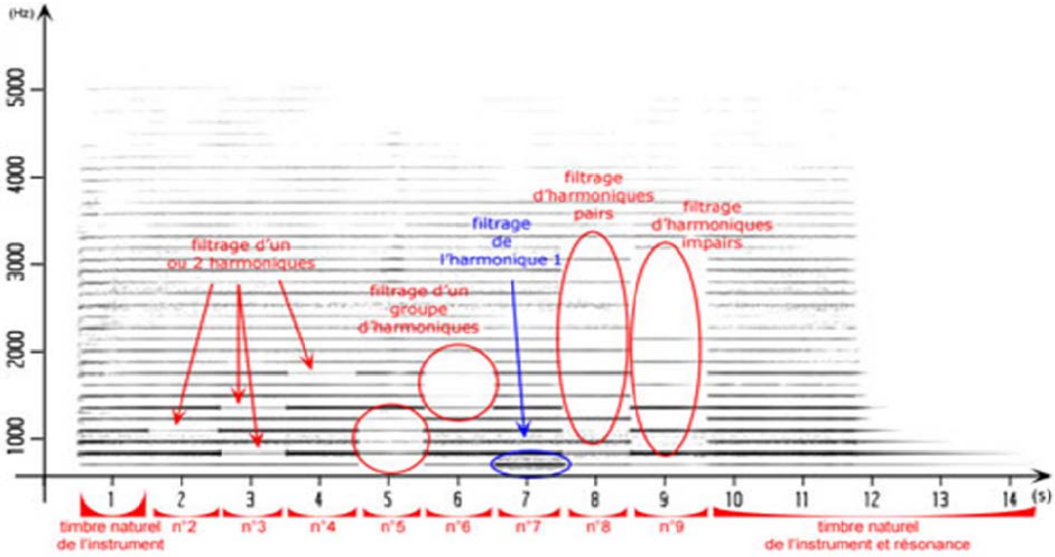
- Le **sonagramme** permet de visualiser le spectre, c'est-à-dire l'évolution des partiels (harmoniques) d'un son au cours du temps.

- 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.

Sonagramme de l'enregistrement d'un *do* grave (*do2* = 130Hz) puis d'un *sol* grave (*sol2* = 200Hz) joués au violon alto.



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 et sont visibles sur le sonagramme ci-dessous (il s'agit des "trous" dans le spectre).



Dans la pratique, les compositeurs sont amenés à reconstituer artificiellement des spectres sonores en distribuant les harmoniques aux divers instruments. La musique spectrale quitte le système tempéré en faisant une utilisation intensive des micro-intervalles. Le son est caractérisé par un étirement, l'agrandissement microphonique du son entraine aussi son agrandissement temporel. On intègre aussi bien les sons purs (ceux des instruments traditionnels) que les sons complexes ou bruiteux (comme les percussions).

La musique spectrale trouve ses modèles dans l'acoustique, dans la formalisation des technologies de studio, prolongeant ainsi les travaux de Stockhausen et de Ligeti, à la recherche d'équivalents entre l'écriture instrumentale et les principes de transformation du son découverts par manipulation en studio.

Gérard Grisey - *Partiels* (1975) extrait des *Espaces acoustiques.*

Dalbavie - *Diadèmes* pour alto solo transformé, ensemble électronique et ensemble instrumental

Trois principes à la base de la musique spectrale

- prise en compte le phénomène de perception pour que la musique soit de nouveau accessible à tout auditeur.
- redéfinition du matériau sonore ; on repense l'harmonie, en faisant fusionner acoustiquement les différents sons simultanés d'un orchestre, Grisey qualifie cette technique de « synthèse instrumentale ».
- mise en œuvre des techniques de transformation continue ; les compositeurs spectraux ont substitué à la notion classique de développement celle de *processus* (forme). La notion de processus offre une conception dynamique du temps musical.

L'ensemble de ces principes a été mis au point dans le cycle « *Les Espaces acoustiques* » entre 1974 et 1985 par Gérard grisey qui enchaine six pièces allant de l'instrument soliste au grand orchestre.

Tristan Murail - *Treize couleurs du soleil couchant* (1978)

Selon Dalbavie, la musique de Murail, Grisey, Dufourt et Levinas ajoutent au processus ligétien la dimension du timbre. Marc-André Dalbavie est le compositeur de sa génération qui a le plus explicitement procédé à l'extension de la musique spectrale. Son travail part d'une recherche sur **le phénomène sonore et le timbre.**

3. Une pensée issue de la musique spectrale et des arts plastiques : le rapport de l'œuvre à son lieu d'accueil

● Parmi les compositeurs de sa génération, Marc - André Dalbavie est sans doute celui qui a le plus apporté dans le domaine musical des questions qui ont d'abord vu le jour dans le domaine d'arts plastiques. Ainsi, Il s'attache à repenser la relation de la musique à son lieu d'exécution. Sa collaboration avec les acousticiens le pousse à intégrer dans ses œuvres les **notions de propagation et de rayonnement du son dans l'espace**. Cette démarche se reflète dans son écriture, notamment dans les effets de réverbération, d'écho de mise en résonance d'objets entre eux, contribuant à reproduire l'acoustique d'une salle fictive.

● **L'espace** est au centre de ses préoccupations. Certaines de ses œuvres ne limitent elles pas l'espace musical à la scène mais l'étendent à la salle entière, afin que l'auditeur ne focalise pas son attention sur la portion de lieu instituée par le concert traditionnel. Sa production regroupe un ensemble de pièces acoustiques spatialisées qui font accéder à une sensation spatiale en transformation continue, à l'intérieur de laquelle l'auditeur est comme immergé.

Expérience : les élèves répartis dans toute la salle frappent une fois dans leurs mains au signe du chef qui balaye l'espace de manière circulaire à la manière d'un faisceau laser.

Non-lieu *(1997),* par exemple, la scène est vide, et les quatre chœurs de femmes et l'ensemble instrumental sont répartis dans la salle autour du public. Spécialement écrites pour les salles et les lieux où elles devaient être créées, certaines de ces pièces sont même des œuvres in situ, à l'instar de l'Œuvre plastique de Daniel Buren, et, à ce titre, modifient le cadre du concert traditionnel.

Mobiles *(2001),* pour chœur et orchestre est spécialement conçu pour la salle de la Cité de la musique à Paris.

Dans le domaine des arts plastiques :

● « ***WallDrawings »*** **de Sol Le Witt** (1928-2007) : fresques à composer par la répétition d'un motif géométrique en couleurs primaires.

Avec leurs **œuvres non-complétées et simplement conceptualisées**, les artistes mènent le **regardeur à se questionner sur le processus de création de l'œuvre**.

● *« In situ »* **de Daniel Buren.**

Buren procède toujours à une analyse du lieu dans lequel il place ses bandes, en révélant ces particularités les plus significatives et les moins visibles. Buren parle lui-même « d'instrument pour voir », car paradoxalement, en se limitant à un motif unique, il parvient à un élargissement du champ visuel du spectateur. L'œuvre révèle le lieu et ce lieu même la rend intransportable et donc éphémère.

III- L'œuvre et son organisation interne

1. COLOR : un titre / deux explications

- **« couleur » en anglais :** puisque la pièce a été créée aux Etats-Unis. S'ajoute également le sens musical du mot « couleur », celui de « timbre ».
- **« color » :** terme tiré du latin, renvoie à deux notions de vocabulaire des musiques anciennes. La 1ère désigne une formule mélodique immuable, répétée plusieurs fois, qui caractérise l'écriture des motets du Moyen Age (XIVème siècle). La 2nde évoque les différentes teintes qui étaient utilisées dans les Manuscrits du Moyen-âge et de la Renaissance pour indiquer un passage du binaire au ternaire ou vice-versa.

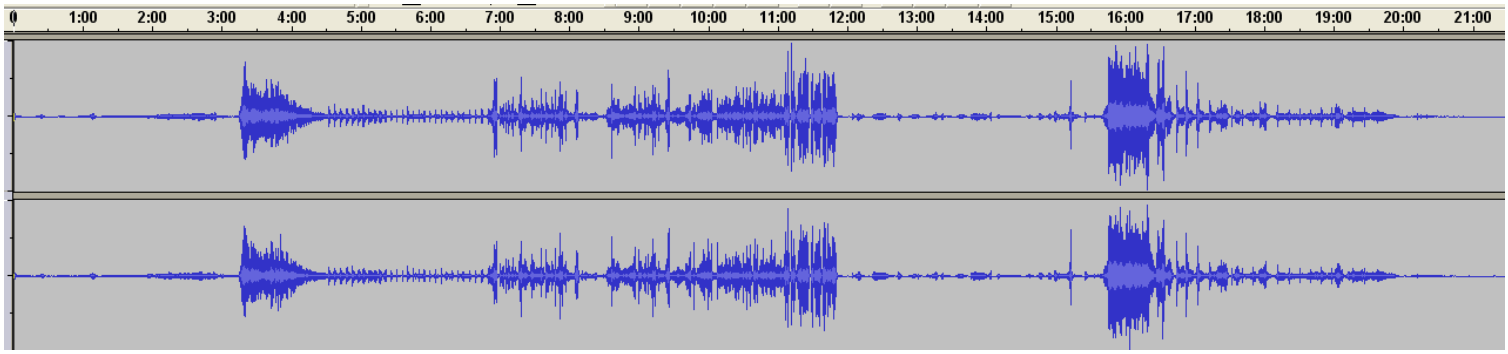
Le terme « color » n'est pas à entendre dans son acception médiévale stricte. Dalbavie réintègre le facteur mélodique, auquel la musique spectrale avait dû renoncer, principalement axée sur une exploration du timbre.

Chez lui la *color* correspond à une construction cohérente de la ligne conduite dans des progressions vers plus de densité, de volume, de profondeur et de relief.

Guillaume de Machaut - Motet *Et Non Est /Qui Adjuvet /Ha ! Fortune*

Marc- André Dalbavie - *Color (extrait partie 1)*

2. La forme globale de l'œuvre



La structure présente 3 grandes parties

- Une 2ème partie centrale agitée (de 6'56 à 11'50) encadrée par deux plus calmes :

- 1ère partie : la matière se constitue (de 0 à 6'56)

- 3ème partie : disparition progressive du matériau sonore (de 11'50 à 21'28)

2 climax (moment culminant) dans les parties externes (parties 1 et 3) à 3'13 et à 15'36

3. Matériau musical : 4 objets sonores

Les matériaux musicaux de *Color* sont à la base très simples.

- **Notes pôles**

Partie 1 : RE à 0'19 et SOL à 5'27 (fin partie 1)

Partie 2 : SOL à 8'07 et SOL brodé à 8'36

- **Agrégats sonores**

- Accords tonaux constitués de 3ces superposées (empilement de fréquences issues du spectre son analysé) :
Ex: mi - sol dièse - si - ré b + sol - si - ré - fa b / 2 accords classés superposés = agrégats (accords non classés)

- Le cluster est un agrégat sonore composé d'au moins trois hauteurs consécutives d'une gamme, qu'elle soit chromatique ou diatonique.

- à 0'00 : cluster début partie 1
- à 0'03 : accord de ré mineur
- à 5'18 : agrégat (fin partie 1)
- à 14'34 : agrégat déploiement harmonique (fin partie 2)

La présence d'accords parfaits juxtaposés aux clusters concorde avec le concept de « **métatonalité** » exploré par Dalbavie : il propose **un système qui tente la réconciliation du tonal et de l'atonal.**

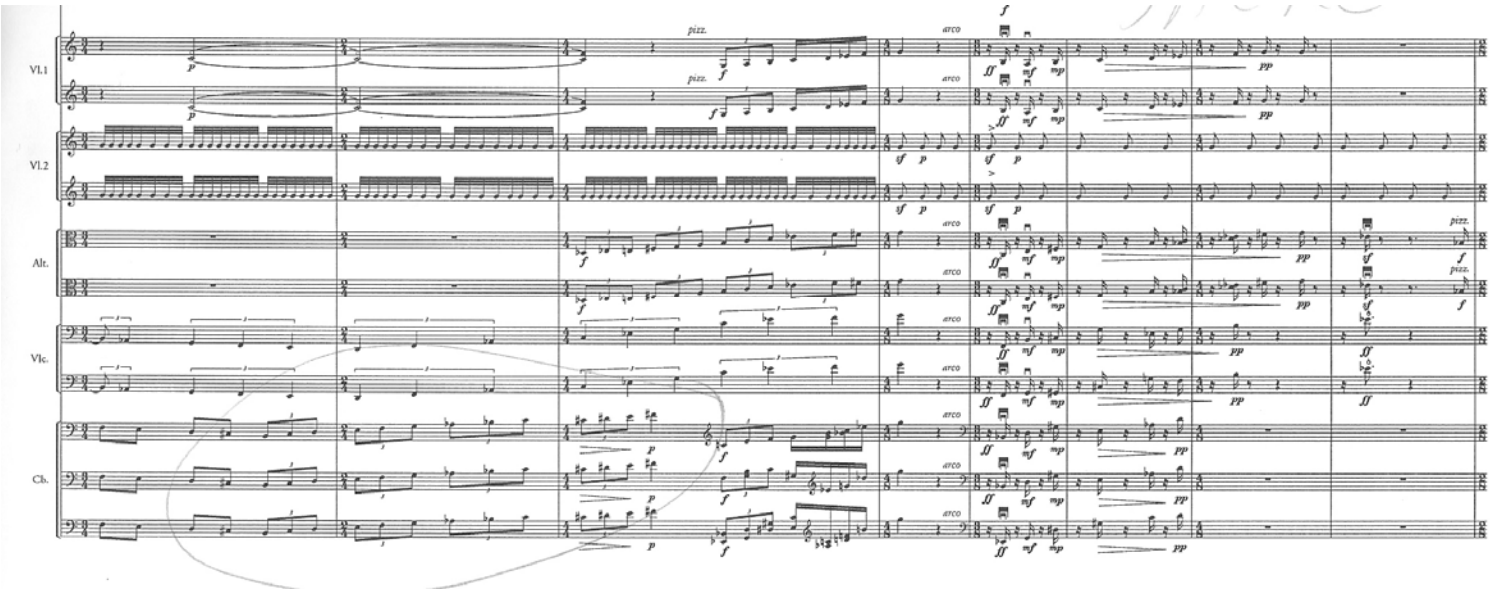
- **<u>Eléments mélodiques</u>**

Le trajet ascendant : série de notes récurrentes, souvent liées à un processus de densification ou d'atténuation de la texture dans lequel la gamme sert d'ancrage mélodique.

- à 8'42 : gamme ascendante en do mineur

- à 2'25 : trajets ascendants en polyphonie

- à 10'16 : trajet ascendant cordes en pizz



Le trajet descendant :

- à 3'19 : élément mélodique descendant par 3ces puis en notes conjointes

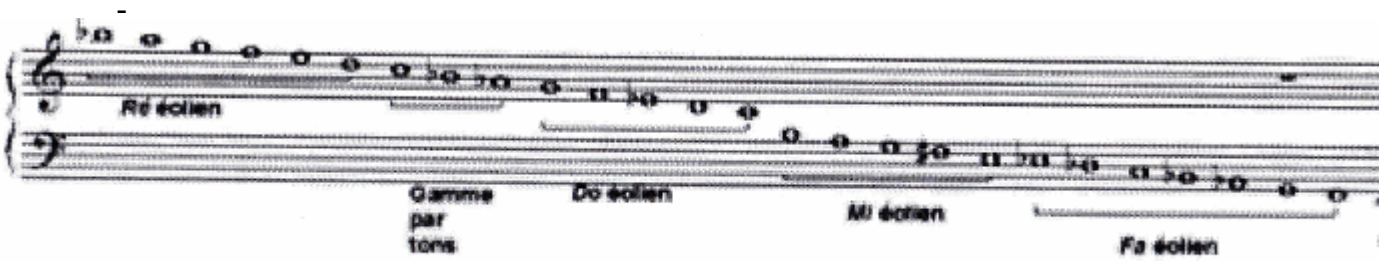


Schéma 5. Echelles utilisées dans la descente de la mesure 30.

Trajets ascendants et descendants

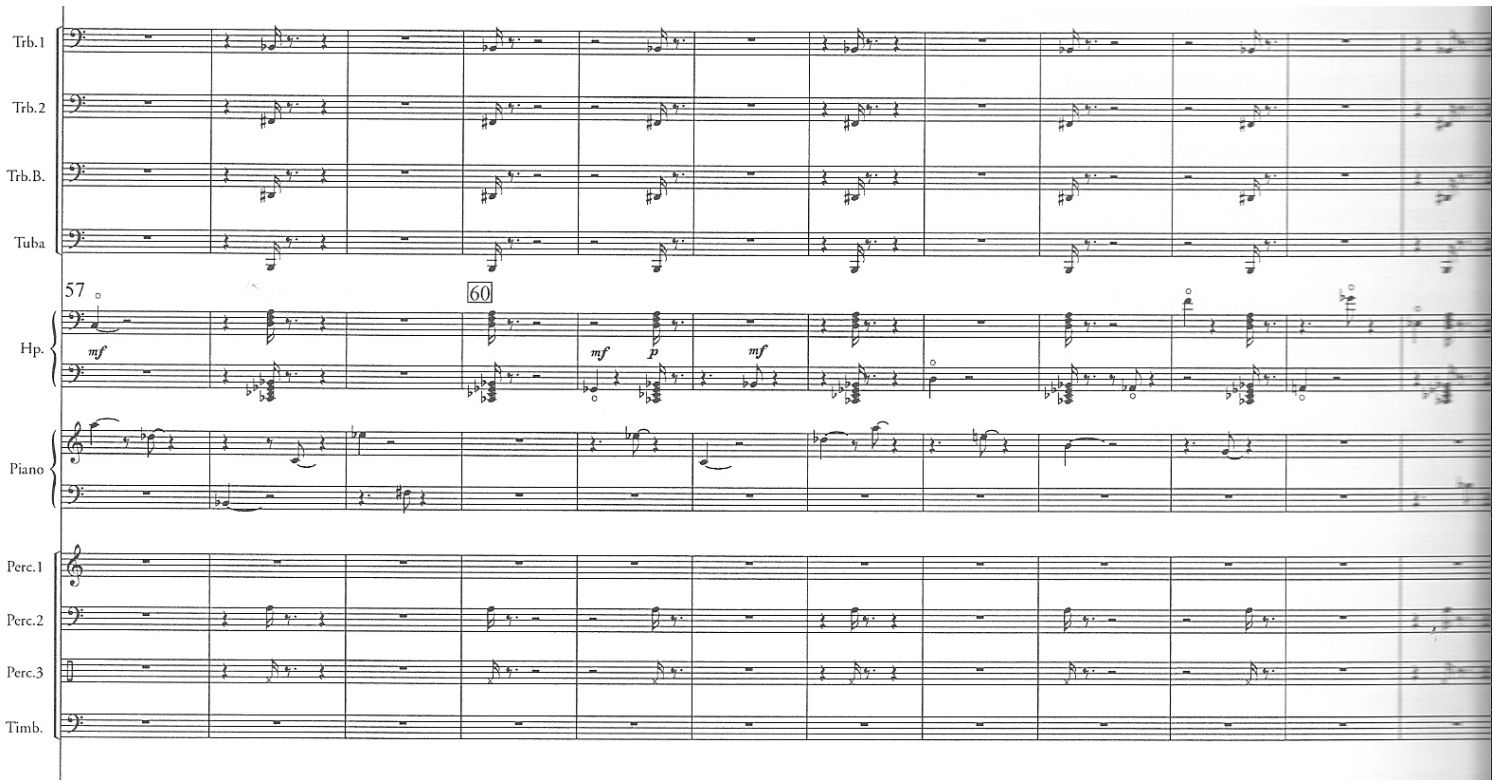
- à 10'08 : cordes et vents (partie 2)

Le glissando : compris comme l'extension naturelle de ces deux trajets, où la rapidité du geste rend floue l'identification de notes individuelles.

- glissando descendant

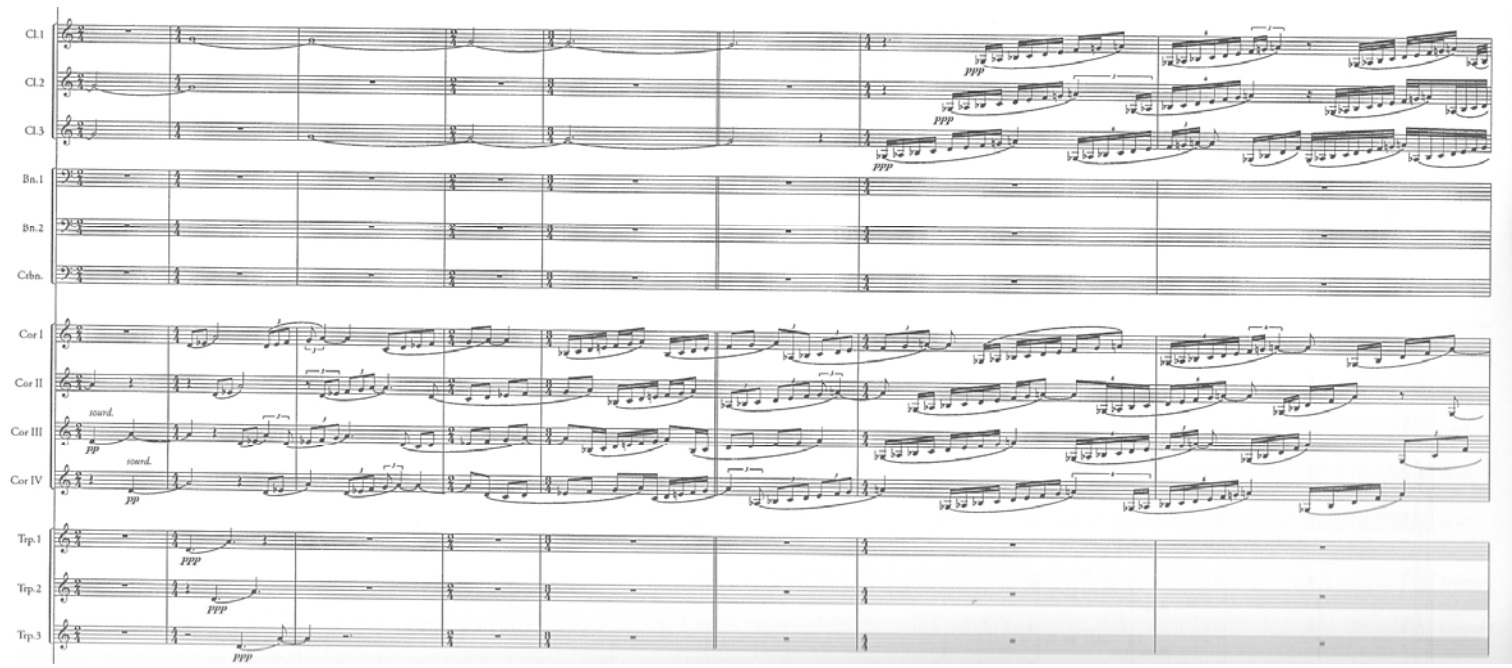
- glissandi ascendant puis descendant (partie 2)

Mélodie dodécaphonique : - à 5’46 au piano et à 16’56



La quinte motivique : tantôt un intervalle vertical (harmonique), tantôt un intervalle horizontal (mélodique) , la quinte, qu’elle soit expliquée par une conception tonale ou spectrale, dégage une stabilité.

- à 1’52 : quinte RE-LA (partie 1)

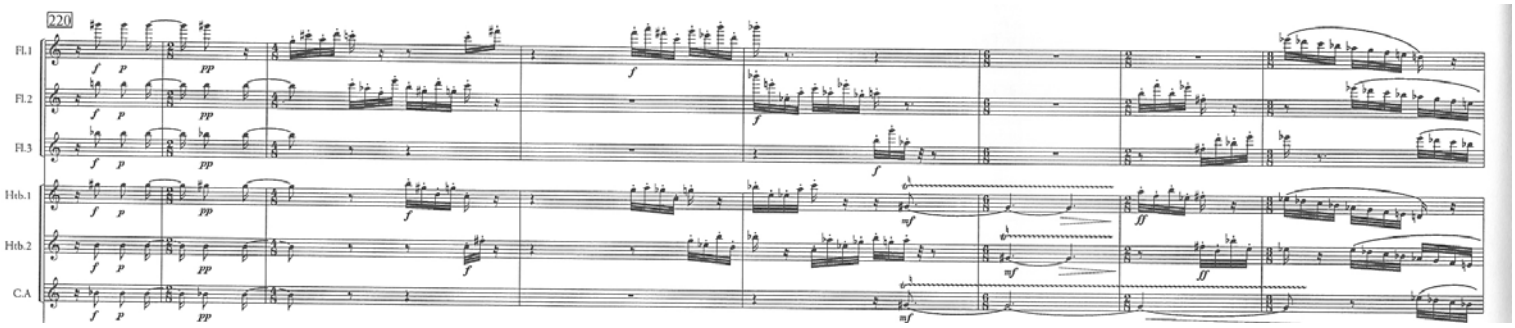


- **Motifs rapides**

Ces motifs virtuoses sont constitués d'une série de triples croches staccatos aux contours mélodiques variables.

- à 11'31 : aux vents souvent doublé aux percussions (fin 2ème partie)

- à 7'00 - à 17'23



Le terme « *color* » indique que le travail mélodique engagé s'approche des mélodies grégoriennes qui étaient intégrées et répétées dans les polyphonies du Moyen Age.

La mélodie devient la base même de l'œuvre. Toutes les harmonies résultent d'un processus mélodique un peu entendu à la façon d'un « cantus firmus ».

Ces quatre types d'objets sonores – notes pôles, agrégats, éléments mélodiques et motifs rapides - sont soumis à de nombreux processus au cours de l'œuvre ; il en résulte un continuum qui les relie entre eux.

4. Mise en œuvre des 4 objets sonores par processus

- **Répétition/mémorisation**

Le compositeur joue sur la mémoire de l'auditeur grâce aux procédés de répétition, principe de base de la « *Color* » (au moyen –âge : répétition d'une cellule mélodique). Dalbavie exploite des mélodies récurrentes qui sont à la base de sa composition (color).

« *Si je veux que mes processus s'entendent, qu'on en perçoive les métamorphoses, les transformations, les destructions, il faut qu'à un moment ils soient mémorisés* » M-A Dalbavie.

- **Les processus**

On passe d'un état de la matière à un autre de manière progressive, c'est-à-dire par processus. Dalbavie propose des processus de transformation continue graduelle d'un matériau musical jusqu'au suivant. Les processus consistent à transformer un objet A en un objet B, selon un nombre déterminé d'étapes.

Les processus se présentent sous de multiples formes

- **processus mélodique** à 1’52 : l’échelle se construit peu à peu **(**de l’intervalle de 5te à ré mi fa sol la)

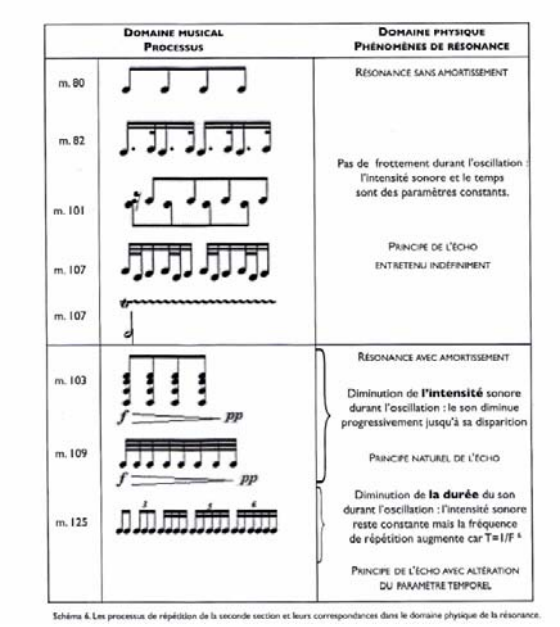


Schéma 6. Les processus de répétition de la seconde section et leurs correspondances dans le domaine physique de la résonance.

- **processus rythmique** à 8’43

Interpolations et superpositions rythmiques

Variation des vitesses

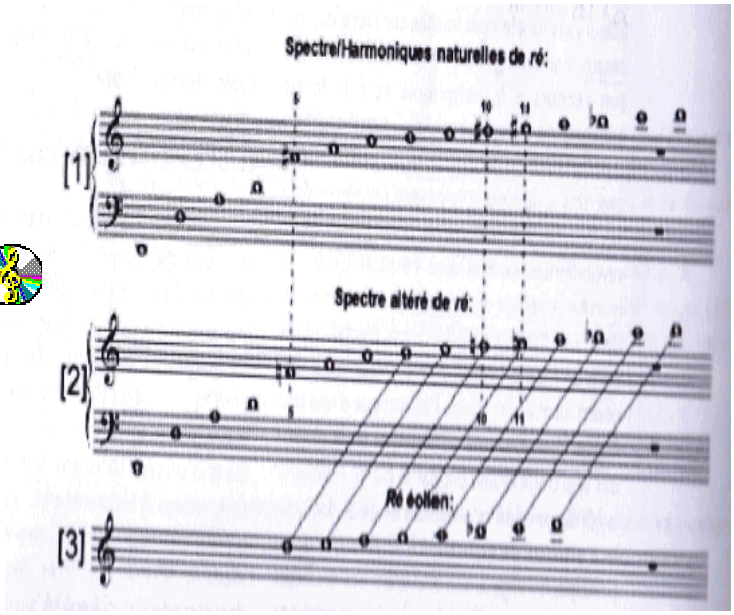
Effet d’accélération et décélération

- **processus harmonique** - début de l’œuvre à 0’00

Cluster puis résonance de ce cluster d’où émerge un accord de ré mineur à la fois perçu comme accord et timbre spectral, ce dernier est donc un objet ambigu et cette ambiguïté sera maintenue tout au long de l’œuvre.

- **processus harmonique** à 13’07

- **processus harmonique** de la partie centrale



Genèse de l’harmonie dans les premières mesures de Color

5 stases - 5 agrégats qui évoluent d’un espace large et de plus en plus rétréci.

à 7’10 - 7’57 - 9’17 - 10’02 - 10’42

- **Polyphonie de processus**

Dans la lignée de Grisey et Murail, M-A Dalbavie s’intéresse au timbre et aux caractéristiques spectrales du son, mais a recours à la polyphonie et à la forme concertante et par une technique qu’il appellera « polyphonie de processus ».

Ainsi, il travaille sur l’opposition de registres extrêmes (aigu/grave), de rythmes et de mouvements (décélérations/accélérations), de rythmes lents/rapides ; vitesse/statisme, de nuances (crescendo/décrescendo ; FF/pp), d’harmonies (agrégats).

On parle de polyphonie de processus, lorsqu’il y a interaction entre différents phénomènes mélodiques, rythmiques ou harmoniques.

à 16’32 à 6’56 à 18’42

Réduction puis disparition du matériau : 4 états à 16’40 - 17’28 - 18’04 - 19’55

5. L’orchestration : écriture coloriste et spacialisation

➢ **Utilisation de deux types d’orchestration**

- **L’orchestration perspectiviste** qui consiste à intégrer dans l’écriture de l’orchestre des phénomènes de résonance et de réverbération pour donner une impression d’espace. L’écriture se caractérise par des simulations, avec des instruments acoustiques, d’effets obtenus d’effets obtenus par l’électroacoustique, tels le déphasage progressif du son, l’écho, la réinjection et la réverbération.

- **L’orchestration par blocs** ou par groupes instrumentaux typique de l’écriture symphonique traditionnelle (ex. cordes séparées des vents).

Bien que les instrumentistes soient placés face au public (choix d’une configuration classique), on perçoit des effets de **spacialisation** grâce aux combinaisons spaciales provenant de l’alternance de pupitres.

à 11’21

➢ **Croisement des modes de jeux propres aux différents instruments**

- Pizzicati pour les cordes, trilles, glissandos ou vibratos, harmoniques,

- Résonance du gong, du vibraphone

- *Flatterzunge* des vents et autre technique de trémolos, bruits de clés.

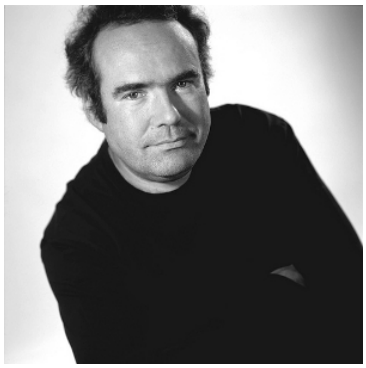
Les effets sonores à caractère bruitiste participent à la richesse de l’orchestration coloriste. Ces différents effets apportent un caractère métallique, strident, une certaine dureté, voire brutalité dans les techniques instrumentales des pupitres concernés.

à 7’03 à 6’38 à 11’55 (début partie 3)

L’écriture coloriste concerne non seulement l’exploration de la *Color*, comme mélodie thématique mais également celle de la couleur orchestrale. L’œuvre présente des évocations du monde symphonique post-romantique avec effets sonores, aspects narratifs…

Gustav Mahler – extrait *Symphonie n° 1*// à 15’38 - 2ème climax - partie 3

IV- Conclusion



1. Une symphonie contemporaine

« *Color* » est une œuvre dont les éléments constitutifs relèvent à la fois de la musique spectrale et de symphonie traditionnelle.

- L’œuvre marque le retour du dispositif acoustique de l’orchestre symphonique et présente des constantes avec la symphonie classique par la richesse de l’instrumentation. Dalbavie réintègre non seulement la consonance et la pulsation rythmique mais aussi le facteur mélodique, auquel la musique spectrale avait dû renoncer, principalement axée sur une exploration du timbre.

- Parallèlement, le compositeur s'appuie sur l'écriture spectrale (recherches sur le phénomène sonore) qu'il développe et étend aux divers paramètres musicaux. Il utilise la notion de processus privilégiant la progression constante, l'évolution lente.

On peut parler d'une œuvre hybride pour plusieurs raisons

Dalbavie a engagé un travail sur l'orchestre, afin d'en explorer toutes les potentialités, depuis la diffraction sonore jusqu'au bloc symphonique, en glissant de l'un à l'autre selon un principe de « morphing » généralisé. Il fait coïncider des processus spectraux avec des « objets connus » liés à la tonalité (accords, groupes d'accords, ensembles harmoniques). Il provoque ainsi l'ambiguïté entre techniques « spectrales » de composition et techniques « classiques ».

Color est la première pièce de Dalbavie à relever du concept de « métatonalité » (notion théorisée par le compositeur Claude Ballif au cours des années 1970) ; elle correspond à la recherche d'une extension des fonctions tonales afin de créer un continuum entre atonalisme et tonalité au sein de phénomènes de résonance acoustique.

Références à la musique tonale : à 13'07 à 0'19 à 1'52 à 20'01

Références à la musique spectrale : à 7'10 à 15'38 à 11'21 à 14'42 à 19'00

2. Une allusion aux rotoreliefs

L'écriture coloriste révèle que la « *color* » est une construction cohérente de la ligne. C'est la ligne conduite dans des progressions vers plus de densité, de volume, de profondeur et de relief, de narrativité. Dans « *Color* », il s'agit de créer l'illusion du volume, une perception de la polyphonie dans ses épaississements progressifs, successifs, occasionnant une représentation statique du mouvement.

Pochette de disque de « Color » de M-A Dalbavie

Marcel Duchamp (1867-1968)

Les rotoreliefs sont à l'origine six disques de cartons sérigraphiés imprimés double face, qui présentent des images de cercles et de disques excentriques. Posés sur un tourne-disque, ces disques en tournant sur eux-mêmes créent un relief par effet d'optique ; ils donnent l'effet d'une spirale, l'illusion du volume.

Duchamps joint une note explicative : *« Faire tourner lentement les disques optiques Rotoreliefs sur le plateau d'un phonographe : l'image du relief apparaîtra aussitôt. Pour obtenir le relief maximum, regarder d'un œil à travers le viseur, tenu à distance ».*