

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 106

Artikel: Portraits croisés: Donatoni - Fedele : le traitement du matériau dans la musique de chambre = Portraits über Kreuz: Donati-Fedele : die Behandlung des Materials in der Kammermusik
Autor: Class, Olivier
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927703>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PORTTRAITS CROISÉS : DONATONI — FEDELE

PAR OLIVIER CLASS

Le traitement du matériau dans la musique de chambre

Portraits über Kreuz: Donati-Fedele – *Die Behandlung des Materials in der Kammermusik*

Unter seinen Schülern schätzte Franco Donatoni (1927-2000) Ivan Fedele (geb. 1956) besonders. Obwohl beide höchst individuelle und verschiedene Personalstile ausgebildet haben, sind zumal auf der Ebene der Behandlung des musikalischen Materials gewisse Gemeinsamkeiten und möglicherweise Einflussnahmen festzustellen. In dieser Studie setzt Olivier Class die Schreibweise einer Galionsfigur des seriellen Zeitalters in Beziehung zum Schaffen eines der meistgespielten Komponisten von heute.

Franco Donatoni (1927-2000) fut une figure de proue de l'avant-garde sérielle, mais également un très grand pédagogue qui a contribué à former nombre d'élèves aujourd'hui renommés, parmi lesquels Ivan Fedele (né en 1956). Ce dernier est à l'heure actuelle l'un des compositeurs les plus joués en Europe, avec un corpus d'œuvres aussi conséquent et diversifié que celui de son maître. Cette renommée, cette forte présence dans les concerts et les enregistrements, ainsi que l'importance de leurs catalogues respectifs me conduisent à tenter de dresser un parallèle entre les deux auteurs, car leur succès n'est pas le fruit d'un hasard.

Etablir un lien entre ces deux musiciens de génération et d'esthétique différentes pourrait passer pour une gageure, car Donatoni appartient au cercle de Darmstadt des années cinquante, tandis que l'on rattache volontiers (mais un peu abusivement) Ivan Fedele à l'école spectrale française.

Cependant, le lien est bien plus solide qu'il n'y paraît. En effet, on trouve chez eux beaucoup de principes communs, des similarités techniques marquantes quant au savoir-faire, à l'artisanat d'écriture. Cette proximité s'exprime à travers la souplesse des lignes musicales, constituées de figures brèves qui se développent peu à peu par addition de notes, emboîtement à d'autres matériaux, etc. Par ailleurs, une grande sobriété et une économie des moyens très prononcée caractérisent leurs œuvres. Enfin, tous deux créent des formes très claires et très équilibrées. Ivanka Stoïanova¹ résume ainsi :

La relation avec Franco Donatoni semble être beaucoup plus directe. En 1981-1982, Fedele fréquente ses cours à l'*Academia Santa Cecilia* à Rome. [...] L'écriture figurative linéaire de Donatoni contribue à l'élaboration chez Fedele d'une technique figurative soumise toujours aux gestes formels directionnels. Parmi les pièces de référence, pour Fedele, de la musique italienne contemporaine, figure en bonne place le chef-d'œuvre de Donatoni, *Le Ruisseau sur l'Escalier* (1980), pour 19 instrumentistes et violoncelle solo : pour sa poésie raffinée qui deviendra une des caractéristiques essentielles de la musique de Fedele ; mais aussi pour la maîtrise de l'écriture figurative constituant des composantes formelles relativement indépendantes, mais issues d'un même processus de dérivation continue du matériau ; pour la force de l'invention permettant l'élaboration de caractères distincts par la superposition contrastée, l'échange timbral, la fragmentation ou l'imitation d'éléments ; pour l'alchimie compositionnelle utilisant avec aisance l'exposition, l'oppo-

sition, le montage, mais aussi l'élaboration directionnelle continue à partir des mêmes éléments constitués.

Le but de cet article sera d'illustrer ces propos. Pour ce faire, je me pencherai sur les œuvres suivantes, en privilégiant les petites formations, mais j'évoquerai également les ensembles plus conséquents :

- *Nidi* (1979) pour piccolo seul de Donatoni
- *Clair* (1980) pour clarinette seule de Donatoni
- *Fili* (1981) pour flûte et piano de Donatoni
- *Small* (1981) pour piccolo, clarinette et harpe de Donatoni
- *Imaginary Skyline* (1991) pour flûte et harpe de Fedele
- *Duo en Résonance* (1991) pour deux cors solistes et ensemble de Fedele
- *Donax* (1992) pour flûte seule de Fedele

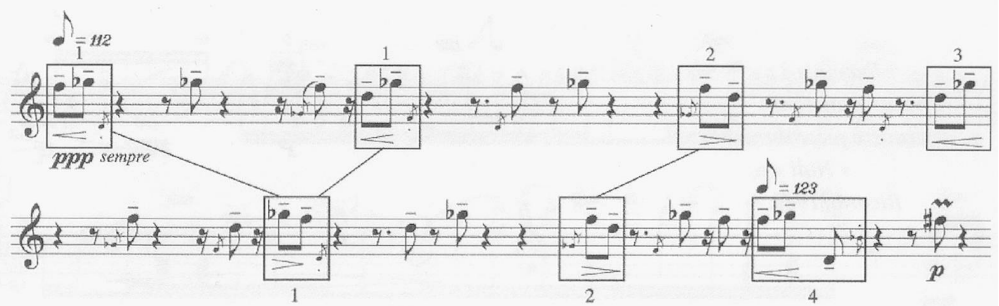
Ces pièces me semblent suffisamment représentatives pour être étudiées dans cette optique. En effet, et comme on le verra plus loin, les pièces solistes et la musique de chambre constituent souvent un laboratoire où les compositeurs testent des principes d'écriture, développent du matériau musical avant de le réexploiter dans des œuvres de formes, d'effectifs et de durées plus importants.

Si rien ne pourrait les rapprocher *a priori* (surtout pas à l'écoute), je m'attacherai à montrer en quoi on peut établir des liens entre les deux compositeurs, et à partir de quel moment commence l'indépendance et s'affirme la personnalité de chacun. Pour ce faire, je décrirai quelques techniques de composition qu'ils ont en commun, puis je présenterai les particularités esthétiques et stylistiques de chacun.

UNE ÉCRITURE DE FIGURES

On retrouve chez les deux compositeurs l'usage de petits groupes de trois ou quatre notes au début d'une pièce. Ce matériau de base va être exploité dans toutes ses possibilités de combinaisons. Cela apparaît de manière évidente dans la première pièce de *Nidi* de Donatoni. Ainsi, dans les deux premières lignes, celui-ci ne travaille qu'avec des figures constituées de trois notes différentes (*fa*, *sol* ♭ et *ré*) et deux rythmes (croche normale et croche en petite note barrée, c'est-à-dire le plus rapidement et le plus court possible), en les alternant selon des procédés hérités de la musique sérielle, et ce dans le premier ou le second registre de l'instrument. En outre, on observe fréquemment des sauts de grands intervalles, notamment entre le *sol* ♭ et le *fa* (ou

1. Ivanka Stoïanova, « Vers un nouvel humanisme », in « Ivan Fedele », *Les Cahiers de l'IRCAM* (coll. *Compositeurs d'aujourd'hui*), Paris, IRCAM, 1996, p. 11.



Exemple 1 : Franco Donatoni, première pièce de « Nidi », Ricordi, 1979.

Exemple 2 : Ivan Fedele, « Imaginary Skylines », Zerboni, 1990, mesures 1-19.

vice-versa) pour obtenir des intervalles de septième ou de neuvième.

Cependant, il n'y a jamais de radicalisme dans ce traitement des figures, mais au contraire une grande souplesse et une malléabilité presque plastique. Elles sont séparées et parfois entrecoupées par des silences de durées variables. De plus, Donatoni ne se prive pas d'omettre de temps en temps une note ou au contraire d'en rajouter. Les figures sont reconnaissables par leur aspect rythmique : on retrouve régulièrement des formules de type deux croches et petite note ou le « rétrograde » rythmique, c'est-à-dire petite note et deux croches (exemple 1).

Fedele élabore son matériau musical sur un principe de base qui s'inspire de Donatoni. En effet, si l'on se penche sur le début de la partie de harpe d'*Imaginary Skylines* (1991), on retrouve des figures construites avec quelques notes et variées. Chacune est représentée par un groupe de quatre triples croches, avec deux notes différentes et leur enharmonique respectif : ré #, mi b, si # et do. Si l'on ne tient pas compte des enharmonies², le compositeur crée quatre figures contenant deux hauteurs différentes, numérotées de 1 à 4 (exemple 2) : la première fois, les deux notes ré dièse - mi b encadrent les deux autres notes si # - do dans la figure ; la deuxième fois, elles sont derrière ; la troisième fois, elles sont

encadrées par les deux autres ; et la quatrième fois, elles sont devant. Le traitement de la formule s'arrête à ces quatre figures : il n'y a ni changement d'octave ou de rythme, ni adjonction de silences, mais simplement des groupes fluides et réguliers de quatre triples croches. L'occupation de l'espace reste très sobre, la harpe étant seulement accompagnée par des interventions ponctuelles de *tongue-ram*³ de la flûte.

EXPLOITATION DU MATÉRIAU PAR ÉLARGISSEMENT DES FIGURES DE BASE

Que ce soit pour la pièce de Donatoni ou celle de Fedele, l'exploitation et l'extension des figures découlent à la base du même principe : leur rajouter progressivement de nouvelles notes. Dans *Nidi*, si b en petite note, première nouvelle hauteur, est annoncée par l'accélération du tempo et la reprise de la cellule de base telle quelle, à l'exception du ré, en croche normale. Les hauteurs qui étaient déjà là dans la section précédente (et uniquement celles-là) présentent parfois des ornements (mordants inférieurs au demi-ton pour sol b et supérieurs au demi-ton pour ré et fa), ce qui permet l'introduction de deux nouvelles hauteurs : sol et mi b. Dans cette deuxième section, en l'espace d'une douzaine de croches (sans compter les silences), quatre nouvelles notes

2. On reste dans un système tempéré, où mi b et ré #, d'une part, si # et do, d'autre part, sont les mêmes.

3. Il s'agit d'un mode de jeu percussif obtenu par un enfoncement très vif de la langue dans le trou de l'embouchure. Cette obturation soudaine produit une brève perturbation de la colonne d'air à l'intérieur du tube. Il en résulte une hauteur perceptible située environ une septième (majeure ou mineure suivant les doigts utilisés) au-dessous de la hauteur initiale.

Exemple 3 :
Franco Donatoni,
première pièce de
« Nidi »,
Ricordi, 1979.



Exemple 4 :
Franco Donatoni,
première pièce de
« Nidi »,
Ricordi, 1979.



Exemple 5 :
Franco Donatoni,
première pièce de
« Nidi »,
Ricordi, 1979.



apparaissent dans cet ordre : *si* \flat , *sol*, *mi* et *ré*, puis un peu plus loin deux autres encore : *mi* \flat et *la* \flat (exemple 3).

Nous avons donc neuf hauteurs différentes lorsque commence la troisième section, signalée par l'augmentation de la vitesse métronomique et par la cellule de base, exposée à présent en doubles croches, ce qui rend l'accélération du tempo encore plus soudaine. Par ailleurs, on retrouve les trois premières hauteurs de la pièce (*fa*, *sol* \flat et *ré*) en croches ou en doubles croches normales, et les six autres en petites notes de type « fusée ». Ce n'est qu'à partir du dernier tiers de cette section qu'elles interviennent toutes en rythmes normaux. Aucune nouvelle note n'apparaît (exemple 4).

La section suivante est très différente. Tout d'abord, il n'y a toujours pas de nouvelle hauteur. De plus, les figures travaillées restent de petite taille (jamais plus de trois ou quatre notes), dans une dynamique allant de *ppp* à *p*, et sont toujours entrecoupées par des quarts de soupirs. En outre, on a une sorte d'ostinato, avec le *mi* \flat de la troisième octave en petite note (entouré dans l'exemple 5), *forte* et accentué, qui revient onze fois. C'est la seule intervention de cette hauteur dans ce passage, mais elle est particulièrement mise en valeur.

Les deux sections suivantes présentent aussi l'idée d'ostinato, mais d'une autre manière. La note obstinée est cette fois un *sol*, différenciée des autres par un rythme de croche avec une attaque tenuto (tiret) et des mordants au demi-ton inférieur ou supérieur dans la deuxième section, par opposition aux autres notes en doubles croches (avec parfois des petites notes) en *legato*, *staccato* ou *flatterzunge*. Deux nouvelles hauteurs apparaissent : *do* et *la* (exemple 6).

La partie suivante constitue une sorte de résumé court et synthétique de toutes les techniques d'exploitation du matériau utilisées jusqu'à présent : figures brèves qui s'élargiront par la suite, fusées de petites notes, mordants. Chaque intervalle est doté d'une articulation, d'une dynamique et parfois d'un mode de jeu qui lui sont propres. Ainsi, la septième majeure est *forte*, *legato* avec la première note tenuto (trait au-dessus de la note) ; les fusées sont *legato*, *fortissimo* avec la première note accentuée ; la tierce – mineure ou majeure, ascendante ou descendante – est *mezzo-piano* avec chaque note *staccato* ; la seconde mineure est *mezzo-forte*, *legato* avec *flatterzunge* ; certaines notes interviennent seules, *mezzo-piano* et *staccato*. La combinaison de ces différents éléments entre eux rappelle le principe de la *Klangfarbenmelodie*, mais l'on varie ici des articulations et non des timbres.

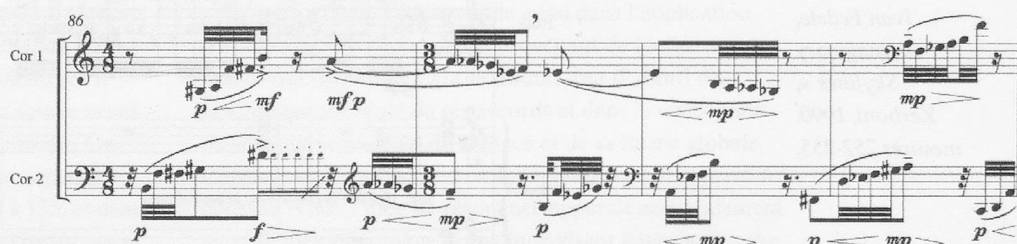
La coda de la pièce se déroule en deux temps : d'abord un jeu sur les trois notes de la figure de base (*fa*, *sol* \flat et *ré*) selon trois durées (croches pointées, croches et doubles croches) avec, intercalées entre elles, des silences (demi ou quart de soupirs) et les autres hauteurs en petites notes ; puis à nouveau un résumé court et synthétique à l'indication *il più veloce possibile*. La pièce s'achève par la figure de base en fusée descendante (*ré*, *fa*, *fa* \sharp), chaque hauteur étant dans l'un des trois registres de l'instrument.

Ce survol de la première pièce de *Nidi* nous montre comment Donatoni constitue son matériau et le développe. On distingue quatre parties : d'abord l'exposition d'une figure de base qu'il exploite et élargit progressivement par adjonction

Exemple 6 :
Franco Donatoni,
première pièce de
« Nidi »,
Ricordi, 1979.



Exemple 7 :
Ivan Fedele,
« Duo en
Résonance »,
Zerboni, 1991,
mesures 86-89.



de nouvelles hauteurs ; un travail sur les ostinatos puis sur l'articulation et, enfin, une coda en deux temps qui synthétise et résume l'ensemble de la pièce. On constate donc un héritage sériel quant aux techniques de composition, mais celui-ci est employé de manière souple et musicale, sans aucun radicalisme.⁴

Dans *Imaginary Skylines* de Fedele, les quatre présentations de la figure de base s'enchaînent deux fois pratiquement dans le même ordre, puis la figure 1 revient, tout de suite suivie par la figure 4 (cf. exemple 2). Ce resserrement introduit un nouvel élément que j'appelle « autre », et qui contient trois nouvelles notes : *la*, *sol* et *fa* #. On retrouve la figure de base immédiatement après, mais les *do* sont devenus des *do* # (encore une nouvelle note). Désormais, elle comporte trois hauteurs différentes, ce qui donne plus de possibilités de permutation des notes, et donc plus de formes de présentation. Ainsi, à la mesure 5, nous avons deux types de figure 2 : une avec *do* # - *si* #, et l'autre (que j'appelle 2') avec *si* # - *do* #.

À la mesure 8, un nouvel élément « autre » vient perturber la succession des différentes formes de la figure de base, mais sans introduire de nouvelle note. Puis les présentations de la figure initiale reviennent, mais avec un *mi* (nouvelle note) à la place du *mi* b. Ceci permet encore d'augmenter les possibilités de variation du noyau de départ, qui comporte à présent quatre hauteurs différentes.

C'est encore un élément « autre » inédit qui apparaît à la mesure 11, mais beaucoup plus long car étendu sur huit temps. Il fusionne avec l'élément de base dont il utilise toutes les notes, mais sans en rajouter aucune nouvelle. Quant à la figure initiale, dans sa version à quatre hauteurs différentes, elle présente huit nouvelles formes de variations (cellules a à h), certaines étant rejouées. Puis l'élément « autre » revient une dernière fois à la mesure 19, avant une reprise textuelle de tout ce qui le précède (c'est-à-dire des mesures 1 à 18).

Ainsi, de même que chez Donatoni, on trouve ici un travail très minutieux du matériau qui se développe progressi-

vement, grâce à de riches combinaisons de ses éléments constitutifs. Cependant, le premier utilise, avec des rythmes différents, une écriture très pointilliste, entrecoupée par des silences et plus éclatée quant aux registres, tandis que le second présente une ligne mélodique continue, homogène, régulière, et très rarement interrompue. Ce n'est que vers la fin de la première section d'*Imaginary Skylines* que ces interruptions deviennent de plus en plus nombreuses et resserrées, comme pour créer une sorte de *climax* qui prépare la partie suivante, dans un tout autre état d'esprit.

KLANGFARBENMELODIE, EMBOÎTEMENT DES LIGNES INSTRUMENTALES

C'est chez Donatoni que ces deux notions sont les plus explicites. Il s'agit essentiellement de la répartition des différentes hauteurs d'une figure entre plusieurs instruments, ce que l'on trouve dans le début de *Fili* : cette dernière pièce présente d'abord la figure initiale, puis la transforme de la même manière que dans *Nidi*, avec inversion de l'ordre des hauteurs, de leur registre, mais aussi de leur timbre puisque progressivement la flûte va jouer de plus en plus de notes. Signalons aussi le passage d'une ligne d'un instrument à un autre. *Small* en présente un exemple très explicite à partir de la mesure 134 : l'échange se fait entre la clarinette et le piccolo, chacun ayant une articulation qui lui est propre : *legato* pour la première et *staccato* pour le second. Parfois, la harpe vient intercaler une petite ponctuation.

L'idée d'emboîtement est également exploitée chez Fedele, mais d'une manière assez originale, dans le cas du *Duo en résonance*, où le compositeur octroie les mêmes matériaux aux deux cors solistes, en les considérant comme un seul instrument. Ainsi, on assiste à des enchaînements : l'un commence une figure que l'autre poursuit. Et il en va de même dans l'orchestre au sein de chaque pupitre (exemple 7).

Small constitue un autre exemple intéressant. Entre les mesures 127 et 134, la clarinette présente des motifs mélo-

4. Ainsi, le fait d'atteindre le total chromatique n'est pas mis en valeur, car la douzième note n'apparaît pas à un endroit stratégique. Donatoni semble ne pas prêter d'importance à la symbolique du chiffre douze, car la dodécaphonie pour elle-même ne l'intéresse pas.

Exemple 8 :
Franco Donatoni,
« Small »,
Ricordi, 1981,
mesures 127-129.

Exemple 9 :
Ivan Fedele,
« Imaginary
Skylines »,
Zerboni, 1990,
mesures 252-255.

dico-rythmiques interrompus par de courts silences, variant du huitième au demi-soupir (exemple 8), comblés par la harpe et le piccolo qui interviennent avec des mordants ou des trilles. On retrouve exactement le même procédé dans la dernière partie d'*Imaginary Skylines* (à partir de la mesure 226) où la harpe ponctue le discours de la flûte par des *glissandi*, des agrégats, et surtout en tapant la table de l'instrument avec la main (exemple 9) presque chaque fois que la flûte s'arrête. De même, à la fin de la première partie, c'est la flûte qui comble les arrêts de la harpe à l'aide de petites figures rapides

RÉUTILISATION D'UN MÊME MATÉRIAU DANS PLUSIEURS PIÈCES

Si l'on compare les parties de flûte (ou de piccolo) de *Small* et de *Fili* de Donatoni, œuvres composées toutes les deux en 1981, on observe des éléments et des techniques d'écriture communs, que l'on peut reconnaître simplement à l'audition. On notera aussi dans les trois pièces de flûte/piccolo les figures ascendantes avec mordants sur les valeurs longues au début de la deuxième pièce de *Nidi*, dans *Small* et surtout beaucoup plus développées dans *Fili*. Chez Fedele, on retrouve l'évocation du *shakuashi* japonais dans la dernière section de *Donax* et dans la partie centrale d'*Imaginary Skylines* avec les mêmes techniques de trilles, d'harmoniques, de vibrato ou de *glissandi* d'embouchure.

Les deux compositeurs réutilisent textuellement certains passages de telle ou telle pièce dans une autre. Ainsi, le début de la première pièce de *Clair* de Donatoni, caractérisé par les *glissandi* de la clarinette, se retrouve aux mesures 82 et 85 de *Small*. De même, le compositeur reprend plusieurs parties de *Nidi* dans *Small* (la seule différence est que *Nidi* n'est pas mesuré, alors que *Small* est entièrement à 3/4).

Donatoni semble avoir élaboré les parties de piccolo et

de clarinette de *Small* dans *Clair* et *Nidi*, un peu comme si ces dernières étaient des esquisses à travers lesquelles il avait testé, développé et exploité au maximum les matériaux, avant de reprendre les résultats les plus probants de ces recherches dans une œuvre d'ensemble plus conséquente.

Chez Fedele, ce principe est aussi de mise. En effet, si on compare *Imaginary Skylines* et *Duo en Résonance*, qui datent toutes les deux de la même année, on remarquera aisément à l'audition combien certains passages de la deuxième pièce (notamment les deuxième et troisième parties) sont fondés sur le matériau de la première, et comment ceux-ci sont développés et exploités, ne serait-ce que par l'instrumentation et l'augmentation des effectifs. L'exemple de *Donax* pour flûte seule est encore plus évocateur : Fedele va reprendre ce solo quasiment tel quel et lui ajouter un accompagnement orchestral qui fait en quelque sorte office de résonateur à la flûte. C'est ainsi qu'il compose *Profilo in Eco* pour flûte et ensemble et *Donacis Ambra* pour flûte et électronique.

LA VIRTUOSITÉ ET LA LÉGÈRETÉ DES ŒUVRES

Les musiques des deux compositeurs se caractérisent également par des passages très rapides, brillants et virtuoses. Mais il ne s'agit ni de quelque chose de démonstratif, ni d'un culte de l'interprète ou bien encore d'un défi lancé à l'instrumentiste. Au contraire, il faut plutôt voir cette virtuosité comme un élément caractéristique d'une culture italienne, latine. En effet, on remarquera tout de suite la rapidité et la légèreté d'élocution qu'ont les Italiens quand on les entend parler.

Cette particularité de langage s'exprime à travers des *tempi* très rapides, les nombreux traits de type « fusée » de

Nidi, la première partie de *Donax, Imaginary Skylines*, ainsi que par un jeu à la fois très articulé, mais aussi très souple (du fait justement de la rapidité des *tempi*, comme on peut le constater dans la troisième partie de *Donax*, avec des notes répétées en quadruples croches le plus rapidement possible, ces figures étant ensuite de plus en plus entrecoupées par de violents arpèges descendants).

UTILISATION ESTHÉTIQUE DU MATÉRIAU

C'est ici que les chemins des deux compositeurs diffèrent, en raison de leur forte personnalité, mais aussi de leur formation et de leur différence d'âge. Donatoni appartient à cette génération de compositeurs nés dans les années vingt qui revendique l'héritage de la seconde école de Vienne et se constitue elle-même en école à Darmstadt. Cependant, il n'adhérera jamais entièrement au sérialisme intégral strict. Au contraire, en dépit de la rigueur avec laquelle il élabore son matériau, il a toujours su rester souple dans son traitement. Malgré un aspect en apparence pointilliste (cf. le début des trois pièces avec flûte/piccolo), il se soucie avant tout de la conduite d'une ligne et de son dynamisme. On trouvera aussi des passages très mélodiques et expressifs, par exemple dans *Fili*, mesures 66 à 75 et 119 à 133, et dans *Small*, mesures 68 à 76 et 87 à 107. On notera encore une écriture en forme de vocalise dans *Small*, mesures 144 à 156, et dans *Fili*, mesures 156 à 182.

En outre, Donatoni fait preuve d'une grande sobriété sonore. Dans les pièces étudiées au cours de cet article, les instruments utilisés ne sont jamais choisis pour une expansion ou une générosité du timbre, même s'agissant de la harpe ou du piano. En effet, le compositeur cherche l'aigreur du timbre du piccolo, avec beaucoup de passages dans le grave de la tessiture, et des notes aiguës toujours courtes ou dans des traits rapides. Il en va de même avec la stridence de la clarinette, notamment dans les passages utilisant les *glissandi*, que ce soit dans *Clair* ou *Small*. Quant à la harpe, tout le début de *Small* exige un son étouffé en jouant contre la table de résonance, pour justement empêcher celle-ci d'amplifier le son. Dans *Fili*, le piano n'utilise jamais aucune pédale, même dans les passages les plus *legato*. Dans l'ensemble, le compositeur se sert de timbres décharnés, austères et dépouillés.

Le traitement du matériau est très sobre lui aussi. En effet, le travail des figures permet de créer une pièce très structurée, tout en évitant le piège d'une construction trop complexe. Il n'y a ni contrepoint, ni superposition de séries de hauteurs ou de rythmes avec de nombreuses valeurs irrationnelles, mais plutôt des jeux de figures, des contrastes de caractère entre des passages légers et pointillistes, d'une part, et d'autres en vocalises, chantés, expressifs ou linéaires, d'autre part. Plutôt que de faire des entités non-identifiables par excès de complexité, Donatoni dynamise ces figures par toutes sortes de procédés : trilles pour les notes longues, mordants pour les courtes, ponctuation d'une ligne chantante et ininterrompue par des accords courts, secs, accentués et plaqués, nuances avec de nombreux *sforzandi*, ou encore figures *staccato* isolées.

Pour sa part, Fedele cherche à élaborer une nouvelle stratégie formelle en tenant compte des aspects formels les plus importants de la musique classique et romantique — qu'il exprime à travers des contrastes de matériau et d'atmosphère — mais aussi de toutes les innovations dans le domaine de l'écriture musicale, ou encore des moyens élec-

trique première partie très virtuose et dynamique avec des traits de type « fusée », une deuxième tout à fait différente car jouée uniquement avec l'embouchure complètement couverte (*whistle-tone*⁵, *tongue-rams* normaux ou aspirés, *jet-whistle*⁶), une troisième à nouveau virtuose mais avec des notes répétées le plus rapidement possible et entrecoupées par de violents arpèges descendants, et enfin une quatrième partie beaucoup plus calme, comme l'épuisement d'une combustion, mais dans laquelle on retrouve parfois, tel dans un lointain souvenir, quelques éléments des parties précédentes.

Ces oppositions ne sont pas seulement d'ordre horizontal, car deux séquences de caractère et de matériau totalement différents peuvent se dérouler ensemble et simultanément, comme le montre l'exemple d'*Imaginary Skylines* : dans la première partie, la harpe joue une ligne mélodique régulière et continue, tandis que la flûte lance des *tongue-rams* ponctuels à caractère rythmique et dynamique (cf. exemple 2).

L'originalité de Fedele réside aussi dans l'application d'un concept de la résonance provenant de l'influence de la musique spectrale. Cela se traduit tout d'abord dans la structure timbrale de ses accords et dans la conception du son comme origine de la pièce et de sa forme globale. Cependant, il a su garder son indépendance par rapport à ce courant. Ainsi, l'idée de résonance apparaît non seulement en tant que phénomène acoustique visant à une recherche d'ordre timbrale, mais surtout pour affirmer l'identité d'un événement sonore.

Dès lors, on ne s'étonnera plus de trouver des intervalles verticaux d'octaves dans la troisième partie d'*Imaginary Skylines*. En effet, lorsqu'une octave est juste, on entend des harmoniques se dégager, ce qui donne à la sonorité une plénitude expressive et confortable pour l'oreille. Au contraire, lorsqu'elle est perturbée par des notes proches (une seconde ou des intervalles encore plus petits), des battements se créent. Le son devient alors terne, voire agressif selon le nombre de battements. La troisième partie d'*Imaginary Skylines* joue continuellement sur ces deux oppositions.

En comparant les œuvres des deux compositeurs, on constate qu'il existe une relation très directe entre les techniques de composition de Donatoni et de Fedele, notamment quant à l'élaboration et à l'agencement du matériau. Ainsi, l'écriture figurative linéaire du premier contribue à l'élaboration, chez le second, d'une technique similaire mais soumise à des gestes formels directionnels. Tous deux élaborent des composantes formelles relativement indépendantes mais issues d'un même processus de dérivation continue du matériau ; une force d'invention permettant l'élaboration de caractères distincts par superposition contrastée, échange timbral, fragmentation ou imitation d'éléments ; une alchimie compositionnelle utilisant avec aisance l'exposition, l'opposition, le montage, mais aussi l'élaboration directionnelle continue à partir des mêmes éléments constitutifs ; et, enfin, une poésie sonore très raffinée, par l'aspect vocal chez l'un, et grâce à l'exploitation du phénomène de résonance chez l'autre. Cependant, chacun a sa propre personnalité et a su s'épanouir malgré l'emploi de techniques communes, car celles-ci restent d'ordre basique. Chacun vit (ou a vécu) avec son temps et selon son expérience, pour revendiquer et affirmer une esthétique personnelle tout à fait aboutie.

5. Il s'agit d'harmoniques produits par la brisure de l'air sur le biseau de l'embouchure, dans une nuance assez douce, qui évoquent un sifflement, d'où le nom d'harmoniques sifflées.

6. Balayage des harmoniques d'une note fondamentale : il est obtenu par un violent coup de diaphragme.