



HAL
open science

Morricone ou la fabrique artisanale des tubes entre inspiration et techniques savantes

Moreno Andreatta

► **To cite this version:**

Moreno Andreatta. Morricone ou la fabrique artisanale des tubes entre inspiration et techniques savantes. Chloé Huvet. Ennio Morricone. Et pour quelques notes de plus..., Editions universitaires de Dijon, 2022, Musiques, 978-2-36441-452-5. hal-03872887

HAL Id: hal-03872887

<https://hal.science/hal-03872887>

Submitted on 25 Nov 2022

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

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

Morricone ou la fabrique artisanale des tubes entre inspiration et techniques savantes

Moreno Andreatta
CNRS IRMA / ITI CREA Université de Strasbourg & Ircam
andreatta@math.unistra.fr / andreatta@ircam.fr

Résumé

Moins connues du grand public que les musiques composées pour le cinéma, les chansons signées Ennio Morricone représentent pourtant un élément important pour comprendre la richesse de l'univers compositionnel du Maestro. Bien que l'intérêt du compositeur pour la musique de variétés s'étale tout au long de sa carrière musicale, la décennie 1960-1970 mérite une attention particulière car cette période coïncide avec la première expérience professionnelle du jeune élève, fraîchement diplômé du conservatoire de Santa Cecilia dans la classe de Goffredo Petrassi. Cette contribution s'efforce de montrer l'influence de la tradition savante dans la pratique musicale de Morricone, à la fois en tant qu'arrangeur mais aussi compositeur de véritables « tormentoni » qui ont marqué à toujours l'histoire de la musique pop italienne. Quelques éléments d'analyse de tubes permettront de mieux cerner l'équilibre subtile entre démarche instinctive à la base de toute inspiration et travail conscient autour des techniques savantes au service de la chanson.

1. La dette morriconéenne envers la musique savante

Dans cette contribution¹, nous nous attaquons à la question des tubes dans la production d'Ennio Morricone en nous concentrant en particulier sur la forme chanson et, plus spécifiquement, sur les chansons dites de variété (ou « canzonette ») composées ou arrangées par le Maestro dans la décennie 1960-1970. En effet, c'est grâce au caractère à la fois très codifié mais aussi très libre, en termes d'orchestration, de la forme chanson que Morricone arrive à trouver un terrain d'expérimentation lui permettant d'articuler inspiration et techniques savantes². Un premier recours à de stratégies compositionnelles issues d'une tradition savante est représenté par l'utilisation du bruit d'une canette qui roule dans l'arrangement de la chanson « Il barattolo » (1960) de Gianni Meccia. Quelques références sur la musique concrète sont données dans l'entretien de Franco Fabbri et Goffredo Plastino avec Morricone³, dans lequel le compositeur confirme s'être inspiré des recherches sur la musique concrète - en particulier celles menées par le compositeur belge Henri Pousseur - pour introduire dans la chanson le son « concret » d'une canette qui roule. Il s'agit clairement d'une métaphore du personnage principal de la chanson,

¹ Nous remercions Chloé Huvet, organisatrice du colloque « Et pour quelques notes de plus...Hommage à Ennio Morricone (1928-2020) » ainsi que Grégoire Tosser, pour avoir sollicité cette proposition de communication et avoir nourri avec de multiples échanges la réflexion autour d'un aspect qui reste méconnu dans les études sur la production musicale d'Ennio Morricone. Un grand merci également à Alessandro De Rosa et Florence Rigollet, pour les nombreuses discussions qui avaient accompagné la traduction en français de l'ouvrage *Inseguendo quel suono* (Mondadori, 2016) et qui ont eu une influence directe dans la rédaction de cet article. Je dois essentiellement à cet ouvrage mon intérêt pour les techniques compositionnelles savantes de Morricone au service de la chanson.

² La question des interactions possibles entre les musiques dites « actuelles » et la musique savante a fait l'objet de plusieurs études, dont certaines contiennent des analyses très pointues sur les rapports entre la chanson et la musique contemporaine. Voir, par exemple, ANDREATTA Moreno (dir.), « Musique savante / musiques actuelles : articulations », numéro spécial de la revue *Musimédiane*, Société française d'analyse musicale, avril 2020 ; DENUT Eric, *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?*, L'Harmattan, 2002 ; KIPPELEN Etienne, *Chanson française et musique contemporaine*, Publication Université Provence, 2020.

³ FABBRI Franco et PLASTINO Goffredo, « Provisionally Popular: A Conversation with Ennio Morricone », dans FABBRI Franco et PLASTINO Goffredo (dir.), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, 2014, p. 225.

dont « l'amour inutile » roule comme une canette, sans savoir précisément où il terminera sa course⁴.

La période sur laquelle nous allons nous concentrer précède, il faut le souligner, l'intérêt du compositeur pour la musique de film et coïncide avec la première expérience professionnelle du jeune étudiant, fraîchement sorti de la classe de composition de Goffredo Petrassi à Santa Cecilia. Comme l'affirme Carlo Verdone, un acteur cult dans la comédie à l'italienne et qui a été très proche de Morricone :

« À mon avis, la grandeur de Morricone vient de sa formation érudite. Il a eu pour maître Goffredo Petrassi, il a connu la musique de Maderna, de Dallapiccola, toute cette musique contemporaine, et je pense que tout ça lui a permis de développer une réflexion moderne et originale dans l'univers du cinéma. Ces bases solides se devinent aussi dans ses arrangements pour les chansons, je pense surtout à *Se telefonando*, je trouve que c'est un morceau exceptionnel qui n'a pas du tout vieilli. Selon moi, sa grandeur dépend beaucoup de ses connaissances classiques et de ses maîtres véritables. Quand tu as derrière toi une culture aussi solide, tu vas où tu veux⁵. »

Comme nous l'avons déjà mentionné à travers quelques exemples d'arrangements « savants » des tubes du tout début des années Soixante, il y a indéniablement une dette morriconéenne envers la tradition savante, ce qui constitue une véritable singularité par rapport à la figure traditionnelle de l'arrangeur de chansons de variété au début des années 1960 en Italie⁶. Comme le souligne Morricone :

« Dans mon parcours et en tenant compte de mon ambition, j'ai réagi petit à petit à ce qui me stimulait et j'en suis arrivé à des synthèses de plus en plus personnelles. Par exemple, ce fameux été de 1958 où j'ai assisté aux cours de musique « contemporaine » à Darmstadt, j'ai vraiment éprouvé le besoin de réagir à ce que j'avais vu et ressenti. [...] Ensuite, je suis devenu arrangeur dans le monde de la chanson et compositeur pour le cinéma, deux activités très éloignées de ce que j'imaginai pour mon avenir. Tout compte fait, j'ai toujours tenté de faire face du mieux possible à ce que la vie m'offrait. Aujourd'hui, au moins en ce qui concerne ma façon d'écrire, je me sens assez loin des approches de composition de mes débuts. Mais ce qui a germé de ces expériences et les techniques que j'ai acquises m'a obligé à mettre en œuvre petit à petit un processus de transfert et de contamination stylistique qui, je crois, a su de mieux en mieux définir ma voix, mon timbre et mon identité. Mais entendons-nous bien, je n'avais pas conscience de tout ça à l'époque, je ne m'en rendais pas compte⁷. »

⁴ « Elle traite mon cœur comme s'il était une canette », dit le 'caneur' – pour reprendre un terme cher aux démarches cantologiques (voir HIRSCHI Stéphane, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/ PUV, 2008 – à propos de la femme qu'il aime et qui fait tourner son cœur à droite et à gauche « sans aucune pitié, ne sachant peut-être pas pourquoi elle fait ça ». Le caractère aléatoire du mouvement de la canette devient ainsi le symbole de l'impossibilité de prévoir l'issue d'une relation amoureuse.

⁵ MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie. Entretien avec Alessandro De Rosa*, éditions Séguier, 2018, p. 538-539. La chanson « *Se telefonando* » est effectivement un « morceau exceptionnel » que nous allons analyser plus en détail dans la suite de cette contribution.

⁶ Rappelons que la situation musicale italienne des années Cinquante et Soixante est marquée par la création – en 1951 – de l'un des plus importants et longévifs festivals de musique de variété, le Festival de Sanremo, dont les « canzonette » en compétition étaient à l'opposé des expériences menées par le jeune Morricone à l'interface entre chanson de variété et musique savante. Pour une analyse de l'influence du Festival de Sanremo sur la chanson italienne des années 1960, voir AGOSTINI Roberto, « The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s », *Popular Music*, 26(3), October 2007, p. 389-408 ainsi que le riche ouvrage de Jacopo TOMATIS (*Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, 2019).

⁷ MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie. Entretien avec Alessandro De Rosa*, op. cit., p. 300-301.

Si Morricone n'a pas pleinement conscience à l'époque des différents processus de transfert entre musique savante et chanson, il est évident qu'il occupe une place singulière dans le milieu des musiciens actifs en tant que compositeurs ou arrangeurs de chansons destinées à avoir du succès. « Le fait de maîtriser des langages musicaux variés, de jouer – et de savoir écrire – dans des styles différents », comme l'affirme clairement Morricone, « m'a donné davantage de possibilités d'être rappelé et de travailler⁸. » Dans son entretien avec Alessandro De Rosa, Ennio Morricone revient plusieurs fois sur le caractère à la fois exigeant et aussi autonome de ses arrangements par rapport à l'autres traits stylistiques que l'on retrouve dans les chansons de la décennie qui nous intéresse :

« Mes arrangements étaient plus exigeants, aussi bien techniquement que dans leur conception. L'orchestre se retrouvait souvent confronté à des choses qu'il n'avait jamais eu l'occasion de jouer. Je faisais des paris osés en proposant des solutions assez éloignées des standards qui rassuraient les autres arrangeurs⁹. »

Dans les chansons de variété composées ou arrangées par Morricone dans la décennie qui nous intéresse, l'arrangement garde une complète autonomie par rapport à d'autres paramètres musicaux, en particulier la mélodie et le rythme, ce qui constitue une véritable révolution au sein du format chanson de l'époque. Comme le souligne Morricone :

« Je plaçais toujours la mélodie originale de la chanson au centre, en me débrouillant pour que l'arrangement garde son autonomie. Ça m'évitait de me focaliser sur le bon « habillage » de la ligne du chanteur ou de la section concernée, et ça me permettait de réfléchir à une autre identité indépendante, à la fois complémentaire et superposable, tout en étant cohérente avec le texte, là où il se trouve¹⁰. »

Dans sa conversation avec Franco Fabbri et Goffredo Plastino autour de l'activité d'arrangeur pour les « cantautori¹¹ », Morricone exprime très clairement son désir de rendre l'arrangement autonome par rapport à l'organisation mélodico-rythmique à la base des chansons de variété de l'époque tout en soulignant sa dette par rapport à la tradition savante. L'autonomie de l'arrangement se heurte souvent au caractère commercial des chansons des années Soixante, un caractère qui ne relève pas uniquement des chansons de variété mais qui peut toucher également à la production des « cantautori ». Comme l'affirme Morricone :

« I tried to redeem my work by introducing classical citations or virtuoso instrumental passages I learned during my studies, rather than write the normal arrangements used for songs in that

⁸ *Ibid.*, p. 36. On pourrait citer également les expériences d'arrangement plus traditionnels pour des versions italiennes des grands tubes de l'époque, comme par exemple l'arrangement de la chanson « Cerca di capire » (1964), version italienne de « I Should Have Known Better » des Beatles, chantée par Dino, accompagné par le groupe beat Kings. On remarquera le choix d'un tempo plus rapide par rapport à la version originale ainsi l'utilisation d'un banjo à la place de la guitare pour établir un dialogue avec l'harmonica dans la partie instrumentale qui s'intercale entre le troisième et quatrième couplet. On trouve également dans cette reprise une signature morriconéenne dans la mesure où le compositeur fait ample usage des chœurs - probablement les voix des Cantori Moderni di Alessandroni - pour créer des accompagnements harmoniques ainsi que des dialogues additionnels avec les parties instrumentales.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ Nous préférons utiliser systématiquement le terme italien « cantautori » pour évoquer la figure de l'auteur-compositeur-interprète (ACI) étant donné la spécificité de ce concept au sein de la « chanson d'auteur » italienne. Pour une discussion approfondie de la figure du « cantautore » dans une perspective franco-italienne, voir en particulier la thèse de Céline PRUVOST (*La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*, thèse de doctorat, Sorbonne Universités, 2013).

period¹². [...] What I already attempted back then was to confer autonomy to the arrangement with respect to the melody sung by the singers or *cantautori*, which was sometimes very beautiful and sometimes weak. In other words, the arrangement had to speak for itself, it had to have its own distinct signature. It seemed to me that this strategy would also work from a commercial point of view, widening the listener's interest to what was beyond the melody or the artist who was singing it. This was my aim. Yet the result was always a commercial product, a single¹³. »

A l'intérieur d'une structure relativement contrainte, telle la chanson, le compositeur trouve grâce à ses techniques singulières d'arrangement, un espace de liberté qui le pousse à chercher des solutions parfois extrêmement originales. Comme le compositeur l'affirme dans un autre passage de sa conversation avec Alessandro De Rosa :

« Je pouvais arranger les chansons comme j'en avais envie, avec des procédés instrumentaux simples ou complexes, des sons piochés dans la réalité, des solutions bizarres, moins bizarres, personnellement bizarres, le tout dans le respect absolu du contexte d'accords que l'auteur-compositeur-interprète me livrait, même si j'étais parfois obligé d'harmoniser et de corriger la simple mélodie¹⁴. »

L'un des premiers exemples d'orchestration savante au service des chansons à succès est offert par le titre « Sapore di sale » (1963) de Gino Paoli, le prototype, peut-être, des « tormentoni » des années Soixante. Outre l'idée de confier une partie solo à l'un des plus grands saxophonistes de l'époque, le musicien argentin Gato Barbieri (qui était à Rome à l'époque de l'enregistrement du morceau et qui donc a accepté de jouer à la volée le sax), Morricone fait recours dans cette chanson à des techniques d'orchestration extrêmement savants. A partir du deuxième couplet, l'arrangement introduit des accords dissonants au piano, en dialogue avec des cordes dont la virtuosité n'est pas typique des tubes de l'époque. Les mêmes violons dialoguent ensuite avec le saxophone de Gato Barbieri dans la partie instrumentale qui reprends la ligne mélodique du refrain, avant que les instruments à cordes poursuivent les envolées en dialogue cette fois avec la voix du chanteur dans le bridge qui suit et qui ouvre au refrain conclusif.

On retrouve la même richesse d'orchestration dans deux chansons interprétées par la chanteuse Miranda Martino. Le tube intemporel « O sole mio » (inclus dans l'album *Napoli*, 1963) ainsi que la chanson « Ciribiribin » (dans l'album *Canzoni di sempre*, 1964). Dans le premier cas, la riche orchestration de cordes s'accompagne d'une utilisation de procédés canoniques entre le refrain et le couplet¹⁵. On trouve également des signatures morriconéennes, en particulier avec des cuivres et une trompette qui anticipe l'usage qui sera fait dans la chanson « Se telefonando¹⁶ ». Il faut noter qu'à la différence des morceaux « single », les albums offraient au compositeur beaucoup plus de liberté pour expérimenter des arrangements atypiques, dont on peut bien imaginer le scandale que cela a pu provoquer chez des adeptes d'une certaine tradition musicale, en particulier celle de la chanson napolitaine. Ces procédés savants sont encore plus explicites dans les *ostinati* rythmiques et dissonants du piano qui

¹² FABBRIO Franco et PLASTINO Goffredo, « Provisionally Popular: A Conversation with Ennio Morricone », *op. cit.*, p. 224.

¹³ *Ibid.*, p. 226.

¹⁴ MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁵ Ce procédé n'est pas la seule référence à la musique savante. L'atmosphère dans laquelle le compositeur choisit de plonger l'auditeur des premières mesures est la même de celle que l'on retrouve au tout début du poème symphonique « I pini di Roma » (1924) du compositeur Ottorino Respighi. Je remercie mon docteur Riccardo Gilblas pour m'avoir signalé ces éléments de similitude tout à fait frappants entre les techniques d'arrangement du titre « O sole mio » par Morricone et l'orchestration de Respighi.

¹⁶ Cf. *infra*.

accompagne la voix de Miranda Martino dans le premier couplet de la chanson « Ciribiribin », dans laquelle Morricone insère également – et non sans ironie – plusieurs citations classiques¹⁷.

Dans l'arrangement de certaines chansons, Morricone utilise le concept de « suspension harmonique », une technique que l'on retrouve aussi dans sa production de musique absolue et dans la musique de film. Un exemple de chanson dans laquelle le compositeur fait usage de ce procédé est un titre très peu connu, toujours de Gino Paoli, inséré dans l'album *Basta chiudere gli occhi* (1964) et initialement utilisé dans le film *I basilischi* (1963) de Lina Wertmüller. Il s'agit de la chanson « Nel corso », dans laquelle les parties correspondant aux couplets se caractérisent par des harmonies dissonantes des cordes qui se déploient en autonomie complète par rapport à la ligne mélodique. Le refrain, en revanche, est traité différemment, avec des accords consonants qui accompagnent la mélodie dans une progression harmonique tout à fait conventionnelle. L'importance du couplet par rapport au refrain est clairement soulignée par une structure formelle de la chanson dans laquelle on retrouve une seule occurrence du refrain, presque englouti par les deux couplets qui l'entourent avec leur caractère de suspension harmonique.

La décennie 1960-1970 est donc marquée par des multiples expériences d'orchestration savante au service des chansons, dont certaines sont devenues de véritables tubes. Outre les « tormentoni » déjà mentionné précédemment, et sans prétendre à l'exhaustivité, on citera les effets sonores dans la chanson « Pel di carota » (1963), sur un texte de Franco Migliacci et pour la voix de Rita Pavone¹⁸ ; le jeu savant entre le chœur de voix et les instruments à vent dans la chanson « Abbronzatissima » (1963) d'Edoardo Vianello¹⁹ ; l'utilisation de l'orgue hammond pour créer une distanciation par rapport à la structure « simpliste » de la mélodie dans la chanson « È tutta robba mia » de Luisa e Gabriella (1964)²⁰ ; le jeu de violons dans « Ogni volta » (1964) de Paul Anka²¹ ou encore les techniques de superposition des pistes enregistrées dans la chanson « Il mondo » (1965) de Jimmy Fontana²². L'un des exemples les plus intéressants parmi les chansons de variétés qui sont devenues des tubes aussi grâce à des procédés savants est sans doute le titre « Se telefonando », que Morricone avait composé en 1966 sur un texte de Maurizio

¹⁷ On reconnaît aisément le « Rondo à la Turque » de Mozart, le thème de l'aria « Una furtiva lagrima » de l'opéra *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, la « Sonate au clair de lune » de Beethoven, la « Danse hongroise » de Brahms. Ces citations sont fonctionnelles car permettent au compositeur d'introduire une série de modulations avant l'arrivée du refrain tout en intégrant des effets de studio, et en particulier une réverbération, qui contribuent à renforcer le caractère suggestif des emprunts stylistiques.

¹⁸ Avec des siffles instrumentaux imitant le sifflement du petit train dans lequel Rita Pavone, surnommée « Pel di carota » à cause de la couleur de ses cheveux, n'arrête de monter et de descendre, comme bien le montre le clip conçu pour l'émission de télé-variété « Studio Uno » qui contribue largement à la popularité de la chanteuse.

¹⁹ avec des sauts d'octave dans la mélodie du refrain ainsi que dans les contrechants qui accompagnent la ligne mélodique principale du bridge, un procédé très atypique dans les musiques de variété de l'époque.

²⁰ Il s'agit d'une chanson populaire et en dialecte romanesque, chantée par Luisa De Santis et Gabriella Ferri. La chanson est insérée dans l'album *Roma canta* de Gabriella Ferri et aussi dans le spectacle « La mamfrina ».

²¹ chanson relativement simple d'un point de vue formel, mais dans laquelle les contrechants des violons étalent une série de gammes qui facilitent aussi la modulation au demi-ton supérieur, procédé peu courant dans les techniques de modulations des chansons qui préfèrent exploiter l'intervalle de seconde majeure pour moduler vers une tonalité plus proche à la tonalité d'origine.

²² Dans cette chanson, comme nous l'explique Morricone dans sa conversation avec Franco Fabbri et Goffredo Plastino, plusieurs pistes enregistrées séparément sont successivement utilisées à différentes vitesses, ce qui permet d'obtenir un timbre tout à fait particulier qui rend la chanson plus riche dans ses couleurs harmoniques. Comme le compositeur le suggère, c'est comme s'il avait fait des maths en enregistrant la première partie de la chanson dans une autre tonalité mais en jouant sur la vitesse d'enregistrement : « I actually did the math, recording the first part faster and a major third or minor third, I can't remember, above, and then lowering it by the same minor third and connecting it with the one played live. So the part that was lowered was actually recorded higher and became darker. When the normal recorded part came in, there was a switch in sound: there was an added colour that gave an important impulse to the song » (FABBRI Franco et PLASTINO Goffredo, « Provisionally Popular: A Conversation with Ennio Morricone », *op. cit.*, p. 230).

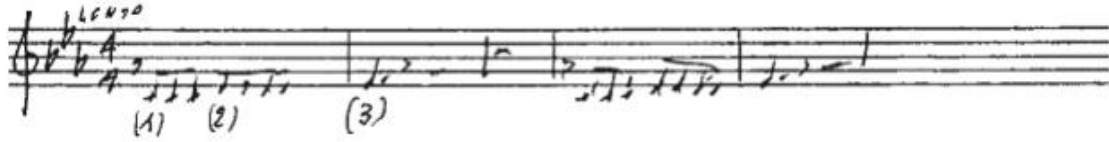


Figure 2. Cellule de trois notes à la base du thème principal du morceau « Croce d'amore », du film *Disons, un soir à dîner* de Giuseppe Patroni Griffi (transcription à la main par Morricone, extrait de MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, op. cit., p. 357). Avec l'aimable autorisation de l'éditeur

Le musicologue Sergio Miceli a souligné la présence d'emprunts du matériau mélodique de « Se telefonando » dans la musique du film *Mission* (1986). Comme l'affirme Miceli :

« Le thème des cascades, qu'il replace dans le générique de fin, est extrait du thème ethnique et tient sur ces trois notes entre lesquelles les intervalles ont été augmentés. Il me rappelle à chaque fois le thème de *Se telefonando*, soumis à un procédé d'augmentation. C'est ça qui est beau. Retrouver la trace d'une chanson composée dans les années 1960 dans un film tourné en 1986, si je ne m'abuse. Et au milieu de ces deux musiques, une vie. Comme quoi, Ennio ne renonce jamais à ses dieux tutélaires²⁵. »

D'un point de vue formel, la chanson « Se telefonando » se compose d'une introduction, d'un couplet et d'un refrain qui est répété ad libitum, jusqu'à l'auto-épuisement du matériel sonore grâce au procédé de fading out. Il s'agit donc d'une structure minimale²⁶, dans laquelle le refrain est déployé avec un procédé de modulation suivi d'un retour à la tonalité de départ.

« Se telefonando » a toutes les caractéristiques du genre chanson qui est destinée à devenir un tube. Je rappelle brièvement quelques éléments de « logique tubulaire²⁷ » en m'appuyant sur les études de Franco Fabbri en particulier sur les caractéristiques de la chanson en tant que « genre », à savoir un « ensemble d'événements musicaux dont le déroulement est régi par des normes acceptées par une communauté donnée²⁸ ». Si les caractéristiques du genre « chanson » sont une relative simplicité formelle (avec notamment la présence d'éléments aisément mémorisables renforcés par un caractère modulaire des différents segments constituant) ainsi

²⁵ MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, op. cit., p. 527-528.

²⁶ Ce n'est cependant pas la plus minimale parmi les structures formelles des chansons de Morricone, comme le témoigne la chanson « Here's to you » (1971), sur un texte de Joan Baez, qui élimine le couplet pour ne garder que le simple refrain. En revanche l'introduction constitue un exemple remarquable de complexification progressive du matériau mélodico-harmonique, à partir d'une ligne mélodique initialement jouée sans accompagnement et ensuite enrichie par des accords et des lignes contrapuntiques (première répétition de la mélodie) ainsi que des lignes mélodiques parallèles (deuxième répétition), le tout pour une durée de presque une minute, ce qui représente une autre singularité par rapport au format « classique » de l'objet chanson. Le titre, inséré dans le film « Sacco e Vanzetti » (1971) de Giuliano Montaldo, sera repris également la même année en plusieurs langues dont le français (par Moustaki qui en fait « La marche de Sacco et Vanzetti ») et l'italien (par Gianni Morandi qui dans « Ho visto un film » transforme radicalement l'orchestration originale de Morricone en substituant à la longue introduction une partie récitée avec accompagnement de chœur).

²⁷ J'emprunte cette expression à Peter Szendy, auteur d'un ouvrage savoureux qui constitue une des contributions philosophiques parmi les plus originales visant à comprendre ce qui se cache derrière « la grande affaire des tubes. [...] à savoir la banalité et la singularité [...] l'unique et le cliché, l'incomparable et l'interchangeable, la psyché et le marché » (*Tubes. La philosophie dans le Juke-Box*, 2008, p. 32).

²⁸ FABBRI Franco, « La chanson », dans NATTIEZ J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Vol 1, « Musiques du XX^e siècle », Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, 2003), p. 675. Cette définition est déjà présente dans l'ouvrage du même auteur intitulé *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica* (Feltrinelli, Milan, 1996). Cf., en particulier, le chapitre « Che genere di musica », p. 7-32.

qu'une « politique de la répétition²⁹ » (répétition à la fois « musématique », pour reprendre la terminologie introduite par Philip Tagg³⁰, mais également discursive, au sens du caractère narratif du schéma formel), la chanson « Se telefonando » s'impose à l'auditeur par la réduction de la structure « couplet-refrain » à son aspect le plus minimal, avec préservation d'une partie introductive qui contient la signature morriconéenne³¹. Comme l'a bien mis en évidence Franco Fabbri, à la différence de la structure Chorus-Bridge dont la « condition d'existence est le resserrement, l'implosion, la réduction du *chorus* au *hook*, par un processus de rapetissement qui finit par le réduire à un point, comme l'image d'un téléviseur qui s'éteint³² », la structure « couplet-refrain » (ou « Verse-Refrain ») peut « se gonfler, accumuler de nouveaux éléments, exploser [et elle] remplit sa fonction si paroles et musique développent au mieux leur capacité narratives³³ ». Le procédé de modulation utilisé par Morricone dans le refrain, avec retour systématique à la tonalité de départ, constitue une stratégie narrative éminemment musicale dans laquelle le caractère cyclique global est en réalité obtenu pas développement linéaire, en accord avec le message du refrain, concluant la série de conditionnels (« se telefonando... », « se io rivedendoti... », « se guardandoti negli occhi »)³⁴ par un message sans équivoque (« ma non so spiegarti che il nostro amore appena nato è già finito »).

3. La fabrique des tubes chez Morricone

L'examen des stratégies compositionnelles adoptées par Morricone dans l'arrangement des musiques de variétés des années 1960-1970 et, en particulier, dans la conception de la chanson « Se telefonando », nous offre des éléments précieux pour saisir l'articulation subtile entre inspiration et techniques savantes dans la fabrique artisanale des tubes chez Morricone. Rappelons que dans le fonctionnement des hits, plusieurs éléments entrent en jeu. Dans son ouvrage *Dialectique de la pop*, Agnès Gayraud énumère quatre caractéristiques à la base des tubes :

1. *Poétique de l'accroche* : toute chanson destinée à avoir du succès contient des crochets (les *hooks*) dont la fonction principale est celle de produire artificiellement un ver auditif (*earworm*) capable de s'incruster dans le système cognitif de l'auditeur au point de devenir un véritable « tormentone », à savoir un élément obsédant dont l'auditeur n'arrive plus à se défaire.

²⁹ MIDDLETON Richard, « Popular Music Analysis and Musicology : Bridging the Gap », *Popular Music*, vol. 12, n° 2, 1993, p. 177-190.

³⁰ Voir, en particulier, l'article « Analysing popular music : theory, method and practice », *Popular Music*, 2, 1982, p. 37-65.

³¹ Notons que cette signature stylistique, caractérisée essentiellement par l'usage de la trompette, est complètement perdue dans la version française « Je changerais d'avis », chantée par Françoise Hardy sur une traduction de Jacques Lanzmann et avec arrangement de Johnny Harris (le même arrangeur auquel on doit également la version anglaise de la chanson, toujours chantée par Françoise Hardy sous le titre « I will change my life »). Curieusement les trois versions (l'original en italien par Mina et les deux versions françaises et anglaises par Françoise Hardy) sont parues la même année (1966), à seulement quelques mois de distance, ce qui laisse penser à un projet commercial bien planifié de la part de l'entourage de Morricone.

³² FABBRI Franco, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, 1996, p. 67.

³³ *Ibid.*, p. 67-69.

³⁴ « Si en t'appelant... », « si en te revoyant... », « si en te regardant dans les yeux... ». Il s'agit d'une traduction littérale du passage, différente de la version française de la chanson chantée par Françoise Hardy. Une traduction littérale de la chanson, accompagnée par son adaptation en français et en anglais, est donné dans un tableau qui conclut cette contribution.

2. *Relation esthétique* (ou « esthétique », pour adopter la terminologie de la tripartition de Molino/Nattiez)³⁵ : le tube « affecte » l’auditeur et ce qu’il provoque – plus que ce qu’il est - permet de le définir dans sa fonction principale qui est celle d’une esthétique de la séduction.

3. *La fabrique* : le terme renvoie à la fois à la division du travail à la base de la production des tubes (auteur du texte, mélodiste, compositeur, arrangeur, interprète ; etc...) mais aussi à la structure très codifiée du format « chanson ».

Dans le cas de la chanson « Se telefonando », ces trois éléments sont étroitement liés à la stratégie narrative à la base du schéma « couplet-refrain » et dans lequel le caractère permutationnel de la mélodie du refrain est renforcé par le procédé de modulation et de retour à la tonalité de départ dont le mouvement cyclique est entièrement au service d’un texte qui décrit le caractère inéluctable de la fin d’une histoire d’amour. Le tableau suivant offre une description de la structure formelle de la chanson accompagnée d’une traduction littérale et des adaptations en français et en anglais)³⁶

Version originale	Traduction littérale	Adaptation française	Adaptation anglaise
<i>Strofa</i>	<i>Couplet</i>	<i>Couplet</i>	<i>Verse</i>
Lo stupore della notte spalancata sul mar Ci sorprese che eravamo sconosciuti io e te	L'émerveillement de la nuit grande ouverte sur la mer Cela nous a surpris que nous soyons des étrangers, toi et moi	La vie n'est pas un seul garçon, Un seul visage, à aimer. La vie n'est pas une seule passion, pour toujours, allumée.	Life is never only one man One single face shining bright Life is never only one love There with you in the night
Poi nel buio le tue mani d'improvviso sulle mie È cresciuto troppo in fretta questo nostro amor	Puis dans le noir tes mains soudain sur les miennes Il a grandi trop vite Cet amour à nous	Il faut de tout pour faire un cœur, Et bien peu pour le défaire. Mais pourtant devant toi j'ai peur, J'oublie les leçons d'hier.	You don't need much to light the flame And so little to be burned Here am I with you all the same I'm forgetting all I've learned
<i>Ritornello</i>	<i>Refrain</i>	<i>Refrain</i>	<i>Refrain</i>
Se telefonando io potessi dirti addio Ti chiamerei	Si en t'appelant je pourrais te dire au revoir je t'appellerais	Je changerais d'avis, Ce qu'il faut penser au fond je sais que je l'oublierais	I will change my whole life Everything I ought to remember Will soon be gone
Se io rivedendoti fossi certa che non soffri Ti rivedrei	Si en te revoyant J'étais sûre que tu ne souffres pas je te reverrais	Je changerais de vie Si tu le voulais au fond je sais que je te suivrais	I will change my whole life If that's what you want I'll be glad to let you lead me on
Se guardandoti negli occhi sapessi dirti basta Ti guarderei	Si en te regardant dans tes yeux, je pourrais te dire basta je te regarderais	Je changerais d'amis Si tu y tenais tout mon passé je le quitterais	I will change all my friends If that's what you'd like I'll do anything you want me to
Ma non so spiegarti Che il nostro amore appena nato È già finito	Mais je ne peux pas t'expliquer Que notre amour Juste né est déjà fini	Si tu m'aimais aussi je sais que je pourrais tout laisser Et tout recommencer	If you really love me I know I could give it all up And change my whole life for you
Se telefonando io potessi dirti addio Ti chiamerei	Si en t'appelant je pourrais te dire au revoir je t'appellerais	Je changerais d'avis, Et je me dirais que jusqu'à toi je m'étais trompée.	I will change my ideas And I admit until I'd met you That I was all wrong
Se io rivedendoti fossi certa che non soffri Ti rivedrei	Si en te revoyant J'étais sûre que tu ne souffres pas je te reverrais	Je changerais de vie sans me demander où je m'en vais si tu m'emmenais	I will change direction Without a doubt about the road that I'm going along
Se guardandoti negli occhi sapessi dirti basta Ti guarderei	Si en te regardant dans tes yeux, je pourrais te dire basta je te regarderais	Si il n'y avait qu'une chance Une sur des milliers pour te garder moi je la prendrais	If you're there to lead me If there's a chance a million to one chance now that you'll stay

³⁵ Dans la tripartition de Molino/Nattiez, on distingue un niveau poétique (celui du processus compositionnel), un niveau esthétique (celui de la réception) et un niveau neutre (celui de l’œuvre musicale en tant qu’objet artistique, souvent – mais pas nécessairement – représenté par la partition susceptible d’être analysée comme un objet « neutre »).

³⁶ A noter que dans les adaptations françaises et anglaises, le refrain n’est pas répété à l’identique. En suivant les suggestions terminologiques contenues dans l’article « Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles’ Songs » de Franco FABBRI (2012), nous aurions dû plutôt utiliser le terme Chorus à la place de refrain dans les versions françaises et anglaises, la section en question étant caractérisée par une variation du texte par rapport à la première occurrence du refrain. Pour simplifier la terminologie, nous préférons parler de « refrain » dans les trois versions, bien que les différences au niveau du texte puissent constituer un élément important dans le développement du caractère narratif de la chanson.

Ma non so spiegarti Che il nostro amore appena nato È già finito	Mais je ne peux pas t'expliquer Que notre amour Juste né est déjà fini	Et tant pis si c'est flou j'aurais envie de tout avec toi si tu pouvais m'aimer	If you really love me As crazy as it may seem I will change my whole life today
---	---	--	--

Tableau 1 : structure formelle de la chanson accompagnée d'une traduction littérale et des adaptations en français et en anglais

4. En guise de conclusion

La décennie 1960-1970 constitue indéniablement une période charnière dans la carrière d'Ennio Morricone, non seulement car elle coïncide avec la première expérience professionnelle du jeune compositeur, mais aussi parce que le travail de composition et arrangement des chansons de variété a eu probablement une influence directe dans la suite de la carrière de Morricone. Nous avons insisté sur l'influence de la tradition savante dans la pratique musicale du compositeur et arrangeur de tubes, une pratique dans laquelle on peut mettre en évidence une recherche constante d'équilibre, parfois très subtil, entre démarche instinctive à la base de toute inspiration et travail conscient autour des techniques savantes au service de la chanson. Il serait extrêmement intéressant d'analyser en détail les influences du travail de compositeur et arrangeur de chansons de variétés à la fois dans les musiques de film mais aussi dans la production issue de la catégorie de musique absolue. Morricone nous donne quelques éléments pour ouvrir des pistes de réflexion dans cette nouvelle direction. Laissons-lui le dernier mot :

« [Tout ce que je peux dire, c'est que] les arrangements ont été un très bon entraînement, sans doute la seule chose qui m'ait vraiment appris à écrire de la musique de film. Je pouvais arranger les chansons comme j'en avais envie, avec des procédés instrumentaux simples ou complexes, des sons piochés dans la réalité, des solutions bizarres, moins bizarres, personnellement bizarres, le tout dans le respect absolu du contexte d'accords que l'auteur-compositeur-interprète me livrait, même si j'étais parfois obligé d'harmoniser et de corriger la simple mélodie. J'ai transféré cette expérience au cinéma. Je devais respecter la perception du spectateur moyen habitué à la musique tonale des chansons, et obtenir en même temps un espace personnel pour mes idéaux et mes recherches. Cette trouvaille m'a sûrement compliqué la vie – personne ne m'y a obligé –, mais elle m'a aussi permis d'aller à la rencontre de tous les milieux socioculturels. J'ai ensuite appliqué mon savoir-faire au 7^e art avec l'idée de réhabiliter ma profession. Un jour, mon collègue Walter Branchi m'a dit : "Tu écris des morceaux qui ressemblent à des chansons mais qui n'en sont pas"³⁷. »

Bibliographie

AGOSTINI Roberto, « The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s », *Popular Music*, 26(3), October 2007, p. 389-408.

ANDREATTA Moreno (dir.), « Musique savante / musiques actuelles : articulations », numéro spécial de la revue *Musimédiane*, Société française d'analyse musicale, avril 2020. En ligne à l'adresse : <https://www.musimediane.com/numero-11/>

DENUT Eric, *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?*, L'Harmattan, 2002

FABBRI Franco, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, 1996.

³⁷ *Ibid.*, p. 359.

FABBRI Franco, « La chanson », dans NATTIEZ J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Vol 1, « Musiques du XX^e siècle », Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, 2003).

FABBRI Franco, « Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs », dans STAHL Geoff et GYDE Alex (dir.), *Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, Proceedings IASPM, 2012, p. 92-109.

FABBRI Franco et PLASTINO Goffredo, « Provisionally Popular: A Conversation with Ennio Morricone », dans FABBRI Franco et PLASTINO Goffredo (dir.), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, La Rue Musicale (La Philharmonie/ La Découverte), 2018.

HIRSCHI Stéphane, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/ PUV, 2008.

KIPPELEN Etienne, *Chanson française et musique contemporaine*, Publication Université Provence, 2020.

MIDDLETON Richard, « Popular Music Analysis and Musicology : Bridging the Gap », *Popular Music*, vol. 12, n° 2, 1993, p. 177-190.

MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, éditions Segquier, 2018.

PRUVOST Céline, *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*, thèse de doctorat, Sorbonne Universités, 2013.

SZENDY Peter, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Les éditions de Minuit, Paris, 2008.

TAGG Philip, « Analysing popular music : theory, method and practice », *Popular Music*, 2, 1982, p. 37-65.

TOMATIS Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, 2019.