



HAL
open science

Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams. Alexandre Tylski. John Williams, Un alchimiste musical à Hollywood, L'Harmattan, pp.179-200, 2011, Univers musical, 978-2296548077. hal-02474594

HAL Id: hal-02474594

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474594>

Submitted on 11 Feb 2020

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

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

Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams Harmonie fonctionnelle *versus* harmonie non fonctionnelle

A la seule évocation du nom de John Williams nous vient immédiatement à l'esprit les éminentes qualités de mélodiste du compositeur : les thèmes de *Jaws*, de *Star Wars*, d'*E.T.*, ou d'*Indiana Jones* font partie de la culture populaire du XX^e siècle. Autre atout que ne manque pas de louer les critiques : la prodigieuse science orchestrale du maître, qui sait également s'entourer des meilleurs musiciens¹. Les harmonies de Williams, en revanche, font rarement l'objet d'attentions ; elles constituent pourtant le socle fondamental des édifices musicaux du compositeur. Notre article n'a pas pour but de proposer un catalogue de formules musicales, dans le genre d'un « à la manière de », mais de mettre l'accent sur le dynamisme du système harmonique du compositeur, un dynamisme qui repose, selon nous, essentiellement sur un équilibre entre harmonies fonctionnelles et harmonies non fonctionnelles.

Après avoir observé les éléments qui correspondent à ces deux catégories chez Williams, nous tenterons de voir comment s'opère leur réconciliation et en quoi consiste ce « dynamisme harmonique ». Nous n'ignorons pas combien le style de Williams est profondément lié à l'image qui en constitue l'ossature formelle. Toutefois, l'objet de cet article étant d'étudier l'écriture harmonique de John Williams dans son aspect purement musical, notre propos ne sera pas d'établir des correspondances entre telle harmonie avec une situation narrative ou visuelle particulière. Cette attitude « autonomiste » nous semble d'autant plus justifiée que John Williams a tiré de ses partitions de musiques de films un nombre important de suites pour le concert.

I – MATERIAUX TONALS

La grande majorité des thèmes de John Williams sont fermement enracinés dans la tonalité, ce qui signifie qu'ils sont construits autour d'un accord parfait central². Cette approche délibérément occidentale est explicitée dans un commentaire du compositeur à propos de *Star Wars* (épisodes IV, V et VI : *A New Hope*, *The Empire Strikes Back*, *The Return of the Jedi*, Georges Lucas, 1977-1983) : « Les films eux-mêmes nous montrent des caractères que nous n'avions jamais vus avant, des planètes inconnus et ainsi de suite, mais la musique était – selon la conception de Georges Lucas, une très bonne conception – émotionnellement familière. Ce n'était pas de la musique qui aurait décrit une terre inconnue

¹ Quelques exemples : le *London Symphonic Orchestra* pour *Star Wars*, Yo-yo Ma pour *Seven Years in Tibet*, Itzhak Perlman pour *The Schindler's List*, le percussionniste japonais Stomu Yamashta pour *Images* ou la chanteuse Lisbeth Scott pour *Munich*. Itzhak Perlman et Yo-yo Ma sont également les solistes de *Memoirs of a Geisha*.

² Charles Rosen ajoute : « Tous les autres accords parfaits, majeurs et mineurs, se répartissent hiérarchiquement autour de lui [accord parfait central] : appelé la *tonique*, il détermine le ton de la pièce. La distance qui sépare tout accord de l'accord de tonique est une relation de *dissonance* : sa situation dans la hiérarchie indique de combien il est éloigné de la résolution définitive. Une oeuvre tonale doit débiter en désignant la place centrale dévolue à la tonique ; si bien que tout ce qui suit le début et précède l'accord final peut être considéré comme dissonant par rapport à l'accord parfait de tonique, lequel est la seule consonance parfaite. » Charles Rosen, *Schoenberg*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1979, p. 35.

mais, à l'opposé de cela, une musique qui nous aurait rapproché d'émotions très familières et déjà vécues, ce qui signifiait pour moi, en tant que musicien, qu'elle devait être puisée dans le répertoire opératique du XIX^e siècle, c'est-à-dire, si vous voulez, chez Wagner et ce genre de choses. Ces sortes d'influences nous rapprochaient aussi d'expériences théâtrales familières – en fait, de toutes les expériences occidentales. Nous parlions de la mythologie multiculturelle il y a un moment ; la musique, c'est du moins ce que je pense, est fermement enracinée dans des sensibilités culturelles occidentales. »³

Il serait inexact d'affirmer que la musique de *Star Wars* est exclusivement écrite dans l'idiome du XIX^e siècle car elle intègre un certain nombre de phénomènes non fonctionnelles qui ne seront expérimentés qu'au siècle suivant ; en revanche les thèmes qui sont développés sont écrits pour la plupart dans une tonalité classique.

1.1 Prolégomènes techniques

Avant de passer ces thèmes en revue, un petit rappel technique nous semble nécessaire. Nous n'avons indiqué ici que le chiffrage de basse fondamentale, le chiffrage intervallique représentant selon nous un intérêt moindre. Lorsqu'un accord est majeur, le chiffrage romain apparaît en majuscule (I) ; il est en minuscule (i) lorsque l'accord est mineur. Le chiffrage des dominantes secondaires se présente ainsi :

- dominante de la dominante : V/V
- dominante du quatrième degré : V/IV

Pour analyser les différents parcours harmoniques des thèmes de Williams, nous avons fait appel à la théorie des vecteurs harmoniques, décrite par Nicolas Meeùs⁴.

Cette théorie postule que la fonction d'un accord est déterminée par la manière dont celui-ci est amené ou quitté, et non pas par le degré de l'échelle sur lequel il est construit ou la distance qui le sépare de la tonique : « ce qui détermine la tonalité, c'est moins la fonction que l'on peut attribuer à chacun des accords que la signification qui découle de leur succession ». S'inspirant des types de progressions proposées par Schoenberg dans *Structural Functions of Harmony*, la théorie des vecteurs harmoniques propose un classement des progressions de l'harmonie en deux catégories⁵ : vecteurs dominants et vecteurs sous-dominants.

	Modèle	Enchaînements par substitution
Vecteur dominant	Quarte ascendante	Tierce descendante Seconde ascendante
Vecteur sous-dominant	Quarte descendante	Tierce ascendante Seconde descendante

Figure n° 1 : vecteurs harmoniques

Les modèles du vecteur dominant sont la cadence parfaite $V \rightarrow I$ et ses substituts, la cadence rompue $V \rightarrow VI$ et la cadence imparfaite $V \rightarrow III$. Les progressions représentées par un vecteur sous-dominant correspondent à la cadence plagale $IV \leftarrow I$ et aux enchaînements

³ Craig L. Byrd, « Interview with John Williams », *Film Score Monthly*, Los Angeles 1997, Lukas Kendall, vol. 2, n° 1.

⁴ Nicolas Meeùs, « Vecteurs harmoniques, Essai d'une systématique d'une progression harmonique », *Fascicules d'Analyse Musicale* 1/3 (1988), p. 87-106. Voir <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Textes/NMVH.pdf>.

⁵ Tableau reproduit d'après Nicolas, Meeus, « Note sur les vecteurs harmoniques », *Musurgia*, VIII/3-4, 2001, p. 63.

$IV \leftarrow VI$ et $II \leftarrow I$. L'enchaînement tonal I-IV-V-I, encore appelé « cycle fonctionnel »⁶, s'écrira donc $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$, le mouvement $IV \rightarrow V$ représentant un enchaînement par substitution (le IV se substitue au II). A l'image du cycle fonctionnel, une phrase « tonalement bien formée » comportera nécessairement au moins trois vecteurs dominants, dont au moins un par substitution ; de leur côté, les enchaînements successifs de vecteurs sous-dominants devront rester minoritaires.

1.2 Analyse des thèmes

Le thème de Luke Skywalker, qui peut être aussi considéré comme le thème principal du film, commence sur un premier degré (6 mesures) et s'achève par un cinquième (2 mesures). Cette simplicité ($I \rightarrow V$) est la garante de la pureté du personnage et du noble but qu'il s'est fixé. John Williams résume ainsi le thème : « Son idéalisme [l'idéalisme de Luke] est plus le sujet que le caractère en lui-même. »⁷

Le thème d'Obi-wan Kenobi ou « thème de la Force » est, lui aussi, tout à fait ancré dans l'harmonie fonctionnelle avec l'enchaînement suivant : $i \rightarrow IV \leftarrow i \rightarrow VI \leftarrow V \rightarrow i$. Outre la prédominance de vecteurs ascendants, on remarquera une coloration dorienne avec le quatrième degré majorisé.

La présence majoritaire de vecteurs ascendants du thème de Luke et Leia attestent de sa « bonne » progression tonale : $I \leftarrow V \rightarrow I \rightarrow ii \rightarrow \text{♯III} \leftarrow \text{♯II} \rightarrow V$. (♯=bécarre)

Le thème de Yoda, enfin, est plutôt d'essence statique, chaque degré revenant au premier : $I \rightarrow V/V \leftarrow I \rightarrow V/V \leftarrow I \rightarrow IV \leftarrow I$.

Si l'on élargit notre répertoire à l'ensemble des œuvres de Williams, on s'aperçoit que les thèmes associés aux héros ont presque toujours recours à des schémas harmoniques fonctionnels. Ainsi le thème de Superman (*Superman*, Richard Donner, 1978) affiche-t-il une prédominance claire des vecteurs ascendants : $I \leftarrow V \rightarrow I \rightarrow IV \leftarrow I \rightarrow IV \leftarrow I \rightarrow ii \rightarrow V \rightarrow I$.

La première partie du thème d'Indiana Jones (*Indiana Jones, Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) est encore plus fonctionnelle (aucun vecteur sous-dominant) : $I \rightarrow IV/I \rightarrow V/I \rightarrow I \rightarrow bII \rightarrow V$.

Le thème qui caractérise le capitaine Crochet (*Hook*, Steven Spielberg, 1992) - et Mouche dans une certaine mesure - est une valse construite sur l'enchaînement suivant, d'une facture tout à fait tonale : $i \rightarrow V/V \leftarrow i \rightarrow bII \rightarrow V \rightarrow i \rightarrow VI \leftarrow i \leftarrow V \rightarrow i$.

D'autres thèmes, caractérisant des êtres torturés, anormaux ou absents, continuent de décrire une progression tonale, mais si elle est parfois moins franche.

Le thème d'E.T. (*E.T. l'Extraterrestre*, Steven Spielberg, 1982) s'appuie sur la trame harmonique fonctionnelle suivante : $I \rightarrow V/V \rightarrow V \leftarrow ii \leftarrow VI^b \rightarrow V/V \rightarrow I$. On remarquera que l'accord final de tonique est paré d'une septième majeure (cette « signature » était présente dans le thème de Yoda).

Monica, la mère de David, l'enfant-robot de *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) est représentée par un thème qui s'appuie sur des harmonies aux contours légèrement estompés (notes ajoutées, piano avec une importante réverbération) mais dont le profil tonal reste fort : $I \leftarrow V/I \rightarrow I \rightarrow vi \rightarrow ii \rightarrow I$.

Enfin, le thème principal de Sean, le fils mort d'Anderton dans *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) reste tonal mais montre des hésitations entre *ré* mineur et *ré*

⁶ Le terme de « cycle fonctionnel » a été proposé par Sadaï, Yizhak, dans « l'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques », *Analyse musicale*, n° 2, 1986.

⁷ Craig L. Byrd, *op. cit.*, p. 7

éolien⁸ selon que le *do* de la dominante est naturel ou diésé :
iv←i→iv←i→iv→V←iv→V/V→v→VI→iv→bII→v.

Si les thèmes cités précédemment sont tous attachés aux personnages, on terminera cette présentation par citer un thème paysager, celui qui présente les animaux du parc du Jurassique, (Steven Spielberg, *Jurassic Park*, 1993) dont la progression tonale reste tout à fait éloquente : I→IV←I←V→IV←I←V→I←V→I→IV→V (*Jurassic Park*, « Journey to the Island », 5 min 9s).

Tout en continuant de respecter les fonctions tonales, certains thèmes appartenant soit au domaine du mal, soit à celui du merveilleux, remplacent les degrés traditionnelles par d'autres ou « gauchissent » la tonalité par des chromatismes. La musique « donne l'impression que seul un sorcier très puissant, peut-être seulement un dieu, pourrait ainsi animer ces accords et les faire progresser contre leur nature tonale »⁹.

Nul thème ne représente mieux cette tendance que l'*Imperial March*¹⁰, symbole de Dark Vador. Dans ce thème, le compositeur substitue à l'accord de dominante (*ré-fa[#]-la* en *sol* mineur) un accord mineur sur le sixième degré (*mi^b-sol^b-si^b*) puis un agrégat (*la/si^b/mi^b/sol^b*). La parenté de ces deux accords substitutifs est la présence d'un *sol^b*, enharmonie de *fa[#]*, sensible de *sol* mineur. La mélodie elle-même reprend à son compte cette opposition avec un *sol* mobile, alternativement naturel ou bémolisé. On assiste donc à une forme de logique tonale « pervertie » dans laquelle la fonction de dominante demeure, mais avec des notes différentes.

Le thème d'Hedwige (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Chris Columbus, 2001) en *mi* mineur (nous nous référons aux mes. 1-16 de la suite pour orchestre¹¹), a également recours à des substituts de dominante avec l'utilisation des accords *si-ré[#]-fa[#]-la[#]* (mes. 6) et *do[#]-mi-fa[#]-la[#]-sol* (substitution tritonique de la dominante avec neuvième, mes.14) ; l'harmonisation en parallélismes d'accords parfaits descendants de la seconde période (mes. 11-13), contribue un peu plus à affaiblir la tonalité.

II – PHENOMENES NON FONCTIONNELS

Aux matériaux tonals s'oppose de manière plus ou moins importante ce que nous avons appelé les « phénomènes non fonctionnels ». L'harmonie non fonctionnelle

« se réfère à l'utilisation d'accords de telle façon que leur utilisation horizontale s'assimile plutôt à une succession qu'à une progression. Un accord seul peut être considéré comme non fonctionnel s'il n'interagit pas avec les accords voisins dans un processus orienté vers un but, définissant une tonalité.

L'harmonie non fonctionnelle n'est certainement pas dénuée d'objet, de fonction ou de direction : il faut plutôt estimer que le mouvement qu'elle exprime est généralement linéaire et ne se fonde pas sur des relations fondamentales par quintes ou sur la résolution traditionnelle de degrés scalaires actifs. L'harmonie non fonctionnelle peut être utilisée simplement parce qu'un compositeur a une préférence pour un accord particulier ; ou cela peut refléter l'abandon compositionnel des rôles traditionnels de l'harmonie fonctionnelle, créant de la sorte une signification nouvelle pour les relations

⁸ Il s'agit de la première présentation du thème sur les deux dans « Sean's Theme » (page n° 9 du cd).

⁹ James Bulher, « Star Wars, Music, and Myth », *Music and Cinema*, James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer (éd.), Hanover, Wesleyan University Press, 2000, p. 47.

¹⁰ *Star War Orchestral Suite*, Warner Tamerlane Publishing Corp. et Bantha Music, 1980, « The Imperial March », p. 58-59, mes. 5-11.

¹¹ *Harry Potter and the Sorcerer's Stone, Suite for Orchestra*, Warner Barham Music, 2001.

entre les harmonies dans une composition (...). Alors que l'harmonie fonctionnelle est exprimée à travers des accords avec des relations mutuelles consistantes et établit un contexte d'attente et de réalisation, l'harmonie non fonctionnelle ne présuppose pas de relations spécifiques culminant de façon prescriptive. »¹²

L'harmonie non fonctionnelle n'a pas l'unicité de la tonalité et peut revêtir de nombreux aspects. Parmi ceux-ci, nous avons retenu la modalité et le pandiatonisme, les pédales et ostinatos harmoniques, la polytonalité et la polymodalité, l'atonalité, la *Klangfarbenmelodie*, les techniques bruitistes. Nous évoquerons en dernier lieu la question d'une musique tonale dont la vitesse des enchaînements harmoniques parvient finalement à brouiller les hiérarchies propres à son fonctionnement.

2.1 Modalité et pandiatonisme

La modalité chez Williams ne remet pas toujours en cause les hiérarchies traditionnelles de la tonalité. Nous avons passé en revue dans notre première partie quelques thèmes en en soulignant les couleurs modales (Thème de la Force, Thème de Sean). On aurait pu alors parler de « première modalité » dans le sens défini par Henri Gonnard : « Tout se passe comme si la 'première modalité' se définissait, somme toute, essentiellement en négatif – supprimer ce qui 'fait tonal', le décalque des 'bons' degrés de la tonalité, quant à lui, n'étant pas remis en cause. »¹³

On trouve une modalité plus émancipée dans des films à forte « couleur locale », tels *Memoirs of a Geisha* (Rob Marshall, 2005) qui fait se côtoyer modalité dorienne (« Sayuri's Theme », « Chiyo's Prayer ») et pentatonique (« Going to School », « Brush on Silk ») ou *Seven Years in Tibet* (Jean-Jacques Annaud, 1997) qui utilise exclusivement une modalité dorienne (début de « Young Dalai Lama » et de « Heinrich's Odyssey »).

Tandis que la modalité est définie par des échelles fixes, le pandiatonisme caractérise, lui, l'utilisation libre des sept degrés d'un mode classique, de manières aussi bien mélodique, harmonique que contrapuntique. Un exemple particulièrement remarquable de ce type d'écriture est le thème conçu pour *The Patriot* (« The Patriot », début) ; ce thème délicat et fragile explore de nombreuses harmonies apparemment sans lien entre elles. Il s'oppose avec la robustesse d'un second (« The Patriot », 2min42s), d'obédience militaire, dont la progression tonale est franche : $I \rightarrow IV \leftarrow I \rightarrow IV \rightarrow V \leftarrow IV \rightarrow V$.

2.2 Pédales harmoniques et ostinatos

Il peut paraître étrange d'inclure dans une typologie des principes harmoniques non fonctionnels les pédales et ostinatos, dont l'importance a été maintes fois vérifiée dans la musique classique du baroque au romantisme. Notons toutefois qu'il existait, à l'époque classique, principalement deux types de pédales : l'une sur le cinquième degré, qui constituait une sorte d'exacerbation de la tension jouée par la dominante, l'autre sur le premier degré qui, à l'inverse, apaisait les tensions de la pièce, en faisant notamment appel au quatrième degré. Déjà, chez les Romantiques, les pédales avaient tendance à s'allonger, donnant « l'impression d'une suspension de l'écoulement temporel », et « permettant de faire

¹² Patricia Julien, « The Function of Non-functional Harmony », *Jazz Education Journal*, septembre 2001, <http://www.iaje.org/article.asp?ArticleID=54>, consulté février 2010, p. 1.

¹³ Henri Gonnard, *La modalité en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. « Musique-musicologie », 2000, p. 94-95.

entendre des accords dissonants »¹⁴. Chez John Williams, la pédale n'a plus de compte à rendre avec la tonalité, elle devient le moyen de créer une sorte de « temps entre parenthèse », un temps à la fois suspendu et animé : « Les notes répétées créent un sentiment de statisme, mais les déplacements d'accords superposés peuvent dissiper cette sensation jusqu'à un certain point, surtout il y a une arche de tension et de détente dans la progression des accords. »¹⁵

The Lost World (Steven Spielberg, 1987) s'ouvre sur un ostinato rythmique (rythme asymétrique : 3/4 est juxtaposé à 7/8) et une pédale de *la* sur laquelle est réalisée le parcours harmonique suivant (« *The Lost World* », 00min13s): I-V/V-V-i-IV-i-bII-i-V/V-i. Même si certains enchaînements peuvent être considérés comme tonals, la répétition de cette progression sur la même basse donne un sentiment de giration qui la situe hors de la sphère tonale. C'est également le cas du morceau « *Schindler's Workforce* » (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) avec une pédale sur *ré* qui commence à 1min44s et ne finit qu'à 9min04, soit 8min20s¹⁶ !

Si ces pédales sont d'essence rythmico-harmonique (on ne peut parler de mélodie à proprement parler avec seulement l'oscillation intervallique d'une quinte dans le grave dans *The Lost World*), d'autres types de pédale réunissent les trois paramètres harmonique, rythmique et mélodique ; on parle alors seulement d'ostinato, sans autre précision.

L'ostinato le plus célèbre de toute la musique de film - tous compositeurs confondus -, est sans aucun doute la seconde mineure¹⁷ (*mi-fa* au début du morceau) du requin dans *Jaws* (Steven Spielberg, 1975). Tout le monde se souvient de l'emballement progressif de cette oscillation intervallique qui finit par se figer en une danse infernale (à partir de 2min23s du « *Main Title* »). L'harmonie se trouve défonctionnalisée par un phénomène de transe que l'on peut rapprocher de la suspension temporelle générée par la pédale.

De nombreux autres exemples d'ostinatos peuvent être cités : « *The Township of Eastwick* » (*The Witches of Eastwick*, Geroges Miller, 1987), « *The March of the Vilains* » (*Superman*), « *Parade of the Ewoks* » (*Star Wars VI*), « *The Mecha World* » (*A.I. Artificial Intelligence*) ou encore « *Eye-Dentiscan* » (*Minority report*).

La relative indépendance que peut obtenir n'importe quel matériau superposé à une pédale ou un ostinato (qui, par leur invariance, permettent de laisser passer beaucoup de dissonances) peut directement aboutir à la polytonalité ou la polymodalité¹⁸.

2.3 Polytonalité, polymodalité

Il serait plus exact, en ce qui concerne John Williams, de parler de bitonalité ou de bimodalité, le compositeur s'avisant rarement à dépasser ce stade, qui, au-delà de la superposition de trois accords ou de trois modes, peut aboutir directement à l'atonalité¹⁹.

¹⁴ Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, 2001, p. 83.

¹⁵ Fred Karlin et Rayburn Wright, *On the Track 2^d edition*, New York et Londres, Routledge, 2004, p. 243.

¹⁶ Pour être exact, il y a tout de même une importante interruption d'ordre harmonique de 5min à 6min23, mais l'ostinato rythmique étant immuable, la pédale donne une impression de continuité.

¹⁷ Le motif est en réalité construit sur trois notes avec un *ré* accentué tout les deux mesures.

¹⁸ Voir sur ce sujet : Charles Koechlin, « Les tendances de la musique française moderne », dans Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (éd.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, II/I, Paris, Delagrave, 1925, p. 103.

¹⁹ « L'oreille distingue nettement jusqu'à trois accords et, dans l'écriture horizontale, toujours moins chargée, les différences de tons dans quatre parties simultanées restent encore aisément saisissables ; l'adjonction d'un quatrième accord ou d'une cinquième partie affaiblit généralement l'effet polytonal, qui ne s'accommode guère de la confusion produite par cette surcharge ; si celle-ci s'accroît, l'effet recherché devient indécis et la

La polytonalité est très souvent associée chez Williams à des films d'action ou d'aventures. Dans « The War », extrait de *Star Wars IV* (1977), une basse de *do* (qui suggère la tonalité de *do* majeur) soutient une série d'accords parfaits parallèles formant une « mélodie d'accord » : *mi* majeur, *ré^b* majeur, *mi* majeur, *ré^b* majeur, *sol* majeur, etc.

A la manière des « Augures printaniers » du *Sacre du printemps* de Stravinsky, la polytonalité peut également se présenter d'une manière brutalement verticale, en « blocs d'accords ». On trouve un exemple particulièrement éloquent de ce type d'écriture dans « The Stegosaurus » de *The Lost World*, entre 3min56s et 4min20s : des accords polytonaux sont violemment accentués de manière irrégulière. Dans cette même veine de « polytonalité guerrière », on pourrait citer de nombreux passages de *Superman* ou de la tétralogie des *Indiana Jones*.

Ces utilisations violentes et grandioses des ressources de la polytonalité ne doit pas cacher les ressources très subtiles de cette technique qui sied à merveille aux évocations d'endroits insolites. L'espace d'où vient E.T. est ainsi caractérisé par une polymodalité qui voit se superposer une mélodie en mode lydien sur *la* avec une basse en *do* (*E.T.*, début de « Far from Home »). Dans « Hide and seek », extrait de *A.I. Artificial Intelligence*, la tonalité de *do* majeur se teinte d'étranges résonances par l'adjonction d'un motif tétraphonique joué au synthétiseur (avec une sonorité proche d'un carillon) comprenant les notes *fa[#]-sol[#]-si-ré[#]*. On citera enfin le délicat piano de « The Separation of the Family » (*The War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005) à partir de 39s.

Il est fréquent pour Williams d'associer ostinatos harmoniques et polymodalité. Sur l'ostinato de *Jaws* (avec une seconde qui est passée de *mi-fa* à *ré-mi^b*) vient se poser une mélodie en *mi* majeur (1min21s du « Main Title »).

2.4 Atonalité

La partition la plus radicale de John Williams en termes d'atonalité est sans aucun doute *Close Encounters of the Third Type* (Steven Spielberg, 1977) - il faudra attendre *The War of the Worlds* pour retrouver cette violence. D'une extraordinaire richesse, les procédés atonaux y sont renouvelés en permanence. Pour nos exemples, nous nous appuyerons sur la suite orchestrale tirée de la musique du film²⁰.

Williams apprécie les « bariolages chromatiques », pendant lesquels les violons, éventuellement renforcés par les bois, citent le total chromatique avec une grande vitesse d'exécution. Présent dès les premières mesures de la partition, ce procédé atteint son paroxysme aux mesures 37-38 (le *si* bécarre absent de la mes. 37 apparaît mes. 38 à l'alto ; le total chromatique est alors atteint).

Toujours dans *Close Encounters*, on remarquera l'écriture de clusters dont certains sont impressionnants, tels celui de la mes. 50 qui fait entendre la totalité de la gamme diatonique, ou celui de la mes. 57 qui compte huit notes différentes.

Les mes. 12 à 15 vont jusqu'à offrir de courts espaces de musique aléatoire avec des *glissendi* pour cordes divisées. A ce stade de l'atonalité, on parvient ici dans le domaine des « harmonies-timbres », lorsque les harmonies jouées n'ont de sens que par rapport aux timbres des instruments et à la sonorité d'ensemble. Les mesures 57-61 de *Close Encounters* sont tout particulièrement remarquables de ce point de vue : sur un tapis de bois aigus et de cordes aiguës divisées (notes : *sol-la-ré-fa-do[#]-ré[#]*), célesta et hautbois laissent échapper des traits rapides ; les bois soudain se taisent pour faire entendre un *pizz bartok* aux violoncelles divisées, un *arpeggiato* de harpe et un trait rapide du célesta, alors que s'installe une nouvelle

polytonalité commence à se confondre avec l'atonalité. » E.C. Grassi, « Reconstruire », *le Ménestrel*, 22 janvier 1926, p. 35.

²⁰ Publiée par Emi Gold Horizon Corp. et Warner Bros Publications U.S. en 1977.

harmonie des cordes (*sol-la-si-do-ré-mi*). Les harmonies sont ici d'ordre purement timbral, ce qui nous amène logiquement à évoquer la *Klangfarbenmelodie*.

2.5 « Klangfarbenmelodie »

La *Klangfarbenmelodie* est, au sens littéral, un « jeu de mélodie et de timbre », les notes d'un thème pouvant être prises « en relais » par différents timbres. On ne trouvera pas chez Williams des atomisations mélodiques telles qu'ont pu être pratiquées par Schoenberg ou Webern. En revanche, les fragmentations motiviques sont fréquentes chez Williams qui apprécie les relais de timbres entre instruments. L'écriture se concentre alors essentiellement sur l'aspect mélodique et le jeu des timbres, tandis que l'harmonie accuse un caractère discontinu dans lequel se noie la logique fonctionnelle.

Nous prendrons pour exemple « The Magic of Halloween » (*E.T.*). La figure ci-dessous montre comment les différents instruments de l'orchestre se partagent la thématique :

Mesures :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27		
Fl. 1																				x	x	x	x	x	x	x	x		
Fl. 2																												x	x
Hb. 1	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x																	
Hb. 2	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x																	
Bs. 1																													
Bs. 2																													
Tp. 1																													
Tp. 2																													
Hp.																													
Vl. 1, 2																													
Alt. 1, 2																													
Vlc.																													

Figure n° 2 : Représentation schématique des instruments jouant la partie thématique de « The Magic of Halloween » (*E.T.*)²¹

2.6 Musique bruitiste

Dans *Images* (Robert Altman, 1972), John Williams a pu aller très loin dans l'exploration d'un univers bruitiste et non tonal en faisant appel au percussionniste japonais Stomu Yamashta. Ce dernier, dans une sorte de semi-improvisation²², va proposer des fragments rythmiques joués par des instruments inédits tels des sculptures des frères Baschet²³.

²¹ Partition manuscrite reproduite par Music Corporation of America, 1982.

²² John Williams, à propos de sa collaboration avec Yamashta pour *Images* : « So there is, in fact, an immense creative contribution, because his performance is outstanding, I think, and deserving of every credit he has. I don't want to detract from Stomu's participation, but I felt very strongly that we have the discipline of the written symbol, timed to the film in its dramatic application, and that, I think, is what gives it its unique sense, rather than haphazardness, of taut discipline. » Irwin Bazelon, *Knowing the Score : Notes on Film Music*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1975, p. 202-206.

²³ Ces sculptures de toutes formes et de toutes tailles – certaines mesurent plus de cinq mètres de haut –, sont toutes faites de métal, de tiges de verre, tiges filetées qui dirigent les vibrations sonores vers des cônes en métal plié d'acier inoxydable, en fibre de verre, ou, au début, de ballons en plastique. Ces structures fascinantes sont non seulement esthétiquement belles, mais elles produisent des sons d'une infinie diversité.

« Les sons joués par Yamashta sur les sculptures de Baschet (tubes de verre et prismes d'acier inoxydables), à l'aide de maillets ou en frottant ses doigts contre les tubes, résonnent de manière très contemporaine. En plus des pièces de Baschet, la partition de Williams utilise une flûte Inca, des instruments percussifs issus du théâtre Kabuki, des cloches, des carillons en bois, et d'autres timbres exotiques. Combinés avec des techniques d'avant-garde (*slides*, *glissando*, souffler de l'air dans la flûte) et triplement magnifiés par l'amplification, la chambre d'écho et la réverbération, les sons sont étranges, passionnants et hors du commun. »²⁴

La musique dégage une force violente et primitive, qui s'oppose efficacement au thème principal du film, « In Search of Unicorns », un thème en mineur sur une rythmique 6/8, joué au piano accompagné par les cordes.

On retrouve des procédés bruitistes dans des partitions à fortes couleurs ethniques telles *Memoirs of a Geisha* (« The Rooftops of the Hanamachi ») et *Sept ans au Tibet* (« Peter's Rescue »), ou dans des évocations d'êtres inhumains (*Star Wars IV*, « The Land of the Sand People » ; *The Lost World*, « The Compys Dine »).

2.7 Vitesse du rythme harmonique

Chez Williams, l'extrême ductilité de la musique et sa cohérence interne peuvent trouver leur logique dans les effets de synchronie avec l'image. A propos de *Hook* (Steven Spielberg, 1991), le compositeur écrit :

« La musique que j'ai utilisé aurait pu s'appeler 'musique de scène' ou 'musique de ballet'. Quand Peter Pan parvient à voler, l'orchestre joue une musique qui nous rappelle une danse très rapide d'un ballet. Pareil en ce qui concerne la séquence 'The Ultimate War'. La musique suit le rythme de l'image, souligne l'action. Quelqu'un fait un déplacement important et l'orchestre amplifie son mouvement avec une envolée de violons. Quelqu'un rêve et l'orchestre décrit la signification de ce rêve. En d'autres termes, ma musique pour *Hook* n'est pas éloignée de celle d'un cartoon, où la musique doit être inséparable de l'image. »

Dans ce film, et particulièrement dans « The Ultimate War », la fréquence extrêmement rapide des enchaînements harmoniques²⁵ et des modulations finit, selon nous, par dissoudre à l'écoute la structure tonale de l'ensemble²⁶. Un parallèle pourrait être dressé avec la version de *Giant Steps* par John Coltrane où la vitesse d'exécution rend très difficile la perception des degrés harmoniques ; une sorte de suspension temporelle, comme dans le cas des pédales et des ostinatos semble alors se mettre en place.

III – LE DYNAMISME HARMONIQUE

Irena Paulus²⁷ distingue chez Williams plusieurs « niveaux de tonalité » :

- *firm tonality*, que l'on pourrait traduire par « stricte tonalité » : les fonctions tonales ne sont jamais remises en cause, que les gammes soient majeurs, mineurs ou modales ;

²⁴ Irwin Bazelon, *Knowing the Score : Notes on Film Music*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1975, p. 94

²⁵ Interview de Thanos Fourgiotis pour *Cinema Magazine*, 1992.

²⁶ La version sur le disque propose 8 minutes de cette musique tandis qu'elle dure près de vingt minutes dans le film.

²⁷ Irena Paulus, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, Décembre 2000, pp. 153-184.

- *expanded tonality* ou « tonalité élargie » : notes ajoutées ou séquences modulantes viennent ponctuellement enrichir la tonalité, sans jamais la remettre sérieusement en cause ;
- *shifted tonality* ou « tonalité brouillée » : enharmonies, chromatismes, parallélismes d'accords viennent brouiller la tonalité ;
- *atonality* : la tonalité harmonique est tout à fait perdue en faveur d'autres paramètres comme les timbres, les textures, les rythmes ou les dynamiques.

Si la pertinence de ces niveaux n'est pas discutable, il me semble plus intéressant de les envisager non d'un point de vue statique, mais selon une logique dynamique conflictuelle qui opposerait d'une part *firm tonality* et *expanded tonality* qui ressortent tous deux à une tonalité clairement établie, et, d'autre part, *shifted tonality* et *atonality*. Au système tonal s'oppose ainsi tous les phénomènes non fonctionnels qui ne présentent pas pour l'auditeur le même degré de familiarité.

On sait combien le dynamisme tonal du style classique repose sur l'idée d'un centre tonal :

« S'il ne remet pas en cause le centre tonal *in fine*, le style classique cherche à en contester la hiérarchie au cours du mouvement, notamment par le ton secondaire ou le ton le plus proche : celui de la dominante en mode majeur ou du relatif en mode mineur. Il en résulte une sorte de conflit tonal qui engendre une très forte tension. C'est elle qui va alimenter la conduite de la forme en réclamant une forte résolution tonale qui se matérialise par le retour prolongé du ton principal à la fin du mouvement. »²⁸

Chez John Williams, les modulations ne jouent plus vraiment un rôle structurel, le compositeur pratiquant une forme de « tonalité évolutive » à la manière de Mahler dans sa *Septième Symphonie*²⁹. Ce qui, en revanche, devient structurant chez Williams, c'est l'attraction exercée, non plus par un centre tonal, mais par le principe même de la tonalité. La construction de tensions et de détentes n'est plus le fait d'une tonique menacée par des tonalités secondaires mais résulte d'une menace constante qui pèse sur les hiérarchies traditionnelles de l'harmonie tonale par des phénomènes non fonctionnels. La tension harmonique fondamentale provient d'une lutte entre un univers ordonné et un monde sans repère³⁰. Deux types de perceptions musicales se retrouvent ainsi alternativement opposées : l'une bâtie sur ce que Michel Imberty appelle les « indices objectifs structuraux » (repérage d'un thème ou d'une harmonie), l'autre construite à partir d'indices plus « subjectifs » appelés « vecteurs dynamiques » (changements de registres, successions de crescendo et de decrescendo, d'accélération et de décélération, d'élargissement de l'ambitus et de rétrécissement). Dans le deuxième cas, on a affaire à une hiérarchie de saillances : « les auditeurs de musique atonale ne disposent pas d'un ensemble de principes logiques conséquents, ils se raccrochent à ce qu'ils peuvent : la saillance relative devient structurellement importante. »³¹

Une musique de films de John Williams se présentera ainsi à l'auditeur comme une oscillation entre deux types d'écoute : une écoute mélodique (fondée sur le repérage d'« indices objectifs structuraux ») et une écoute « par saillances » (essentiellement d'ordres

²⁸ Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, p. 136-137.

²⁹ Terme emprunté à Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, p. 166, note n° 23.

³⁰ « L'espace atonal est beaucoup moins structuré que l'espace tonal, lequel a des niveaux précis d'élaboration et des chemins distincts pour passer d'une structure à une autre. » Fred LERDHAL, « Structures de prolongation dans l'atonalité », *La musique et les sciences cognitives*, S. McAdams et I. Deliège éd., Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 103-135.

³¹ Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, p. 124.

rythmique, instrumentale ou dynamique). Gardons toutefois à l'esprit que l'opposition harmonie fonctionnelle/harmonie non fonctionnelle ne recoupe pas exactement le schème tension/détente : tel passage tonal pourra générer de la tension – via, par exemple, un jeu autour de la dominante – et une pédale harmonique procurera une sensation d'apaisement.

3.1 Harmonie fonctionnelle *versus* harmonie non fonctionnelle à l'échelle d'une séquence

Voyons comment se présente le principe d'alternance entre les deux types d'écritures (harmonie fonctionnelle, notée « F », et harmonie non fonctionnelle, notée « NF ») et d'écoutes à l'intérieur d'une séquence. Nous avons pris comme exemple l'ouverture du troisième volet de la trilogie des *Indiana Jones*, « *Indy's First Adventure* ». En voici le plan :

Temps	Matériau musical	Harmonie fonctionnelle (HF) / Harmonie non-fonctionnelle (NF)
00:00	Harmonies dissonantes aux violons sur différentes pédales de basse Etoffement progressif de la sonorité (violons, cors, puis bois)	NF
01:20	Thème romantique tonal joué aux violons ; allègement progressif de la texture orchestrale	F
02:01	Accord dissonant qui se dirige progressivement vers l'aigu	NF
02:29	Retour au climat harmonique du début	
03:28	Thème tonal orientalisant (cor anglais et guitare), interrompu par un motif rythmique joué aux cors, aux clarinettes puis aux violons	F
04:32	Ostinato rythmique sur le motif précédent	
04:47	Dialogue entre une fanfare tonale et des accords bruitistes aux cordes graves (la sensation d'atonalité l'emporte)	NF
05:08	Allusion au thème tonal orientalisant	F
05:16	Marche harmonique et pédale harmonique	
05:30	Thème tonal baroque joué aux violons et bois aigus	
05:42	Dialogue entre fanfare d'harmonies dissonantes et motifs chromatiques	NF
05:55	Motif tonal triomphal joué aux cuivres	F
06:04	Nouveau motif disjoint joué en relais par divers instruments (cor, clarinette, trompette) sur un ostinato rythmique transposé	NF
06:15	Motifs de fanfare dissonants puis mélismes chromatiques aux cordes	
06:29	Accord dissonant (percussion, cuivres, bois)	
06:32	Thème tonal baroque	F
06:39	Moment bruitiste (percussion, cuivres, bois)	NF
06:49	Fanfare tonale	F
06:52	Thème tonal baroque	
06:58	Polytonalité puis moment bruitiste (percussion, cuivres, bois)	NF
07:06	Thème tonal baroque	F
07:20	Thème burlesque joué au tuba	
07:34	Silence	-
07:36	Thème tonal baroque	F
07:43	Fanfare tonale	
07:47	Bloc d'accords dans le grave se déplaçant chromatiquement	NF
07:51	Nouveau thème joué aux cors sur une pédale tonale dans l'aigu (bois, trémolos de violons et roulements de triangle)	F
07:57	Trait chromatique aux cuivres	NF
07:59	Trait aux violons aigus en pizzicato et aux clarinettes	
08:00	Bloc d'accords dans le grave se déplaçant chromatiquement	
08:09-08:13	Accord final : tonique « à vide »	-

Figure n° 3 : jeu d'alternances entre « harmonies fonctionnelles » et « harmonies non fonctionnelles » à l'échelle d'une séquence, « *Indie's First Adventure* »

On constate que « harmonie fonctionnelle » et « harmonie non fonctionnelle » alternent à peu près régulièrement. Les thèmes sont le plus souvent harmonisés de manière

fonctionnelle et constituent des repères efficaces tout au long de la séquence. On remarquera une présence thématique accrue sur la fin de la séquence.

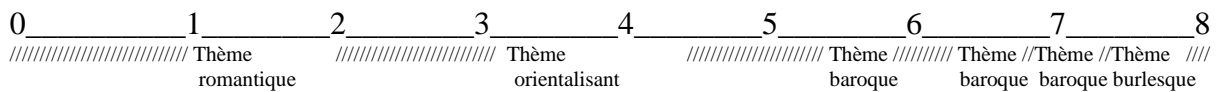


Figure n° 4 : apparition des thèmes sur un axe temporel dans « Indie's First Adventure »

3.2 Harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle à l'échelle d'un film

Si la séquence précédente s'articulait par l'alternance régulière entre harmonie fonctionnelle et harmonie non fonctionnelle, une bande originale entière va également fonctionner sur ce principe et y puiser un dynamisme fondamental. Nous aurons tantôt des séquences univoques harmoniquement, tantôt des séquences comme celle que nous venons d'étudier dans *Indiana Jones*, c'est-à-dire qui alternent en leur sein harmonies fonctionnelles et harmonies non fonctionnelles³².

Après le film d'aventure, nous avons choisi d'analyser trois musiques de films correspondant à trois autres genres : un film fantastique, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, un thriller, *Minority Report*, et un film catastrophe, *The War of the Worlds*. Dans les trois partitions, on observe une tendance incontestable à alterner de manière plus ou moins régulière harmonies fonctionnelles et harmonies non fonctionnelles. Il existe toutefois des différences significatives entre les différents films. L'harmonie générale de *Harry Potter* est dominée par des progressions fonctionnelles, tandis que celle de *Minority Report* parvient à une sorte d'équilibre entre les deux types de progressions. Dans *The War of the Worlds*, en revanche, les cas d'harmonies fonctionnelles sont très rares.

Ces différences peuvent être rattachées au thématisme plus ou moins prononcé des partitions : *Harry Potter* est caractérisé par une profusion mélodique ; les thèmes sont rares dans *Minority Report* et inexistant dans *The War of the Worlds*. Il faut aussi relier ces phénomènes à la stratégie commerciale du film et au public visé. *Harry Potter* s'adresse en priorité aux enfants. Ces derniers ont besoin de repères auditifs clairs (des thèmes tonals) pour les aider à structurer mentalement le récit (ce qui est assurément l'une des fonctions importantes de la musique de films).

Pour *Minority Report*, Williams et Spielberg avaient conçu l'esthétique musicale du film dès l'origine du projet :

« Le complot et l'histoire trouvent leurs racines dans une combinaison entre le film noir américain et les classiques histoires de 'roman policier' qui étaient si populaires pendant l'ère d'Humphrey Bogart et du réalisateur John Huston. John Williams et moi nous sommes souvent émerveillés de la manière avec laquelle Bernard Herrmann contribuait avec la musique à donner tant de suspense à une image d'Alfred Hitchcock. Ainsi dans cette tradition de mystère, de suspense et de film noir, John a modelé un portrait vivant et sombre de l'Amérique en 2054 où le meurtre d'un être humain peut être prévu par un autre à travers les dons miraculeux de trois précognitifs. À la différence de nos autres collaborations, la partition de John pour *Minority Report* n'est pas très mélodique ; elle est néanmoins brillante dans sa complexité et puissante dans ses rythmes

³² C'est le cas, par exemple, de « Leo Crow... The Confrontation », extrait de *Minority Report* : le passage central de 2min44s à 3min28s est harmoniquement stable alors qu'il est entouré de musique atonale.

(...). Si la plupart des nombreuses partitions de John pour mes films a été en couleurs, je pense à cette partition comme sa première en noir et blanc. »³³

Enfin, pour *The War of the Worlds*, la musique devait être à l'image des humains dans le film : primitive, hagarde, sans repère. Le dynamisme harmonique continue de fonctionner mais, privés de thème, les moments d'harmonie fonctionnelle s'opposent avec moins de contraste aux moments d'harmonie non fonctionnelle. On atteint incontestablement ici une sorte de cas limite, à l'image de l'épilogue, athématique, qui oscille entre tonalité, polytonalité et atonalité.

CONCLUSION

C'est l'opposition entre une harmonie fonctionnelle et une harmonie non fonctionnelle qui détermine, chez Williams, la macrostructure musicale du film. Il faut toutefois bien souligner que cette opposition entre tonalité et atonalité ne débouche pas sur un manichéisme primaire qui ferait de la première la représentante du « Bien » et de la seconde l'illustration du « Mal ». Comme le remarque justement Bulher,

« Alors que la musique de *Star Wars* n'épouse pas le modernisme, la partition, contrairement au film, n'est pas antimoderne. (...) Williams n'associe pas la dissonance atonale avec l'Empire, ce qui aurait été le choix le plus évident, étant donné le penchant antimoderne de la trilogie. L'atonalité, quand elle est présente dans ces films, est généralement restreinte aux représentations de l'exotique, du primitif, et de l'inintelligible (« *The Sand People* » par exemple) ou à des moments d'angoisse et d'excitation (séquences guerrières). »³⁴

La tonalité, système musical qui nous est le plus familier, est convoquée, chez Williams, pour la représentation des humains ou, plus généralement, des êtres capables de ressentir des émotions (cela inclut les combattants de *Star Wars* et les « mécas » de *A.I.*), tandis que les situations génératrices de stress (guerres, découvertes de mondes inconnus) auront plutôt recours à une harmonie non fonctionnelle. Mais il faut, bien entendu, se garder de tout systématisme en considérant tout cela plus comme un cadre théorique que comme une règle figée.

Si l'on devait retenir le geste harmonique fondateur de Williams, on prendrait pour exemple la séquence introductive de *Close Encounters of the Third Type* qui constitue à elle seule un résumé saisissant du dynamisme harmonique tel que le conçoit le compositeur : une texture aux cordes divisées présente peu à peu, par ajouts de strates superposées, le « total chromatique » ; une fois celui-ci atteint, la tension se dénoue par un éclatant accord de *do majeur*³⁵.

Nous nous sommes limités ici à l'analyse des procédés harmoniques ; il est évident qu'il faudrait nécessairement compléter cette étude par une analyse de l'orchestre : les oppositions de blocs d'accords, les enrichissements/appauvrissements des textures instrumentales, le choix des registres instrumentaux... Il faudrait également étudier les modèles rythmiques, les contrastes d'intensités, les stratégies d'accentuation... Tous ces éléments participent au dynamisme de l'écriture de John Williams.

³³ Steven Spielberg, notes du livret accompagnant le cd.

³⁴ James Bulher, *op. cit.*, p. 47

³⁵ L'éclat majeur de cet accord est à peine atténué par le léger frottement généré par les *la^b* et *si* joués par quelques pupitres de violons ; Williams a, sans aucun doute, voulu ainsi conserver une légère tension.

Nous terminerons cette étude par une question : Williams est-il un révolutionnaire dans le domaine harmonique ? Bien évidemment non. Ses harmonies fonctionnelles, il les a trouvées chez Beethoven ou Brahms. Ses stratégies narratives ? Elles ont été « inventées », ou en tous les cas « systématisées » par Wagner. Ses techniques avant-gardistes ? Elles ont été expérimentées bien avant lui par Schoenberg, Varèse ou Ligeti. Il ne fait pas non plus partie des pionniers des musiques électroniques tel un Pierre Barbaud en France. En vérité, son principal mérite tient au fait qu'il a su remettre le symphonisme au goût du jour dans un milieu hollywoodien qui devenait de plus en plus sensible à la *pop music*. Ce symphonisme n'est cependant plus celui de Korngold ou de Steiner. Williams est certes resté fidèle au principe du leitmotiv mais s'est ouvert davantage aux musiques du XX^e siècle. Il a mis au point une formule originale mélangeant romantisme et modernité, lui permettant de s'adapter à toutes les sollicitations.