

Alexandre Desplat, un renouveau du timbre symphonique hollywoodien

Alexandre Desplat and the Renewal of the Timbre of Hollywood Symphonies

Cécile Carayol

Sous la direction de/edited by
Chloé Huvet

Éditorialisation/content curation
Vanessa Nicolazic

Traduction/translation
Timothy Barnard
Hélène Buzelin

Référence bibliographique/bibliographic reference
Huvet, Chloé (dir.). *Composition musicale hollywoodienne
et technologies numériques / Musical Composition and
Digital Technology in Hollywood*. Montréal: CinéMédias,
2024, collection «Encyclopédie raisonnée des techniques
du cinéma», sous la direction d'André Gaudreault, Laurent
Le Forestier et Gilles Mouëllic.
<https://doi.org/10.62212/1866/40351>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-13-2 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Photographie d'un mixer prise par Thorsten Frenzel en 2019.
[Voir la fiche](#).

Photograph of a mixer taken by Thorsten Frenzel in 2019.
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*
is in [open access](#). References to the database are also provided for
each image included in this book.

Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en 2020 sous la forme
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2020 as a [thematic parcours](#)
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Alexandre Desplat, un renouveau du timbre symphonique hollywoodien

par Cécile Carayol

Alexandre Desplat, né à Paris en 1961, compte parmi les compositeurs français les plus sollicités d'Hollywood depuis sa partition pour *Birth* (Jonathan Glazer, 2004), dans tous les genres du cinéma et les esthétiques les plus variées, comme en témoignent les films *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), *The Curious Case of Benjamin Button* (David Fincher, 2008), *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014) ou *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015). Il entretient des collaborations privilégiées, en dehors de celles qu'il avait instaurées en France avec Jacques Audiard, avec des réalisateurs comme Wes Anderson ou Roman Polanski. Il a obtenu l'Oscar de la meilleure musique de film pour *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) et *The Shape of Water* (Guillermo Del Toro, 2017). Même s'il s'inscrit globalement dans l'héritage néo-hollywoodien (celui de John Williams ou de Danny Elfman), le compositeur s'attache à trouver le timbre spécifique d'un film. Il se démarque aussi du canon instauré par Hans Zimmer et Remote Control^[1], où numérisation sonore absolue, *samples* et autres infrabasses dominant. Son goût pour le minimalisme et une forme d'épure^[2] amène le compositeur à penser le timbre symphonique hollywoodien autrement et à en proposer une hybridation singulière à l'ère du numérique. C'est ce que ce texte tentera de mettre en lumière, de la mise en relief de certains pupitres orchestraux par la machine à l'invention d'une texture sonore évoquant la magie^[3].

Modernisation des cordes et des flûtes par les modes de jeux et la machine

Desplat accorde une attention particulière aux cordes, qu'il souhaite modernes et édulcorées, autant du point de vue de l'écriture, de l'interprétation et de l'enregistrement que du mixage. Elles sont parfois jouées avec la sourdine et très souvent divisées. Même lorsque les violoncelles dominant dans la partition de *The Twilight Saga: New Moon* (Chris Weitz, 2009), tradition du vampire oblige, ils sont beaucoup plus divisés et moins opaques que dans celle de Wojciech Kilar pour *Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992). Les cordes évitent le vibrato (y compris dans le registre sentimental) et, lorsque le trémolo est utilisé, il est redistribué dans les divisions (par exemple, une ligne de violon 1 jouera trémolo, tandis que la seconde, non). Le mode de jeu en harmoniques est privilégié (des percussions frottées à l'archet y sont parfois intégrées pour créer un éther autour des cordes). Le compositeur réalise un travail de prises de son minutieux autour des harmoniques, les micros étant placés un peu loin de la corde pour obtenir un timbre plus aérien. Globalement, il conçoit la couleur des cordes au moment de l'écriture avec son ingénieur du son. Il choisit tel micro, telle distance, élabore les différents plans sonores et la répartition lors de l'enregistrement (les cordes pourront parfois être réparties sur toute la largeur de la scène).

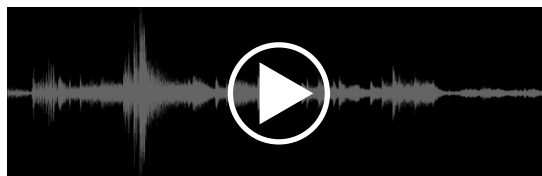
La séquence de *The Danish Girl* où Einar commence à se rendre compte qu'il aspire à devenir une femme («The Mirror») répond à ce genre de procédé : un motif du violoncelle joué en harmoniques sur des quarts à vide (registre aigu) sans vibrato, ponctuellement rehaussé par quelques notes éparses de la harpe en harmoniques, émerge sous une nappe des violons 1 et 2 divisés, *dolcissimo*.

Transcription personnelle de Cécile Carayol à partir de la bande originale *The Danish Girl*, piste 7, «The Mirror», mesures 1-6. [Voir la fiche.](#)

Transcription personnelle de Cécile Carayol à partir de la bande originale *The Twilight Saga: New Moon*, piste 18, «The Volturi». [Voir la fiche.](#)



Extrait de la bande originale de *The Danish Girl*, piste 7, «The Mirror». [Voir la fiche.](#)



Extrait de la bande originale de *The Twilight Saga: New Moon*, piste 18, «The Volturi». [Voir la fiche.](#)

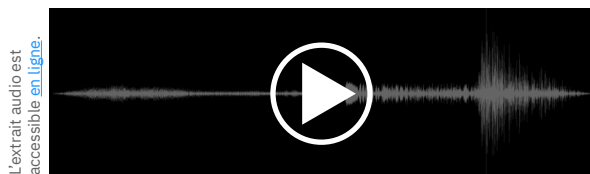
Étant flûtiste, Desplat se plaît aussi à manier les différentes textures de ce pupitre. Dans *Twilight*, il se sert de la flûte alto et surtout de la flûte basse, en harmoniques ou dans son registre aigu, pour jeter un voile obscur autour de Bella, à la fois douce, ténébreuse, attirée par des êtres hors du commun (vampire, loup) et acceptant d'aller jusqu'au seuil de la mort. Souvent, des micros sont ajoutés et placés sur les flûtes basses, enregistrées séparément ou jouées en *overdub*^[4] afin de permettre au compositeur, lors du mixage, d'ajuster leur niveau sonore. Les flûtes basses interviennent pour montrer la résistance que Bella oppose aux deux femmes-vampires (Victoria, qui la prend en chasse, ou Jane, du clan Volturi). Après le supplice d'Edward, lorsque Jane tente en vain d'infliger le même sort de souffrance à Bella, le motif est joué par la flûte basse dans son registre aigu, dont la puissance en demi-teinte montre que la douleur n'atteint pas Bella.

Le rôle fantôme des sons programmés dans l'orchestre

Dans des films comme *Twilight*, *The Danish Girl* ou *The Shape of Water*, les percussions cristallines de type célesta, glockenspiel, vibraphone ou vibraphone frotté à l'archet sont issues de sonothèques numériques, car elles gagnent ainsi en précision et en clarté (sur le plan de l'attaque, notamment). Le compositeur peut également créer un effet et exacerber,

lors du mixage, la présence d'un instrument à la sonorité naturellement discrète : c'est par exemple le cas du vibraphone frotté à l'archet soulignant chaque apparition surnaturelle, par télépathie, d'Edward à Bella dans *Twilight*.

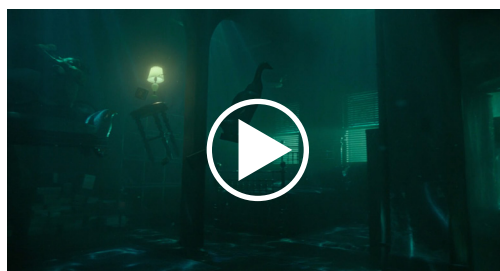
Transcription personnelle de Cécile Carayol à partir de la bande originale *The Twilight Saga: New Moon*, piste 12, « Victoria ». [Voir la fiche](#).



L'extrait audio est accessible [en ligne](#).

Extrait de la bande originale de *The Twilight Saga: New Moon*, piste 12, « Victoria ». [Voir la fiche](#).

Transcription personnelle de Cécile Carayol à partir de la bande originale de *The Shape of Water*, piste 1, « The Shape of Water ». [Voir la fiche](#).



L'extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Extrait du début du film *The Shape of Water*. [Voir la fiche](#).

The Shape of Water offre une synesthésie entre un alliage de timbres spécifiques (accordéon, douze flûtes, sifflement) – corollaire de l'atmosphère singulière de conte exacerbée par les tonalités vert et bleu de l'image –, une imbrication d'instruments acoustiques et de timbres programmés, et un travail de mise en relief par l'enregistrement ou le mixage. Pour accompagner la déambulation lente de la caméra dans l'appartement immergé de l'héroïne principale, Desplat compose une valse en si bémol majeur connectée à l'élément liquide : une harpe, doublée par un piano électrique, égrène des arpèges ascendants et descendants qui semblent flotter avec les objets. Elle est accompagnée par des sonorités cristallines programmées comme le célesta, le marimba, le vibraphone et le vibraphone joué à l'archet, des cordes à la texture épurée (sourdine, *pizzicato*, *sul tasto*, harmoniques du violoncelle, violons répartis en stéréo). Avant que des volutes mélodiques ne s'élèvent de l'accordéon, épousant le mouvement des meubles qui effectuent une danse aquatique sous des rayons de lumière, le thème sifflé (appel de cet homme-poisson dont Elisa tombera amoureuse) est doublé par douze flûtes (quatre sopranos, quatre altos et quatre basses) qui avait été placées sur toute la largeur de l'orchestre, en arc de cercle, lors de l'enregistrement.

Même quand l'hybridation est davantage perceptible, les sons programmés ou synthétiques agissent aussi comme une mise en relief de l'orchestre. Pour *Valérian et la Cité des mille planètes* (Luc Besson, 2017)^[5], Desplat fait le choix d'utiliser les sons Arturia, évoquant les années 1970,

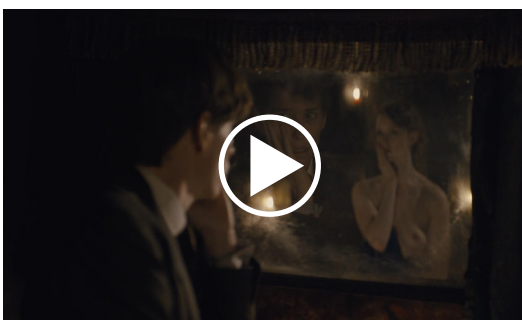
d'un MatrixBrute, synthétiseur analogique monophonique (2016), pour conférer une valeur ajoutée à l'orchestre symphonique :

La variété de sons que donnait le Matrix me permettait à la fois de donner une rigidité à l'orchestre, une stabilité rythmique et puis une virtuosité qui est différente de la virtuosité d'un orchestre à cordes par exemple. [...] Même si l'ambitus de l'orchestre est déjà énorme, en ajoutant le MatrixBrute on augmente encore l'ambitus. Et plus on a de grave, plus les aigus vont sonner^[6].

Ainsi, au moment où Laureline et Valérien, à bord de leur vaisseau, arrivent sur la planète Alpha (« Arriving on Alpha »), les flûtes traitées en écho – réminiscences consonantes et éthérées de celles d'*Alien* de Goldsmith – semblent d'autant plus flotter qu'elles rebondissent sur la nappe ondulatoire des sons Arturia dans le grave, au milieu des cordes par-dessus lesquelles un motif à l'héroïsme contenu émerge peu à peu des cors. Le compositeur reconduit ce même geste musical pour un cinéma plus intimiste. Il attribue une fonction similaire à l'orgue programmé ou à la *subbass*^[7], comme renfort des cordes graves, dans certains morceaux de *The Danish Girl*, afin de souligner la discordance intérieure d'un personnage (Einar/Lili) et signifier son mal-être profond. C'est par exemple le cas dans la scène où Einar, avant sa transformation physique en Lili, mime les mouvements de sensualité féminine que lui renvoie l'entraîneuse à travers la vitre d'un *peep-show*.



Synthétiseur Arturia Matrixbrute. [Voir la fiche](#).



Extrait du film *The Danish Girl*. [Voir la fiche](#).

L'extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

La *subbass*, chez Desplat, quand elle est repérable pour elle-même, apparaît le plus souvent sous la forme d'un battement sinusoïdal réalisé avec Massive^[8] – un logiciel de synthèse soustractive – ou un synthétiseur modulaire. Loin d'être une stimulation sensorielle (effet de *sound design* qui prend le spectateur au ventre), comme on peut l'entendre dans certaines musiques de Hans Zimmer (ou de Remote Control), cette *subbass* se connecte à l'orchestre pour symboliser, le plus souvent, de manière discrète, les inflexions sombres d'un personnage féminin. Dans *Birth*, elle intervient chaque fois que Sean, le mari d'Anna réincarné en enfant, donne rendez-vous à la jeune femme, afin de s'imposer à elle comme une certitude obsédante (intervalle de quinte de la *subbass*). Dans *Twilight*, ce même genre d'ondulation sourde en basse fréquence, agissant comme un battement de cœur dans le lointain, renforce l'attraction irréversible de Bella pour l'obscur (« Bella Dreams ») et semble signifier que tous ses actes sont mus par sa vocation à devenir une immortelle. De même, le Fender (ou piano électrique), quand il n'est pas la doublure fantôme d'un instrument ou une marque de modernité^[9], se superpose le plus souvent au mouvement rythmique des arpèges en doubles ou en triolets de la harpe, du



L'extrait audio est accessible en ligne.

Extrait de la bande originale de *The Twilight Saga: New Moon*, piste 2, « Bella Dreams ». [Voir la fiche.](#)

Handwritten musical score for *The Twilight Saga: New Moon*, track 2, « Bella Dreams ». The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 88$. It features staves for Harpe (Harp), Piano, Fender (Electric Guitar), Célésta (Celesta), Violon I (Violin I), and Violon II (Violin II). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Transcription personnelle de Cécile Carayol à partir de la bande originale de *The Twilight Saga: New Moon*, piste 1, « New Moon », mesures 36-39. [Voir la fiche.](#)

célesta ou du piano, afin de symboliser la quête – celle de Bella, qui veut devenir vampire pour rester aux côtés d'Edward dans *Twilight*, ou encore celle d'Einar, qui tend à devenir une femme dans *The Danish Girl*.



L'extrait vidéo est accessible en ligne.

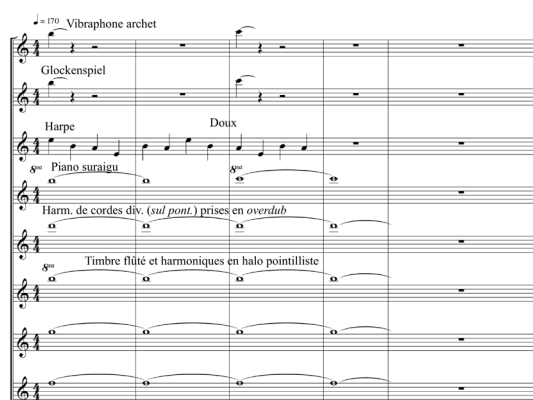
Extrait du film *The Danish Girl*. [Voir la fiche.](#)

Handwritten musical score for *The Danish Girl*, track 7, « The Mirror », measure 11. The score is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 72$. It features staves for Harpe (Harp), Piano, Piano électrique (progr.) (Electric Piano), Vls div. (Violins), Violon I (Violin I), Violon II (Violin II), Violon III (Violin III), and Violon IV (Violin IV). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp - Dolcissimo*.

Transcription personnelle de Cécile Carayol de la bande originale de *The Danish Girl*, piste 7, « The Mirror », mesure 11. [Voir la fiche.](#)

L'effet magique : couleurs d'un symphonisme contemporain?

La texture sonore que Desplat crée pour évoquer la magie offre un syncrétisme renouvelant le timbre symphonique. Ce phénomène timbral est déjà perceptible dans la scène du *flashforward* de *Twilight* où Aro Volturi accède à la vision d'Alice, découvrant Bella devenue vampire aux côtés d'Edward. Il est également présent dans la scène où l'impératrice Aloï libère l'énergie qui va permettre de sauver sa planète (« Pearls Power ») dans *Valérian*, ou encore dans la séquence où l'or est révélé dans la rivière grâce à la potion chimique inventée par l'un des personnages dans *Les frères Sisters* (Jacques Audiard, 2018). Il s'agit d'un même geste compositionnel qui consiste à créer un éclatement kaléidoscopique des cordes divisées, acoustiques (*Twilight*, *Les frères Sisters*) ou électrifiées (*Valérian*), ne faisant résonner que des harmoniques « glissées » (le doigt glisse le long de la corde), le plus souvent *sul ponticello*, et prises en *overdub*. Cette texture spécifique des cordes hybridées par la machine forme un halo pointilliste autour des timbres diaphanes à connotation féérique (glockenspiel, célesta, harpe, vibraphone, voire flûte) et entre en osmose avec les halos lumineux : celui du visage de Bella alors devenue vampire dans la vision d'Alice, celui du champ électromagnétique engendré par l'énergie que libèrent les perles au moment précis où la magie opère dans *Valérian*, ou encore ceux des reflets verts de la rivière dans *Les frères Sisters*.



Transcription personnelle de Cécile Carayol à partir de la bande originale *The Twilight Saga: New Moon*, piste 18, « The Volturi », mesures 124-126. [Voir la fiche.](#)



Extrait de la bande originale de *The Twilight Saga: New Moon*, piste 18, « The Volturi ». [Voir la fiche.](#)

L'extrait audio est accessible [en ligne.](#)



Extrait de la bande originale de *Valérian et la Cité des mille planètes*, piste 22, « Pearls Power ». [Voir la fiche.](#)

L'extrait audio est accessible [en ligne.](#)



Extrait de la bande originale des *Frères Sisters*, piste 13, « Gold! ». [Voir la fiche.](#)

L'extrait audio est accessible [en ligne.](#)

De même que des synthétiseurs marquent certaines époques – celui des années 1970 (le Mellotron et le Moog), celui des années 1980 (Vangelis et le Yamaha CS80 dans *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), ou encore les sons programmés de Remote Control depuis les années 2000 –, l'évolution de l'orchestre symphonique lui permet aussi de traverser l'histoire du cinéma des années 1930 à aujourd'hui, tout en se réinventant et en s'adaptant aux nouvelles techniques

en vigueur. En proposant un renouveau du timbre symphonique, sans l'altérer outre mesure par la machine et les technologies numériques, Desplat est l'un des compositeurs emblématiques de cette posture. À l'instar d'autres symphonistes, le compositeur français utilise, pour certaines grandes productions comme *The Twilight Saga: New Moon* ou les derniers opus de *Harry Potter* (David Yates, 2010 et 2011), ce que l'on nomme le principe d'*undersoundesigning*^[10], pratique de plus en plus répandue à Hollywood qui consiste à créer une orchestration au sein de la palette symphonique (taikos, renfort des cuivres, instruments en *overdub*, etc.) pouvant rivaliser avec un *sound design* de plus en plus performant, évitant ainsi un timbre numérique dont on n'arrive parfois plus à distinguer la frontière avec l'ambiance sonore d'un film.

-
- [1] Sur cette esthétique musicale contemporaine, voir le numéro thématique «Création musicale et sonore dans les blockbusters de Remote Control», *Revue musicale OICRM* 5, n° 2 (novembre 2018), <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/>.
 - [2] L'esthétique de Desplat faisait partie du symphonisme intimiste français lors de sa collaboration avec Jacques Audiard dans les années 2000. Voir Cécile Carayol, *Une musique pour l'image, vers un symphonisme intimiste français* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012).
 - [3] Ce travail a été en partie possible grâce aux informations recueillies auprès de Sylvain Morizet, l'un des collaborateurs d'Alexandre Desplat, lors d'entretiens réalisés le 11 juillet 2019 et le 11 février 2020.
 - [4] Démultiplication des pistes favorisant un effet de spatialisation lors du mixage.
 - [5] *Valérian et la Cité des mille planètes* est un film français, mais dont l'esthétique est rattachée à celle d'Hollywood.
 - [6] Alexandre Desplat, dans une interview pour la marque Arturia enregistrée en 2017. Voir Arturia, «Artists & Arturia #41: Alexandre Desplat Using MatrixBrute on the Valerian Soundtrack», vidéo YouTube, 7:43, 26 juillet 2017, <https://youtu.be/AsMADphDZkQ>.
 - [7] *Subbass* ou infrabasses : sons basse fréquence programmés, le plus souvent, par des moyens numériques.
 - [8] Massive est un logiciel de synthèse de sons soustractive édité par Native Instruments, souvent utilisé dans la musique pop comme le dubstep, qui est un style de musique pop électronique anglaise (Londres). James Blake, par exemple, appartient à ce courant.
 - [9] Correspondant aussi bien à la jeune génération de vampires qu'au public visé par *Twilight*.
 - [10] Le terme d'*undersoundesigning* a été proposé lors d'une journée d'étude. Voir Cécile Carayol, «Effets spéciaux de l'orchestre dans *Twilight: New Moon* (Weitz-Desplat, 2009) : modes de jeux et alliages instrumentaux spécifiques d'un épique-obscur entre tradition et renouveau», communication présentée au colloque *L'orchestre et la musique de film*, sous la direction de Jérôme Rossi, Université de Nantes, CAPHI (ELMEC), 6 octobre 2017. Une captation vidéo est [accessible en ligne](#).

Alexandre Desplat and the Renewal of the Timbre of Hollywood Symphonies

by Cécile Carayol

Translation: Timothy Barnard

Alexandre Desplat, born in Paris in 1961, has been one of the most sought-after French composers in Hollywood in every genre and using the most varied aesthetics since his score for Jonathan Glazer's film *Birth* (2004). This can be seen in the Stephen Gaghan film *Syriana* (2005), David Fincher's *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), Gareth Edwards' *Godzilla* (2014) and Tom Hooper's *The Danish Girl* (2015). In addition to his earlier collaborations in France with Jacques Audiard, he has worked with such notable directors such as Wes Anderson and Roman Polanski. He has won Academy Awards for best music for Wes Anderson's *The Grand Budapest Hotel* (2014) and Guillermo del Toro's *The Shape of Water* (2017). Although generally speaking he comes out of the new Hollywood current (that of John Williams and Danny Elfman), he strives to find a specific timbre for a film. He also stands apart from the canon established by Hans Zimmer and Remote Control,^[1] in which complete digitalizing of the sound, samples and sub-basses dominate. His taste for minimalism and a spare style^[2] have led him to conceive the Hollywood symphonic timbre differently and to come up with a singular hybrid form in the digital age. This is what the present text will attempt to cast light on, from highlighting certain sections of orchestral instruments to the invention of a musical texture suggestive of magic.^[3]

Modernizing strings and flutes through machines and modes of play

Desplat pays particular attention to the strings, which he wishes to be modern and softened, from the perspective of the composition but also of the performance, recording and mixing. The strings are sometimes played with a mute, and quite often separated. Even when the cellos dominate, as in the score for the Chris Weitz film *The Twilight Saga: New Moon* (2009), as required by the vampire movie tradition, they are much more separated and less opaque than in the score by Wojciech Kilar for Francis Ford Coppola's *Dracula* (1992). The strings avoid vibrato effects (including in a romantic register) and, when tremolo is used, it is distributed throughout the sections (for example, the first violin line will play tremolo while the second violin does not). Playing harmonics is privileged (bowed percussion instruments are sometimes incorporated to create an ether around the strings). Desplat carries out meticulous sound recording for the harmonics, placing the microphones at some distance from the strings to obtain a more ethereal timbre. Overall, he conceives the colouration of the strings with his sound recordist while composing. He selects the microphone and the distance between it and the instruments, and elaborates the various sound planes and their distribution during the recording (the strings can sometimes be spread across the entire width of the stage). The sequence in *The Danish Girl* in which Einar begins to realize that he wishes to become a woman ("The Mirror") fits this kind

Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Danish Girl*, track 7, “The Mirror,” bars 1-6. [See database entry.](#)

Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 18, “The Volturi.” [See database entry.](#)



Clip from the original soundtrack of *The Danish Girl*, track 7, “The Mirror.” [See database entry.](#)



Clip from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 18, “The Volturi.” [See database entry.](#)

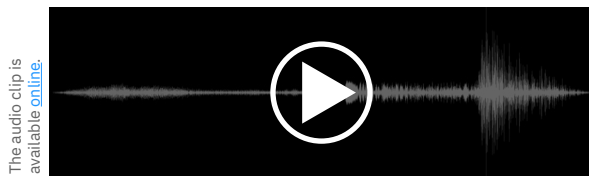
of procedure: a cello motif, played in harmony in open fourths (sharp register) without vibrato, occasionally boosted by a few spare notes on a harp in harmony, emerges under a synth pad of separated first and second violins, *dolcissimo*.

As a flautist, Desplat also enjoys working with the various textures of this section. In *Twilight*, he uses the alto flute and especially the bass flute, in harmony or in its sharp register, to cast a dark veil around Bella, at once gentle, gloomy, attracted to out-of-the-ordinary creatures (vampires, wolves) and agreeing to go to death’s doorstep. Here microphones are often added and placed on the bass flutes, recorded separately or overdubbed^[4] in order to enable the composer to adjust their sound level in the mixing. The bass flutes come in to demonstrate Bella’s resistance to the two vampire women (Victoria, who chases after her, and Jane, of the Volturi clan). After Edward’s pleas, when Jane tries in vain to inflict the same kind of suffering on Bella, the motif is played by the bass flute in its sharp register, whose halftone strength shows that the pain has not afflicted Bella.

The Phantom Role of Programmed Sounds in the Orchestra

In films such as *Twilight*, *The Danish Girl* and *The Shape of Water*, crystalline percussion instruments such as the celesta, glockenspiel, vibraphone and bowed vibraphone come from digital sound libraries, because in this way they are clearer and more precise (with respect to the attack in particular). The composer can create an effect and, in the mixing, intensify the presence of an instrument with a naturally subdued sound: this is the case for example with the bowed vibraphone underscoring each supernatural appearance, through telepathy, of Edward to Bella in *Twilight*.

Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 12, "Victoria." [See database entry.](#)



Clip from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 12, "Victoria." [See database entry.](#)

Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Shape of Water*, track 1, "The Shape of Water." [See database entry.](#)



Clip from the opening of the film *The Shape of Water*. [See database entry.](#)

The Shape of Water creates synaesthesia by joining specific timbres (accordion, twelve flutes, whistling) – the corollary of the singular storytelling atmosphere intensified by the green and blue shades in the image – by overlapping acoustic instruments and programmed timbres, and by creating relief in the recording or mixing. To accompany the slowly wandering camera in the submerged apartment of the principal female character, Desplat composed a waltz in B flat connected to the liquid element: a harp, doubled by an electric piano, picks the ascending and descending arpeggios which seem to float with the objects. This waltz is accompanied by crystalline programmed sounds such as the celesta, marimba, vibraphone and bowed vibraphone, strings with a spare texture (mute, *pizzicato*, *sul tasto*, cello harmonies, violins in stereo). Before the melodic flourishes from the accordion rise up, following the movement of the furniture engaged in an aquatic dance under rays of light, the whistled theme (the call of the fish-man with whom Elisa will fall in love) is doubled by twelve flutes (four sopranos, four altos and four bass) which were placed throughout the breadth of the orchestra, in an arc or a circle, during the recording.

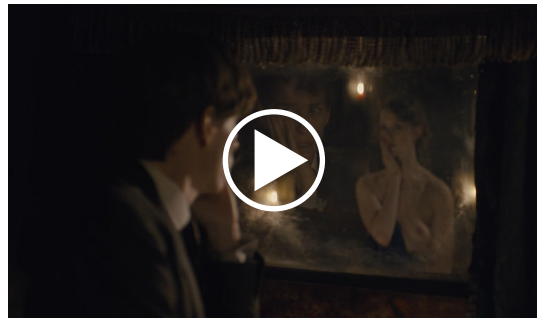
Even when the hybrid quality is more perceptible, the programmed or synthetic sounds also act to highlight the orchestra. For Luc Besson's film *Valérian et la Cité des mille planètes* (2017),^[5] Desplat chose to use Arturia sounds, evocative of the 1970s, made with a MatrixBrute, a mono analogue synthesizer from 2016, to give added value to the symphonic orchestra:

The variety of sounds provided by the Matrix enabled me to give both rigidity, a rhythmic stability, to the orchestra, and a virtuosity which is different from that of a string orchestra for example... Even though the ambit of the orchestra is already huge, by adding the MatrixBrute it becomes even larger. And the more low notes one has, the more the high notes will ring.^[6]

Thus when Laureline and Valérien, on board their space-ship, arrive on the planet Alpha (“Arriving on Alpha”), the echoing flutes – consonant and ethereal in the way that Goldsmith’s flutes were in *Alien* – appear even more to float when they bounce off the undulating synth pad of Arturia sounds in the low notes, in the midst of the strings over which a heroism motif gradually emerges from the horns. Desplat effects this same musical gesture for more intimist films. In some parts of *The Danish Girl* he gives a similar function to the programmed organ or the sub-bass^[7] to reinforce the low strings in order to highlight the inner discord of the character (Einar/Lili) and signify his deep angst. This, for example, is the case of the scene in which Einar, before his physical transformation into Lili, mimics the movements of feminine sensuality which he sees the female trainer doing through the glass of a peep-show.



Arturia Matrixbrute synthesizer. [See database entry.](#)



Clip from the film *The Danish Girl*. [See database entry.](#)

The video clip is available [online](#).

In Desplat’s work the sub-bass, when it can be identified on its own, most often appears in the form of a sinusoidal beat made with the subtractive synthesis software program Massive^[8] or a modular synthesizer. Far from being a form of sensorial stimulation (a sound design effect which hits the viewer in the stomach), as found in some music by Hans Zimmer (or Remote Control), most often this sub-bass is connected to the orchestra to symbolize, discreetly, the dark inflections of a female character. In *Birth*, it can be heard every time Sean, Anna’s husband reincarnated as a child, makes an appointment with the young woman in order to impose on her like an obsessive certainty (interval of a fifth in the sub-bass). In *Twilight*, the same kind of muffled undulating bass frequency, like a heart beating from afar, reinforces Bella’s irreversible attraction to darkness (“Bella Dreams”) and appears to signify that all her actions are driven by her ambition to become immortal.

At the same time, the Fender (or electric piano), when it is not acting like a ghost-like double of an instrument or a mark of modernity,^[9] is most often superimposed on the rhythmic movement of double or triplet arpeggios on a harp, celesta or piano in order to symbolize a quest – that of

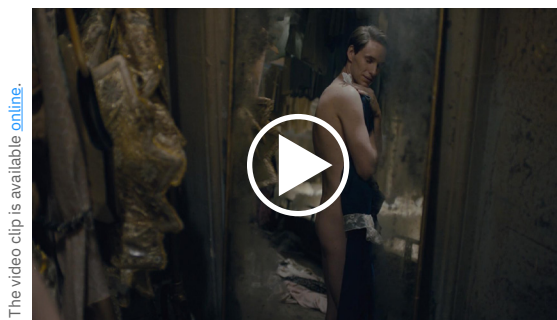


Clip from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 2, “Bella Dreams.” [See database entry.](#)

The audio clip is available [online](#).

Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 1, "New Moon," bars 36-39. [See database entry.](#)

Bella, who wants to become a vampire in order to remain by the side of Edward in *Twilight*, or that of Einar, who is trying to become a woman in *The Danish Girl*.



Clip from the film *The Danish Girl*. [See database entry.](#)

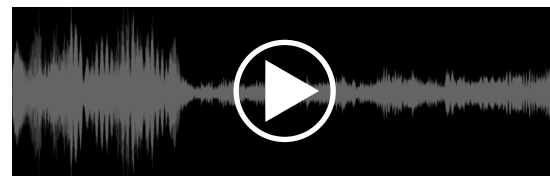
Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Danish Girl*, track 7, "The Mirror," bar 11. [See database entry.](#)

The Magic Effect: The Colours of Contemporary Symphonic Music?

The sound texture that Desplat creates to evoke magic is a syncretic renewal of the symphonic timbre. This phenomenon is already perceptible in the flash-forward scene in *Twilight* when Aro Volturi accedes to Alice's vision, discovering Bella as a vampire at the side of Edward. It is also present in the scene in which the Empress Aloï liberates the energy which will save the planet

(“Pearls Power”) in *Valérian*, and in the sequence when gold is revealed in the river thanks to the chemical potion invented by one of the characters in Jacques Audiard’s *Les frères Sisters* (2018). These are all of a kind compositionally, consisting in creating a kaleidoscopic shattering of the separated strings, whether acoustic (*Twilight*, *Les frères Sisters*) or electric (*Valérian*), letting resonate only glissando harmonies (letting the finger slide the length of the string), most often *sul ponticello*, and recorded as overdubs. This specific texture of strings made hybrid by machines forms a pointillist halo around diaphanous timbres with a magical connotation (glockenspiel, celesta, harp, vibraphone, even flute) and enters into osmosis with shimmering objects: Bella’s face when she becomes a vampire in Alice’s vision, the electromagnetic field created by the energy released by the pearls at the precise moment when magic comes into play in *Valérian*, and the green reflections of the river in *Les frères Sisters*.

Personal transcription by Cécile Carayol from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 18, “The Volturi,” bars 124-126. [See database entry.](#)



The audio clip is available [online](#).

Clip from the original soundtrack of *The Twilight Saga: New Moon*, track 18, “The Volturi.” [See database entry.](#)



The audio clip is available [online](#).

Clip from the original soundtrack of *Valérian et la Cité des mille planètes*, track 12, “Pearls Power.” [See database entry.](#)



The audio clip is available [online](#).

Clip from the original soundtrack of *Les frères Sisters*, track 13, “Gold!”. [See database entry.](#)

Just as synthesizers are associated with certain eras – the Mellotron and the Moog with the 1970s, Vangelis and the Yamaha CS80 in Ridley Scott’s *Blade Runner* (1982) with the 1980s, the programmed sounds of Remote Control since the 2000s – the evolution of the symphonic orchestra also enabled it to traverse the history of cinema from the 1930s until the present time, as it reinvented itself and adapted to the new technologies of the day. Desplat, by offering a new approach to the symphonic timbre without altering it excessively by machines and digital technologies, is one of the emblematic composers of this approach. Like other symphonic composers, for certain big productions such as *The Twilight Saga: New Moon* or the final films in the *Harry Potter* series (David Yates, 2010 and 2011), Desplat uses what has been called “undersoundesigning.”^[10] This increasingly common practice in Hollywood consists in creating orchestration for the symphonic palette (taikos, brass reinforcement, overdubbed instruments

etc.) capable of competing with an increasingly high-powered sound design and in this way avoiding a digital timbre in which it is sometimes hard to distinguish the boundary between it and the acoustic ambience of a film.

-
- [1] On this contemporary music aesthetic, see the thematic issue “Création musicale et sonore dans les *blockbusters* de Remote Control,” in *Revue musicale OICRM* 5, no. 2 (November 2018), <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/>.
 - [2] Desplat’s aesthetic was part of a French intimist symphonic style when he collaborated with Jacques Audiard in the 2000s. See Cécile Carayol, *Une musique pour l’image, vers un symphonisme intimiste français* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012).
 - [3] This work has been made possible in part thanks to information provided by Sylvain Morizet, one of Alexandre Desplat’s collaborators, in the course of interviews with him on 11 July 2019 and 11 February 2020.
 - [4] Overdubbing increases the number of tracks to create spatial depth in the mixing.
 - [5] *Valérian et la Cité des mille planètes* is a French film, but one whose aesthetic is tied to that of Hollywood.
 - [6] Alexandre Desplat, in an interview for Arturia recorded in 2017. See Arturia, “Artists & Arturia #41: Alexandre Desplat Using MatrixBrute on the *Valerian* Soundtrack,” YouTube video, 7:43, 26 July 2017, <https://youtu.be/AsMADphDZkQ>.
 - [7] Sub-bass sounds are low-frequency sounds most often programmed digitally.
 - [8] Massive is software for synthesizing subtractive sounds made by Native Instruments and often used in pop music such as dubstep, which is a style of British pop originating in London. James Blake, for example, works in this vein.
 - [9] Corresponding to both the young generation of vampires and the target audience for the *Twilight* saga.
 - [10] The term “undersoundesigning” was proposed in the course of a study day. See Cécile Carayol, “Effets spéciaux de l’orchestre dans *Twilight: New Moon* (Weitz-Desplat, 2009): modes de jeux et alliages instrumentaux spécifiques d’un épique-obscur entre tradition et renouveau,” presentation at the conference *L’orchestre et la musique de film*, organized by Jérôme Rossi, Université de Nantes, CAPHI (ELMEC), 6 October 2017. A video recording is [available online](#).