

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nomnick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*  
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



# **INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

## Aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde

Antonio Lai  
Compositeur  
Projet Nouvelle Musique Sarde

**Résumé.** L'objectif de cette contribution est de présenter les aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde. Ce vaste projet de recherche et création a pour vocation de promouvoir la musique et la culture sardes à l'échelle internationale à travers une conception compositionnelle personnelle inédite, située entre tradition et innovation. Il s'adresse à tous types de public intéressés par les cultures populaires et en particulier par l'héritage euro-méditerranéen. Le projet Nouvelle Musique Sarde s'appuie sur la technologie et sur l'apport d'autres disciplines : arts de l'image (photographie et cinéma), arts de la scène et du spectacle, danse et théâtre. De plus, il fait appel à plusieurs disciplines du domaine de la recherche scientifique : analyse musicale, ethnomusicologie, interprétation musicale, épistémologie de la musique, informatique musicale, histoire, anthropologie, linguistique, littérature, archéologie, archéoastronomie.

**Mots-clés.** Nouvelle musique sarde, composition, musique traditionnelle, music assistée par ordinateur, arts performatifs, arts de l'image, analyse musicale, ethnomusicologie, interprétation musicale, épistémologie de la musique, informatique musicale, histoire, anthropologie, linguistique, littérature, archéologie, archéoastronomie.

**Abstract.** The purpose of this contribution is to present the interdisciplinary aspects of the project New Sardinian Music. The aim of this broad creative research project is to promote Sardinian music and culture internationally through a personal and innovative compositional approach between tradition and modernity. The target audience is a "new" public who are interested in popular cultures especially Mediterranean Europe. New Sardinian Music project draws on technology and other arts: visual arts (photography and video), performing arts, dance and theater. Furthermore, it draws on several disciplines in the framework of scientific research: musical analysis, ethnomusicology, epistemology of music, musical performance, computer music, history, anthropology, linguistics, literature, archeology, archeoastronomy.

**Keywords.** New Sardinian music, composition, traditional folk music, computer music, performing arts, visual arts, musical analysis, ethnomusicology, epistemology of music, musical performance, computer music, history, anthropology, linguistics, literature, archeology, archeoastronomy.

L'objectif de cette contribution est de présenter les aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde. Ce vaste projet de recherche et création (productions artistiques théorisées) a pour vocation de valoriser et de promouvoir la musique et la culture sardes à l'échelle internationale à travers une conception compositionnelle personnelle inédite, située entre tradition et innovation.

Les aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde s'inscrivent dans deux axes interdépendants et étroitement liés : la création artistique et la recherche scientifique. Dans le cadre du volet artistique, la nouvelle musique sarde s'appuie sur les nouvelles technologies, les arts de la scène, de l'image et du spectacle, le théâtre et la danse, et a recourt à des stratégies innovantes de promotion culturelle afin de toucher une audience la plus vaste possible. En ce qui concerne les contributions dans le contexte de la recherche scientifique, ce projet fait appel à plusieurs disciplines différentes : analyse musicale, ethnomusicologie, interprétation musicale, épistémologie de la musique, informatique musicale, histoire, anthropologie, linguistique, littérature, archéologie, archéoastronomie. Dans cet article on essaiera de mettre en évidence d'une part, l'incidence considérable de notre création artistique sur nos recherches dans le champ des sciences de l'art et d'autre part, l'importance primordiale de nos recherches approfondies pour le développement innovant de nos projets de création.

### **1. Musique sarde de tradition orale**

Dans le contexte européen, ainsi que dans le vaste champ multiculturel du bassin méditerranéen, les musiques sardes de tradition orale occupent une place de premier plan. De manière schématique et non exhaustive, on peut réduire l'ensemble riche et hétérogène de ces traditions à deux axes complémentaires : la musique polyvocale et la musique instrumentale.

La musique polyvocale, paraliturgique et profane, répandue essentiellement dans des régions septentrionales de la Sardaigne, compte parmi ses expressions majeures les chants de Castelsardo —petit village situé sur la côte nord entre Porto Torres et la Gallura. L'origine du répertoire de Castelsardo date probablement de l'époque du Falsobordone italien, genre mineur de la tradition écrite occidentale entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Nos études musicologiques récentes sur les chants de Castelsardo s'inscrivent dans un contexte scientifique marqué par des carences importantes. En particulier, mon ouvrage intitulé *Recherche et création pour une nouvelle musique sarde* (2013) se présente comme une contribution complémentaire aux essais déjà existants en la matière. En effet, si aujourd'hui on trouve désormais une bibliographie satisfaisante du point de vue des approches historiques, anthropologiques, sociologiques et même philologiques, à notre avis on attend encore des travaux scientifiques totalement exhaustifs en ce qui concerne

l'étude systématique du langage musical et l'analyse approfondie des pièces traditionnelles de Castelsardo<sup>1</sup>.

La musique instrumentale, représentée de manière emblématique par les *launeddas* —triple flûte de roseau jouée exclusivement en respiration circulaire-, s'est-elle plutôt développée dans le sud de l'île. De même que dans la musique polyvocale, les *launeddas* interviennent par tradition dans les situations paraliturgiques et processionnelles, mais également dans des contextes profanes comme par exemple les *ballos* (dances) sardes. La genèse de cet instrument à vent remonte sans doute à la préhistoire : le bronze nuragique, découvert par les archéologues au début du XX<sup>e</sup> siècle à Ittiri et représentant l'effigie ithyphallique d'un joueur de *launeddas*, date du VI<sup>e</sup> siècle avant J.C. La représentation même de cette pièce archéologique permet de supposer que cette musique était utilisée lors de rituels archaïques préhistoriques<sup>2</sup>.

Actuellement, un nouveau livre intitulé *Launeddas et nouvelle musique sarde* est en préparation. Il s'agit de poursuivre les recherches sur la musique sarde de tradition orale en étroite relation avec nos activités de création théorisée. Cette recherche est axée sur l'analyse technique et organologique du fonctionnement complexe des *launeddas*, ainsi que sur l'étude du style musical des pièces maîtresses de son vaste répertoire. *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument* (1969) de l'ethnomusicologue danois Andreas Fridolin Weis Bentzon représente l'étude de référence pour cet instrument traditionnel et pour son répertoire<sup>3</sup>. Malgré son importance capitale —Bentzon a été l'un des rares pionniers de l'ethnomusicologie sarde dans les années 1950- il présente des lacunes musicologiques importantes. Outre les divergences assez marquées et récurrentes entre les transcriptions et les enregistrements relatifs qui intègrent son ouvrage —ces inconsistances concernent notamment les transcriptions des « danses professionnelles », les chefs-d'œuvre du répertoire-, on constate surtout une orientation de l'approche analytique, formelle et discursive des *nodas* (l'unité musicale minimale des pièces pour *launeddas*) qui n'est pas totalement satisfaisante. Sur la base d'enregistrements d'époque, de documents et de témoignages datés de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle —en tenant compte aussi des canons classiques d'évaluation esthétique des performances- notre étude propose également une révision historique importante du classement des meilleurs joueurs des *launeddas* pendant l'« âge d'or » de l'instrument<sup>4</sup>.

---

\* Fecha de recepción: 30-1-2020 / Fecha de aceptación: 18-2-2020.

<sup>1</sup> LAI, Antonio : *Recherche et création pour une nouvelle musique sarde*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 11.

<sup>2</sup> En Sardaigne, outre les chants de Castelsardo et les *launeddas*, on trouve également d'autres expressions très significatives de musique traditionnelle, telles que les *Tenores* — les célèbres chœurs d'hommes répandus dans les zones centrales de l'île —, la guitare sarde, l'*organetto* (petit accordéon) et un très grand nombre d'instruments à percussion disparates.

<sup>3</sup> BENTZON, Andreas Fridolin Weis : *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument*, Acta Ethnomusicologica Danica 1, Akademisk Forlag, Copenhague, 1969, volumes I et II.

<sup>4</sup> Ce dernier point sera développé aussi dans le cadre de la publication (en préparation) de 88 pièces musicales inédites (5 CD pour un total de 320 minutes) jouées par le maître de *launeddas*

## 2. Nouvelle Musique Sarde

L'un des principaux objectifs du projet Nouvelle Musique Sarde porte sur la diffusion internationale d'importants aspects de l'identité culturelle sarde. Notre appartenance à ce domaine culturel ainsi que notre parcours de vie et professionnel en France —sans oublier la participation émotive et passionnelle en tant que compositeur de la nouvelle musique sarde— rendent possible et stimulent cette approche de création et de recherche inédite. Autrement dit, nous sommes persuadé que c'est précisément par l'intermédiaire de la distanciation géographique et culturelle que l'on peut véritablement parvenir à une authentique forme de redécouverte et à la réappropriation critique et innovante du contexte culturel d'origine des sources.

Aujourd'hui, les musiques traditionnelles sardes sont le produit de processus extrêmement longs sujets à des stratégies d'élaboration spécifiques à la transmission orale. Au fil des siècles, ces processus —fortement préservés en raison de l'insularité— ont donné lieu à des systèmes musicaux originaux et très élaborés.

L'étude de l'évolution historique et l'actualité très vivante du système musical de Castelsardo et des *launeddas* offre un champ d'investigation et d'action inouï pour l'imagination créative. Ainsi, l'objectif de notre démarche compositionnelle porte sur la conception d'un véritable langage musical imaginaire, à la fois innovant et parfaitement cohérent et conforme à ces traditions. Autrement dit, un nouveau langage musical de création, puissant et organique, qui s'inscrit résolument dans les mêmes dynamiques générationnelles propres à la transmission orale, mais imaginées idéalement dans un processus évolutif macro-temporel fortement accéléré qui nous projette dans un avenir très lointain.

La première phase de réalisation de la nouvelle musique sarde — celle d'inspiration *castellanese* —repose sur l'étroite corrélation entre la recherche instrumentale et les nouvelles technologies audionumériques. Le quatuor de saxophones, grâce à ses qualités sonores et à sa flexibilité technique, rend possible la recherche compositionnelle approfondie en partant des caractéristiques très spécifiques des chants *a cappella* sardes. L'ordinateur consent la reproduction du timbre inimitable des *cantori* de Castelsardo et leur interaction en temps réel avec les instruments. De plus, il permet la spatialisation du son, ce qui renvoie directement aux situations opérationnelles d'origine des sources traditionnelles (processions, danses, rituels, etc.).

L'un des concepts majeurs de cette approche porte sur l'idée de la « résurgence » de sens du passé ancestral et mythique de nos traditions. Cette notion implique l'intégration cohérente et organique au cœur des œuvres actuelles d'« épisodes » originaires et intelligibles de la musique traditionnelle sarde. Pour ce faire, on fait appel à des stratégies compositionnelles diversifiées,

---

Antonio Lara (1886-1979), enregistrements d'époque de Bentzon (éditions Iscandula subventionnée par le gouvernement de la Région Autonome de la Sardaigne).

aussi bien sur le plan de l'écriture instrumentale et de l'interprétation musicale, qu'en ce qui concerne l'élaboration électronique et leur interaction.

Dans cette première phase du projet, on a enregistré six œuvres musicales originales et autonomes aux différentes caractéristiques : (1) *Alleluja Unplugged* et (2) *A passu* —œuvres uniquement instrumentales- (3) *Alleluja* et (4) *Fugghiendi* —œuvres mixtes (instruments avec électronique en temps réel)- (5) *Anastasis* —œuvre exclusivement audionumérique- et (6) *Doighi peraulas* —œuvre pour voix récitante et dispositif électroacoustique. En ce qui concerne la formation du quatuor de saxophones, on a deux dispositions exécutives différentes. Par exemple, l'instrumentation de *Alleluja*, *Alleluja Unplugged* et *A passu* repose sur une version pour la formation du quatuor classique — saxophones soprano, alto, ténor et baryton- et sur une version pour formation atypique —deux saxophones altos et deux saxophones ténors- plus proche des registres des quatre voix masculines sardes<sup>5</sup>.

L'immense potentiel du projet qui émerge à la fois des recherches et des premières compositions de la nouvelle musique sarde, permet de préfigurer dès à présent d'autres productions artistiques pour l'avenir. Dans l'immédiat, les recherches autour du champ très vaste de la musique polyvocale sarde doivent continuer, parallèlement à des nouvelles recherches sur les *launeddas* dans l'optique de cette approche compositionnelle originale et inédite où les technologies audionumériques représentent de plus en plus un outil primordial pour la création actuelle.

### 3. *Jana*

La performance scénique et musicale *Jana* est conçue à partir des musiques originales de l'album *New Sardinian Music Volume 1*.

Ancrée profondément dans l'imaginaire collectif des sardes, depuis toujours la figure de la *jana* joue un rôle primordial dans la culture traditionnelle de l'île<sup>6</sup>. Il s'agit d'un personnage féminin légendaire ayant différentes facettes. Dans les récits de tradition orale, les *janas* sont décrites comme des personnages ambivalents mi-fées mi-sorcières. La nuit, lors des fêtes populaires dans les villages, elles apparaissent et dansent avec les humains. Dès que les garçons, éblouis par leur beauté, essaient de se rapprocher pour les toucher, aussitôt elles disparaissent. Ces figures mythologiques ont des caractéristiques similaires aux prêtresses de la préhistoire sarde. En effet, seul les femmes pouvaient officier dans les rites païens archaïques précurseurs du culte de Dionysos. Mais encore, les contes de tradition orale dépeignent les *janas* comme des chamanes. Protagonistes de rites d'initiations, elles maîtrisent les techniques de transe et se métamorphosent en oiseaux de nuit pour effectuer le « vol extatique ».

---

<sup>5</sup> LAI, Antonio : *New Sardinian Music Volume 1*, 2015, NSM-CD01, musiques originales composées et produites par Antonio Lai. Toutes les pièces de l'album sont disponibles à l'écoute en streaming sur le site internet newsardinianmusic.com

<sup>6</sup> En Sardaigne on appelle *domus de janas*, maisons des *janas*, les sépultures préhistoriques creusées dans la roche.

À l'heure de la globalisation, la présence de ces thématiques mythologiques dans le domaine de la création théâtrale et musicale contemporaine constitue un objectif stratégique très prometteur. Non seulement il s'agit d'expressions culturelles et artistiques majeures dans le vaste champ multiculturel du bassin de la Méditerranée, mais en plus elles portent des valeurs universelles fédératrices car interculturelles. La *jana*, protagoniste unique de cette performance scénique et musicale, incarne et véhicule des aspects symboliques primordiaux qui peuvent donc être transposés et réinterprétés à travers le filtre d'autres civilisations et, pourquoi pas, dans un cadre extra-européen. Ainsi, cette pièce a pour ambition de s'adresser d'une part, aux « nouveaux publics » d'aujourd'hui —qui vont bien au-delà des frontières établies entre le « public savant » et le « grand public »- et d'autre part aux récepteurs susceptibles d'être sensibles à cette approche créative car intéressés par les cultures traditionnelles et plus particulièrement par l'héritage euro-méditerranéen.

Dans cette performance, la musique et le théâtre sont intimement liés. L'ensemble des œuvres musicales originales de l'album *New Sardinian Music Volume 1* a été conçu et produit exclusivement pour ce spectacle, dans une perspective d'interaction et de synergie de création avec la mise en scène. La *jana* est aussi la muse inspiratrice de la Nouvelle Musique Sarde.

L'univers de l'image, des lumières et du décor de la scène est mystérieux, sobre et onirique. Symboliquement, l'espace public est séparé sans aucune ambiguïté de l'espace sacré de la *jana*, en délimitant ainsi l'épicentre de l'espace d'action théâtral et rituel de la comédienne.

En raison du dispositif scénique et technique très réduit et flexible, cette performance peut être produite dans des cadres conventionnels —théâtres, salles de concert, lieux d'exposition, etc.- mais également dans des situations performatives atypiques (aussi en plein air) —sites archéologiques (par exemple sites nuragiques en Sardaigne), théâtres et amphithéâtres de l'époque romaine, grottes naturelles, ruelles et places de villages, etc.

La comédienne-danseuse est amenée à occuper et à interagir avec cet espace scénique exclusif principalement à travers sa présence corporelle. Elle est guidée par l'introspection et par une réflexion autour des thématiques riches et complexes du personnage légendaire de la *jana*. En ce qui concerne les caractéristiques physiologiques, elle incarne et représente un modèle de beauté méditerranéenne atemporel et intègre l'ambivalence des composantes sacrée (rituelle) et profane (érotique) typiques du personnage.

Le son des saxophones et des voix étant systématiquement élaboré par des procédures audio complexes (pièces instrumentales, électroniques et mixtes), on a opté pour le choix d'une diffusion entièrement audionumérique. Les modalités de projection sonore des musiques de *Jana* —spatialisation du son en



stéréophonie, quadriphonie, octophonie, 5.1 Surround, etc.- dépendent à la fois du matériel technique disponible et des caractéristiques de l'espace scénique<sup>7</sup>.

Le spectacle est constitué de six épisodes autonomes correspondant aux pièces musicales de l'album *New Sardinian Music Volume 1*. Au début du spectacle ainsi que dans les moments de transition entre épisodes, les vers en langue sarde *logudorese* de la prière-exorcisme ancestrale « *Doighi peraulas* », les « douze paroles », résonnent (voir *Infra* le texte poétique). Ainsi, la déclamation magique-poétique se différencie nettement des épisodes musicaux. En l'absence de contraintes liées à la compréhension sémantique du texte poétique —de fait, il s'agit d'une langue mystérieuse et secrète, dotée d'une sonorité envoutante, incompréhensible même pour les locuteurs italophones- cette pièce théâtrale et musicale s'adresse à un vaste public à l'échelle internationale (Table 1 : scènes)<sup>8</sup>.

<i>Intrada</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	1. <i>Alleluja</i> (10:05)	pour quatuor** de saxophones et live electronics
<i>Interlude I</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	2. <i>Alleluja Unplugged</i> (9:15)	pour quatuor* de saxophones
<i>Interlude II</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	3. <i>Anastasis</i> (11:00)	musique électroacoustique
<i>Interlude III</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	4. <i>A passu</i> (7:18)	pour quatuor* de saxophones
	5. <i>Doighi peraulas</i> (6:15)	pour voix et dispositif électroacoustique
<i>Interlude IV</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	6. <i>Fugghiendi</i> (7:17)	pour quatuor** de saxophones et live electronics
<i>Postlude</i>		pour voix et dispositif électroacoustique

Table 1 : scènes

<sup>7</sup> La diffusion sonore pour la représentation dans le patio de l'Hospitalis Sancti Antoni à Oristano (Festival Minière Sonore, 24 août 2018, Sardaigne) portait sur un dispositif d'amplification quadriphonique obtenu en « doublant » la stéréophonie ; pour le spectacle qui a eu lieu dans la grande cour du château médiéval de Fénétrange nous avons choisi le dispositif stéréophonique (Festival Art Scène et la Lune, 25 mai 2019, France).

<sup>8</sup> Durée totale du spectacle : environ une heure. Antonio Lai : musique et spatialisation sonore ; Carmelo Agnello : mise en scène et lumières ; Gvantsa Lobjanidze : comédienne et danseuse ; Alessandro Lai : costumes ; Stéphane Bécarie : saxophones soprano\*\* et ténor\* ; Rémi Fox : saxophones alto\* et baryton\*\* ; Vincent Dupuy : saxophone alto ; Michaël Hazan : saxophone ténor ; Roberta Collu : voix. Sources élaborations électroniques (extraits) : *Sardegna Castelsardo* CD Nota Geos 2.07 et *Polyphonies de la Semaine Sainte* CD LDX 274 936. Enregistrement : Joaquim Ferreira (Studio-son Arts P8) ; mixage : Antonio Lai et Joaquim Ferreira ; mastering : Benoît Courribet (Cylens Studio).

#### 4. Magie archaïque et technologie audionumérique

À présent, afin de montrer l'interaction fructueuse de notre approche artistique avec les disciplines scientifiques, nous allons évoquer le parcours de création de *Doighi peraulas*, œuvre pour voix et dispositif électroacoustique qui joue un rôle dramaturgique fondamental dans la performance scénique et musicale *Jana*. Pour ce faire, on mettra en évidence l'importance primordiale de la contribution de matières telles que la linguistique, l'histoire et l'anthropologie, sublimée sur le plan de la création musicale par l'utilisation structurante des nouvelles technologies audionumériques.

*Sa limba*, la langue sarde, émanation d'une culture complexe et millénaire, a une importance capitale pour le projet Nouvelle Musique Sarde. On peut classer l'incidence de la langue sarde dans la conception des musiques de *Jana* en trois grandes typologies.

La première typologie concerne les morceaux composés à partir de matériaux extraits des chants sacrés polyvocaux (processionnels et cérémoniels) de la confrérie de Castelsardo sur textes en latin : *Alleluja*, *Alleluja Unplugged*, *Anastasis* et *Fugghiendi*. La véritable signification des textes en latin est rarement comprise par les *cantori* de Castelsardo. Cela a comme conséquence une déformation souvent importante des mots latins occasionnée notamment par la prononciation sarde. La prosodie sarde de la langue latine engendre d'innombrables fluctuations irrégulières de la pulsation rythmique et affecte le déroulement temporel des structures morphologiques linéaires des chants traditionnels. De plus, à Castelsardo la sémantique latine n'a pas du tout une fonction musicale descriptive, axée sur une discursivité conventionnelle de type littéraire, mais contribue à la réalisation d'une véritable dramaturgie magique et rituelle. Ainsi, le rapport entre musique et texte poétique repose sur une situation paradoxale : « le latin (langue formelle et secrète [...]), langue "morte", se trouve être le principal vecteur d'une tradition au contraire très vivante »<sup>9</sup>.

La deuxième typologie porte sur la génération de « récitatifs instrumentaux » pour saxophones inspirés d'un chant profane de la confrérie en langue sarde *logudorese* : la *Bogi a passu*. À la différence des textes poétiques à caractère rigoureusement sacré du répertoire cérémoniel et processionnel, la *Bogi a passu* est un chant de type pluri-textuel et les poèmes entonnés ont pour thème l'amour. Les stratégies exécutives, partiellement improvisées, entraînent souvent des variantes et des modifications formelles des textes chantés.

La composition pour voix récitante et dispositif électroacoustique intitulée *Doighi perasulas*, conjointement aux appendices musicaux de la performance *Jana*, élaborés à partir des mêmes matériaux sonores (*intrada*, interludes et postlude), représentent la troisième typologie générative des nouvelles musiques par l'intermédiaire de la langue sarde. Dans ce cas, les œuvres musicales sont entièrement conçues et produites à partir du texte poétique

---

<sup>9</sup> LORTAT-JACOB, Bernard : *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998, pp. 26-27.

déclamé de la célèbre prière-exorcisme homonyme en langue sarde *logudorese* (Table 2 : texte poétique *Doighi perasulas*).

<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus una</i> <i>Piùs podede su sole chi no sa luna</i>	Des douze paroles nous n'en disons qu'une Le soleil peut plus que la lune
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus duas</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que deux Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus très</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que trois Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus battoro</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que quatre Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus chimbe</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que cinq Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus sese</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i>	Des douze paroles nous n'en disons que six Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse

<p><i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus sette</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que sept Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus otto</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que huit Des huit gosos Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus noe</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que neuf Des neuf chœurs des anges Des huit gosos Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus deghe</i> <i>De sos deghe cumandamentos</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que dix Des dix commandements Des neuf chœurs des anges</p>

<i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu</i> <i>Santu, Amen</i>	Des huit <i>gosos</i> Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus undighi</i> <i>De sas undighimizza virgines</i> <i>De sos deghe cumandamentos</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu</i> <i>Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que onze Des onze mille vierges Des dix commandements Des neuf chœurs des anges Des huit <i>gosos</i> Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus doighi</i> <i>De sos doighi apostulos</i> <i>De sas undighimizza virgines</i> <i>De sos deghe cumandamentos</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu</i> <i>Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous en disons douze Des douze apôtres Des onze mille vierges Des dix commandements Des neuf chœurs des anges Des huit <i>gosos</i> Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen

Table 2 : texte poétique *Doighi perasulas*

En Sardaigne, depuis l'antiquité, dans l'univers agro-pastoral la sécheresse, les intempéries, les tempêtes et la foudre représentaient des risques majeurs et imprévisibles, aussi bien pour les travailleurs de la campagne que pour les

animaux et la récolte. Les ravages des cultures provoqués par les aléas météorologiques, notamment au printemps, pouvaient compromettre définitivement le produit de toute une année de travail. De plus, à une époque où les machines agricoles modernes n'existaient pas encore ou n'étaient pas encore très développées et répandues, la possibilité d'être touché par la foudre représentait le seul risque d'accident important. Il faut aussi prendre en considération l'effet traumatisant, du point de vue émotionnel, du tonnerre, phénomène naturel très mystérieux car méconnu.

Dans ce contexte historique et social archaïque, pendant les moments de fortes intempéries, la protection magique joue le rôle capital de parafoudre. La prière des douze paroles représente l'exorcisme-parafoudre le plus célèbre dans le monde agro-pastoral sarde. Sa formule, axée sur la réitération des vers poétiques à chaque cycle, rassure l'opérateur magique de par son efficacité phonétique et hypnotique, tout en produisant une impression positive et rassurante<sup>10</sup>.

Les éléments sémantiques qui font référence à la fois au christianisme et aux cultes païens préchrétiens dénotent clairement sa matrice syncrétique. Les aspects magiques et rituels de la forme poétique, marquée notamment par la répétition cyclique des vers, instruisent les processus compositionnels et bâtissent la forme générale de l'œuvre musicale.

La composition *Doighi peraulas* repose essentiellement sur deux principes : la sédimentation de couches sonores multiples et l'emploi systématique de la synthèse croisée par convolution (*cross-synthesis*). L'idée de la sédimentation rappelle les processus historiques de stratification qui ont déterminé l'évolution et l'enrichissement de la culture et de la langue sarde au fil des siècles ; la synthèse croisée permet la réalisation d'une véritable « magie technologique » puissante et mystérieuse, en mesure de sublimer grandement la magie archaïque de l'exorcisme traditionnel.

Dans le but de montrer clairement le principe de sédimentation de couches sonores multiples, opérationnel à tous les niveaux de la composition, on s'appuiera sur des images extraites des captures d'écran du logiciel audionumérique Reaper. *Doighi peraulas* a été entièrement réalisée par l'intermédiaire de Reaper qui représente à la fois le « chantier » de travail et les « outils » de construction de la composition. Du point de vue méthodologique, les captures d'écran offrent une vision graphique immédiate des structures musicales (les pistes audio) et de l'architecture formelle générale dans son évolution temporelle. Par conséquent, elles rendent possible la compréhension de processus compositionnels et formels complexes du point de vue théorique.

---

<sup>10</sup> ATZORI, Mario et SATTA, Maria Margherita : *Credenze e riti magici in Sardegna. Dalla religione alla magia*, Chiarella, Sassari, 1980, p. 118.

Tous les sons électroniques des musiques de *Jana* ont été élaborés par l'intermédiaire de la technique de la synthèse croisée par convolution<sup>11</sup> :

*Cross-synthesis* is the technique of impressing the spectral envelope of one sound on the flattened spectrum of another. A typical example is to impress *speech* on various natural sounds, such as “talking wind”. Let's call the first signal the “modulating” signal, and the other the “carrier” signal. Then the modulator may be a voice, and the carrier may be any spectrally rich sound such as wind, rain, creaking noises, flute, or other musical instrument sound. Commercial “vocoders” used as musical instruments consist of a keyboard synthesizer (for playing the carrier sounds) and a microphone for picking up the voice of the performer (to extract the modulation envelope)<sup>12</sup>.

Dans *Doighi peraulas* cette technique a été employée pour la convolution de couples de signaux audio gémeaux (le *modulating signal* et le *carrier signal* sont ainsi identiques), correspondant aux enregistrements de groupes unitaires de vers poétiques déclamés — contrairement, par exemple, au cas de *Anastasis* où les couples de signaux audio élaborés par convolution correspondent à segments vocaux différents du point de vue du contenu textuel et de l'articulation mélodique. Autrement dit, les matériaux sonores de *Doighi peraulas* sont toujours le produit du croisement par convolution d'un groupe de vers unitaire avec soi-même — rappelons que le texte poétique est constitué, dans son ensemble, de douze groupes de vers (voir Table 2). Il faut aussi rajouter que, dans certains cas, l'élaboration électronique par synthèse croisée des matériaux vocaux de *Doighi peraulas* porte sur un aspect technique complémentaire très important. Lors du croisement par convolution de deux signaux audio identiques, la durée temporelle de l'un des deux est parfois modifiée par le biais de procédures de contraction (raccourcissement) ou bien de dilatation (rallongement) temporelles. Les critères de modification des durées sont proportionnels et vont d'une compression temporelle maximale, correspondant à un douzième de la durée d'origine, jusqu'à une dilatation temporelle maximale, correspondant à douze fois la durée d'origine (*Cf. Infra*).

Du point de vue musical, l'aura mystique générée par l'hypercomplexité du processus informatique d'élaboration de la synthèse croisée est tout à fait comparable à celle engendrée par la magie archaïque de la prière-exorcisme sur le plan anthropologique. De fait, la complexité extrême des calculs mathématiques empêche la prévision des résultats sonores qui peuvent présenter un grand potentiel créatif ou bien, au contraire, se révéler totalement dépourvus d'intérêt musical<sup>13</sup>. L'imprévisibilité de la synthèse croisée rappelle la

---

<sup>11</sup> De même, les musiques de *Adonai* et de *Elohim*, pour voix et dispositif électronique, projet Nouvelle Musique Sarde, ont été élaborées par synthèse croisée à partir de chants rituels en langue sarde de l'île de Sant'Antioco (écoute gratuite en streaming sur le site internet newsardinianmusic.com

<sup>12</sup> Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Stanford University, [https://ccrma.stanford.edu/~jos/sasp/Cross\\_Synthesis.html](https://ccrma.stanford.edu/~jos/sasp/Cross_Synthesis.html), consulté le 15 février 2020.

<sup>13</sup> La littérature spécialisée en informatique musicale met souvent l'accent sur l'imprévisibilité des résultats de la synthèse croisée en raison de la très grande complexité du calcul mathématique.

situation des intempéries naturelles dans le contexte de l'exorcisme à des époques où il était pratiquement impossible d'établir des prévisions météorologiques fiables. La puissance magique et rituelle du texte et de la forme poétique de la prière-exorcisme *Doighi peraulas* se retrouve sublimée par le potentiel extraordinaire des processus audio numériques de la magie technologique de la synthèse croisée par convolution<sup>14</sup>.

La voix féminine qui déclame le texte poétique de la prière-exorcisme dans son intégralité (douze groupes de vers) constitue la ligne conductrice de toute la composition (Figure 1 : voix et delay)<sup>15</sup>.



Figure 1 : voix et delay (1-12)

Au début de la composition la voix est parfaitement explicite et intelligible — le début de *Doighi peraulas* représente l'un des moments de résurgence de sens du passé archaïque et mythique des traditions sardes typiques de la nouvelle musique sarde — ensuite, progressivement, elle devient de plus en plus implicite et inintelligible, jusqu'à se dissoudre en s'intégrant complètement à la texture sonore globale (à la fin de la composition la voix n'est plus du tout intelligible,

<sup>14</sup> La convolution a aussi été utilisée dans toutes les musiques de *Jana* pour les effets de réverbération sonore (réponses impulsionnelles) dans le but de mettre en exergue l'ambiance onirique et mystérieuse de la performance. Cette technique permet d'obtenir des effets très réalistes d'immersion dans des espaces acoustiques « modulables » afin d'obtenir des résultats très étonnants, comme par exemple l'impression de réduction ou d'augmentation progressive, en temps réel, de l'espace physique d'une cathédrale, d'un théâtre ou d'une grotte naturelle. Pour les effets de réverbération « multicouche » de *Doighi peraulas* on a utilisé plusieurs réponses impulsionnelles captées dans des lieux différents, parmi lesquels l'immense mausolée Gol Gumbaz en Inde. Cette réponse impulsionnelle a été exploitée de manière à obtenir des effets particulièrement mystérieux et spectaculaires.

<sup>15</sup> Dans la figure en haut (extrait de la capture d'écran principale de Reaper) on peut observer la démarcation des douze groupes de vers déclamés par la voix : la piste audio est placée en première position (V Dry).



tout en restant symboliquement présente entièrement fusionnée avec la masse). Du point de vue de la dramaturgie musicale, la déclamation des vers poétiques démarre (premiers vers poétiques au début) sur un chuchotement lent en intensité *pianissimo*, pour devenir ensuite de plus en plus rapide et frénétique au fur et à mesure que l'on avance vers les parties finales du texte poétique, comme si la déclamation était guidée par une force extraordinaire de possession supranaturelle.

Le processus compositionnel général est tout à fait cohérent par rapport à l'évolution dramaturgique de la récitation. En effet, on peut aisément constater à l'écoute une augmentation notable et progressive du pathos et de l'énergie : la musique est de plus en plus *concitata*, puissante et terrifiante, jusqu'au sommet qui intervient à la fin du morceau qui coïncide avec la totale non intelligibilité du texte poétique déclamé.

Outre le critère d'évolution de la ligne conductrice de la voix, d'autres principes et structures contribuent intimement à la complexité et à la richesse de la texture musicale globale de la composition : (1) les pistes audio produites à partir de l'usage multiple et intensif du delay appliqué à la voix, la manipulation par synthèse croisée de la durée temporelle de la voix qui se retrouve soit (2) contractée (micro stretching) soit (3) dilatée (macro stretching), (4) la convolution de la voix avec les cloches de berger des *mamuthones* de Mamoiada (Sardaigne)<sup>16</sup>.

Les onze pistes audio élaborées par l'intermédiaire du delay (delay 2-12 dans la figure 1) sont bâties à partir des groupes unitaires respectifs des vers déclamés du texte poétique.



Figure 2 : delay 2 (L)

Dans la figure 2 on peut observer la capture d'écran concernant la fabrication de la piste audio appelée « delay 2 (L) » (Cf. Figure 1). Il s'agit du premier groupe de vers déclamés (voir Table 2) auquel a été appliqué un delay de 5500 millisecondes avec un feedback décroissant de -6 décibels. Basée sur le même principe d'élaboration, la piste audio « delay 3 » est le résultat de la superposition d'un delay de 5000 millisecondes appliqué au premier groupe de vers et d'un delay de 5500 millisecondes appliqué au deuxième groupe de vers, le feedback décroissant de -6 décibels affecte les deux pistes audio complémentaires (Figure 3 : delay 3).

<sup>16</sup> Les *mamuthones* sont les célèbres masques terrifiants du carnaval ancestral de Sardaigne.



Figure 3 : delay 3

Le principe compositionnel reste le même pour toutes les pistes audio élaborées par l'intermédiaire du delay. Comme on peut l'observer dans la figure 4, la piste « delay 12 », la plus fournie, affiche la superposition de onze temps différents de delay (de 500 jusqu'à 5500 millisecondes) appliqués respectivement aux groupes de vers poétiques 1-11 (la valeur du feedback décroissant de -6 décibels reste constante pour toutes les pistes audio).



Figure 4 : delay 12

La figure 5 montre un extrait de la capture d'écran principale de Reaper où l'on peut observer la superposition des douze pistes audio produite à travers des processus de synthèse croisée associés à la contraction temporelle proportionnelle (de 1 à 1/12 de la durée d'origine) de l'un des deux signaux audio identiques (micro stretching)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Dans la capture d'écran principale de Reaper, les pistes micro stretching se situent immédiatement en bas des pistes de la voix et des delay. Comme dans la figure 1, aussi dans la figure 5 la ligne temporelle horizontale et la numérotation de la succession des groupes de vers déclamés constituent des points de repère claires pour la compréhension de la forme générale.



Figure 5 : micro stretching (1-12)

La piste « micro 1 » est le produit de la convolution du signal audio correspondant à l'enregistrement du premier groupe de vers déclamés (durée d'origine) avec le même signal audio avec durée modifiée : contraction temporelle de  $1/12$  par rapport à la durée d'origine.

La piste « micro 2 » est le résultat de la superposition de deux pistes audio élaborée à partir de la déclamation du deuxième groupe de vers poétiques (Figure 6 : micro 2).



Figure 6 : micro 2

La première piste audio est le fruit de la convolution de l'enregistrement (durée d'origine) avec soi-même, soumis à une contraction proportionnelle de la durée de  $1/12$  ; la deuxième piste audio constitutive de la piste « micro 2 » est le produit de la même opération de convolution, à la seule exception que dans ce cas, la contraction temporelle proportionnelle de l'un des deux signaux gémeaux correspond à  $2/12$ .

Logiquement, la piste « micro 12 » est le résultat de la superposition de douze pistes audio complémentaires, fruit chacune du même critère d'élaboration par convolution appliqué cette fois-ci au douzième et dernier groupe de vers déclamés du texte poétique (Figure 7 : micro 12).



Figure 7 : micro 12

Dans ce cas, la réduction proportionnelle des durées des *carrier signals* va d'un minimum de 1/12 de la durée d'origine jusqu'à la durée maximale équivalente à celle de la piste audio d'origine sans aucune modification (1/12, 2/12, 3/12, ... 12/12).

La figure 8, extrait de la capture d'écran principale de Reaper, montre la superposition des douze pistes audio produites à partir des enregistrements de la déclamation des douze groupes de vers, élaborées par synthèse croisée conjointement à la dilatation proportionnelle des durées d'origine (rallongement temporel).



Figure 8 : macro stretching (1-12)

Dans ce cas, la piste « macro 1 » est le produit de la convolution de la piste du premier groupe de vers avec soi-même : les durées d'origine des deux signaux

audio ne sont pas modifiées. Macro 2 est le résultat de la superposition de deux pistes audio obtenue par l'élaboration du deuxième groupe de vers déclamés. La première piste présente les mêmes caractéristiques que l'on vient de décrire — les durées d'origine des deux signaux audio ne sont pas modifiées — tandis que la deuxième piste est dérivée du processus de convolution des deux pistes identiques où la durée de l'une est doublée de manière artificielle (audio stretching). Logiquement, la piste audio « macro 12 », basée sur le douzième groupe de vers poétiques, est constituée de la superposition de douze pistes audio complémentaires élaborées à la fois par synthèse croisée et par dilatation proportionnelle des durées de l'un des deux signaux audio qui vont d'un minimum correspondant à la durée d'origine jusqu'à un maximum de douze fois la durée d'origine (1, 2, 3, ... 12).



Figure 9 : macro 12

Dans la figure 10 — extrait de la capture d'écran principale de Reaper — on peut observer la séquence des dix-neuf pistes audio courtes (douze plus sept) ayant un rôle de ponctuation rythmique, ainsi que la séquence des douze pistes audio longues superposées. L'ensemble de ces pistes audio sont le produit de la convolution du son des cloches de berger des *mamuthones* de Mamoiada avec la voix féminine<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Les sons des cloches de berger des *mamuthones* de Mamoiada sont tirés d'un enregistrement de 1964 (CARPITELLA, Diego, SASSU, Pietro e SOLE, Leonardo : *Musica sarda. Canti e danze popolari*, 3 disques vinyle, Albatros (Vedette Records), VPA 8150, 8151 et 8152, 1973 ; réédition Nota Geos 2 CD Book 554, Udine, 2010).

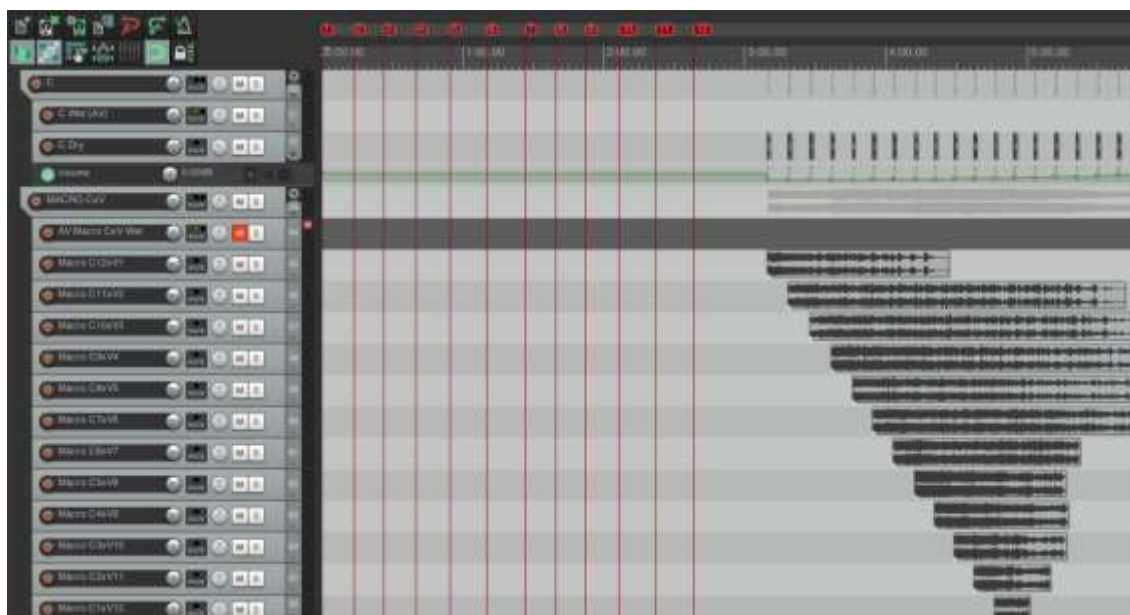


Figure 10 : cloches et voix

Les premières douze impulsions courtes et isolées des cloches croisées avec la voix — sur le premier groupe de vers poétiques dont la durée est réduite proportionnellement à  $1/12$  — ont pour fonction d'intégrer et accentuer les transitoires d'attaque des sons des pistes audio plus longues. Par la suite, la séquence de la ponctuation rythmique des cloches fusionnée avec la réduction temporelle de la voix continue jusqu'à la fin, tout en se superposant aux sons de convolution résiduels. Les « coups de sabre mystique » caractéristiques de la phase finale de la composition sont le résultat de cette double modalité de fusion et superposition sonore.

Le principe compositionnel à la base de l'élaboration des pistes audio les plus longues, ayant la fonction de fusionner intimement les cloches et la voix, est similaire à celui qui a engendré les pistes vocales « macro stretching » (Cf. *Supra*). La piste longue « macro C1 x V12 », alignée avec la douzième ponctuation rythmique, est le résultat de la convolution d'une impulsion de cloches avec la déclamation du douzième groupe de vers dans sa durée d'origine. La piste « macro C2 x V11 », alignée avec la onzième ponctuation rythmique, est constituée de deux sons longs complémentaires : le premier est le résultat de la fusion d'une impulsion de cloches avec la déclamation du onzième groupe de vers dans sa durée d'origine, tandis que le second est le produit de la fusion de la même impulsion de cloches avec la déclamation du onzième groupe de vers dont la durée d'origine a été doublée. La piste longue « macro C12 x V1 », alignée avec la première ponctuation rythmique, est composée par douze pistes audio complémentaires (Figure 11 : macro C12 x V1).

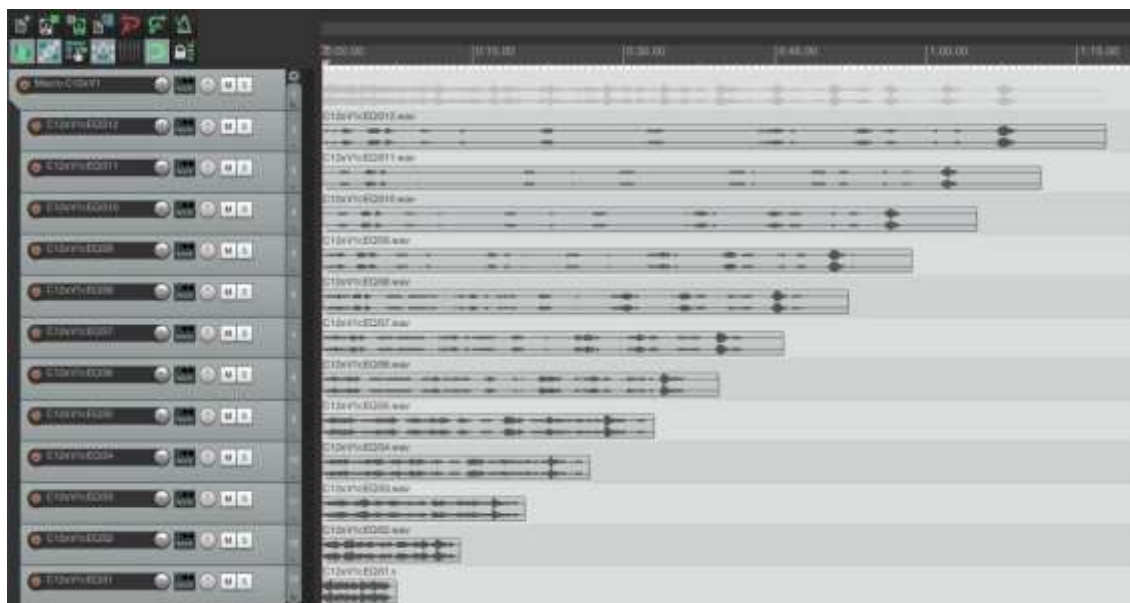


Figure 11 : macro C12 x V1

Les douze pistes audio complémentaires sont le produit de la convolution d'une impulsion de cloches avec douze versions temporelles différentes de l'enregistrement du premier groupe de vers déclamés qui vont de l'unité temporelle d'origine jusqu'à douze fois la durée d'origine.

L'exemple de *Doighi peraulas* a mis en évidence l'importance cruciale de l'approche interdisciplinaire, non seulement dans le domaine de la composition et de la mise en scène, mais aussi dans le contexte plus global du projet Nouvelle Musique Sarde. En particulier, nous avons essayé de montrer comment la fonction magique, le contenu sémantique et la forme du texte poétique en sarde *logudorese* ont joué un rôle fondamental dans la conception de la composition musicale *Doighi peraulas* et de la performance théâtrale *Jana*. Tout d'abord, les contenus textuels ainsi que le cadre historique et anthropologique d'origine, fournissent les bases pour l'idée inspiratrice et s'inscrivent de manière parfaitement cohérente dans la performance scénique et musicale. De plus, comme on a pu le constater, la puissance inouïe de l'hypostase numérolgique à caractère rituel de la prière-exorcisme s'impose à tous les niveaux fonctionnels d'articulation. Comme par magie, outre les appendices musicaux dérivés directement de *Doighi peraulas* (la *intrada*, les quatre interludes et le postlude), on retrouve des répercussions tout à fait fortuites et significatives de la même numérolgie jusque dans la forme générale de *Jana*. Les pièces constitutives de la performance sont au nombre de douze : six morceaux musicaux, parmi lesquels *Doighi peraulas*, et six appendices.

\*\*\*

Dans la perspective de ce long parcours de création et de recherche, d'autres objectifs artistiques de grande envergure sont à l'horizon.

L'album *New Sardinian Music Volume 2* —musiques originales pour *power trio* (guitare électrique, basse électrique, batterie) et dispositif électroacoustique- est actuellement en préparation (production artistique théorisée dans l'ouvrage *Launeddas et nouvelle musique sarde*). Si l'album *New Sardinian Music Volume 1* (2015) —basé essentiellement sur des musiques vocales sardes de tradition orale- a été conçu et produit exclusivement pour le spectacle *Jana* dans une perspective d'interaction et de synergie de création avec la mise en scène théâtrale, l'album en préparation *New Sardinian Music Volume 2* est pensé en étroite corrélation avec le projet chorégraphique *Ballu* (danse) et s'inspire des musiques instrumentales pour *launeddas*, la triple flûte de roseau jouée exclusivement en respiration circulaire. Dans ce cas, nous prévoyons pour la performance la présence sur scène d'une danseuse acrobatique et des musiciens en modalité *live* —ce qui implique l'engagement direct du compositeur aussi dans le domaine de l'interprétation musicale- ainsi que la contribution du *body-painting* et de la vidéo (projection immersive) pour la représentation des symboles caractéristiques de la préhistoire sarde.

À la lumière de ces expériences artistiques multiples et diversifiées, à l'avenir nous envisageons la production d'un « opéra paraliturgique ». Synthèse innovante de nos différentes approches stylistiques et technologiques, fruit des recherches interdisciplinaires dans le cadre des deux premières phases de réalisation du projet Nouvelle Musique Sarde (*Jana* et *Ballu*), cet opéra sera fondé sur une dramaturgie non discursive mais symbolique et rituelle, calqué sur le modèle des processions pascales en Sardaigne.