

Université de Montréal

**De l'intuition à la formalisation de la pensée musicale :
Retour sur 11 œuvres composées dans le cadre du doctorat**

**From Intuition to Formalization of Musical Thought :
A look back at 11 works within a doctoral framework**

par
Margareta Jerić

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat en musique (D. Mus)
Option composition

Novembre, 2018

© JERIC', 2018

Université de Montréal
Faculté de Musique

Cette thèse intitulée

**De l'intuition à la formalisation de la pensée musicale :
Retour sur 11 œuvres composées dans le cadre du doctorat**

Présentée par

Margareta Jerić

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Pierre Michaud

Président-rapporteur

Ana Sokolović

Directrice de recherche

Robert Normandeau

Codirecteur

Denis Gougeon

Membre du jury

Aleksandra Kaminska

Représentante de la doyenne de la FESP

Jimmie LeBlanc

Examineur externe

Résumé

Cette thèse revient sur les onze œuvres musicales ayant jalonné mon parcours compositionnel et marqué le développement de ma pensée de créatrice. J'ai divisé la production de ces sept années de doctorat en trois sections, correspondant à trois phases distinctes de l'évolution de mon langage. Ce parcours est un passage graduel d'une pensée intuitive vers une pensée de plus en plus structurée.

Bailo, *String Quartet no.1*, et *Con fuoco* sont les œuvres composées durant la première phase. La deuxième phase a mené à la composition de deux pièces où sont juxtaposées musique instrumentale et musique électroacoustique : le *Concerto pour clarinette et bande* et *Impressions* pour basson et bande. Afin d'arrimer ces deux mondes disparates, l'approche intuitive a tranquillement été écartée au profit d'une meilleure organisation des paramètres à travers l'introduction de la formalisation. La troisième phase correspond à une exploration plus rigoureuse de la formalisation par l'entremise de modèles. Quatre modèles sont abordés dans cette thèse; soit le modèle de l'objet sonore, le modèle de la linguistique, le modèle du timbre et le modèle de l'art visuel.

Dans le modèle de l'objet sonore, utilisé dans la pièce *Nevaliashka*, la formalisation se construit autour d'un jouet duquel j'extrais le plus d'information possible. Utilisé dans les opéras *Les bottes jaunes* et *The Feast of Nemesis*, le modèle linguistique aborde la sémantique et phonétique des différentes langues. Le modèle du timbre, que l'on retrouve dans *FLAW/LESS* et *Transition*, s'attarde à la corporéité des instruments traditionnels et à leurs potentialités acoustiques. L'écriture instrumentale y est pensée comme une sculpture de timbres et la méthodologie est dérivée de celle généralement utilisée pour la composition de la musique électroacoustique. Enfin, avec le modèle de l'art visuel, mis en valeur dans la pièce *Galženjaki*, je m'intéresse aux interactions entre art visuel et littérature, de même qu'à la manière de transposer ce dialogue en musique.

Mots-clés : composition, musique instrumentale, musique électroacoustique, musique mixte, intuition, formalisation, modèle, objet sonore, littérature, linguistique, timbre, art visuel.

Abstract

This thesis returns to the eleven musical works that marked my compositional journey as well as my development as an artist. I divided the production of these seven years of doctoral studies into three sections, corresponding to three distinct phases of the evolution of my language. This journey is a gradual transition from an intuitive approach to musical writing to a more structured approach.

Bailo, *String Quartet no.1*, and *Con fuoco* were composed in the first phase. The second phase led to two pieces in which instrumental music and electroacoustic music were juxtaposed: the *Concerto pour clarinette et bande* and *Impressions* for bassoon and tape. In order to bridge the gap between these two distinct worlds, intuition gradually gave way to a better organization of parameters through the introduction of formalization. The third phase corresponds to a more rigorous exploration of formalization through the use of models. Four models are addressed in this thesis; the sound object model, the linguistics model, the timbre model and the visual arts model. In the sound object model, used in the *Nevaliashka* piece, formalization is built around an object of everyday life from which a maximum of information is extracted and analyzed. Used in the operas *Les bottes jaunes* and *The Feast of Nemesis*, the linguistics model incorporates the semantics and phonetics of different languages into the compositional process. The timbre model, found in *FLAW/LESS* and *Transition*, focuses on the corporeality of traditional instruments and their acoustic potential. Instrumental writing is thought of as a sculpture of timbres and follows the methodology generally used in electroacoustic music composition. Finally, with the visual arts model, highlighted in the *Galženjaki* piece, I analyze the interactions between visual arts and literature and attempt to translate this dialogue into music.

Keywords: composition, instrumental music, electroacoustic music, mixed music, intuition, formalization, model, sound object, literature, linguistics, timbre, visual arts.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	viii
Liste des abréviations.....	x
Remerciements.....	xii
Introduction.....	1
CHAPITRE 1 - L'INTUITION SOUS LE POIDS DE L'HISTOIRE	6
Introduction.....	6
Influences.....	6
<i>Bailo</i> pour violon solo.....	8
Introduction.....	8
Survol des sections constituant <i>Bailo</i>	10
<i>String Quartet no. 1</i>	13
Introduction.....	13
Survol des sections constituant <i>String Quartet no. 1</i>	14
<i>Con Fuoco</i> pour quatuor à cordes.....	16
Introduction.....	16
Survol des sections constituant <i>Con Fuoco</i>	16
Conclusion	18
CHAPITRE 2 - MUSIQUE MIXTE : INSTRUMENT SOLO ET BANDE.....	20
Introduction.....	20
Vision des pièces et influences	20
Concept des pièces.....	23
<i>Concerto pour clarinette et bande</i>	25
Matériau, forme et interaction.....	25
<i>Impressions</i> pour basson et bande.....	31

Matériau, forme et interaction.....	31
Conclusion	33
CHAPITRE 3 - L'OBJET SONORE EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION ...	35
Introduction.....	35
Influences.....	37
<i>Nevaliashka</i> pour chœur de clarinettes	40
Harmonie et rythme	40
Spatialisation.....	47
Conclusion	48
CHAPITRE 4 - LA LINGUISTIQUE EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION .	49
Introduction.....	49
Intérêt pour les langues dans la musique	51
Modèle de la linguistique dans ma musique.....	59
Opéra <i>Les bottes jaunes</i>	60
Introduction.....	60
Analyse du livret.....	61
Style du texte et versification.....	63
Neuf thèmes centraux autour desquels est bâtie l'intrigue	63
Symboles.....	67
Figures de style	68
Couleurs émanant du texte.....	68
Dramaturgie	68
Analyse du texte et écriture musicale	69
Première et troisième scènes : scènes d'Olivia.....	70
Deuxième et quatrième scènes : scènes d'Ulrich.....	75
Conclusion	78
Opéra de chambre <i>The Feast of Nemesis</i>	79
Mise en contexte, choix du livret et synopsis	79
Étape de la formalisation	80
Conclusion	87
CHAPITRE 5 - LE TIMBRE EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION.....	88

Introduction.....	88
Influences.....	88
Démarche et méthodologie.....	99
Vision des pièces.....	99
Travail de composition.....	101
Travail de laboratoire sur le timbre.....	103
Vision microscopique et macroscopique du matériau.....	105
Exemple d’alliage de timbres pour chaque pièce.....	107
Conclusion.....	108
CHAPITRE 6 - L’ART VISUEL EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION.....	110
Introduction.....	110
Miroslav Krleža et <i>Balade Petrice Kerempuha</i> - contexte historique.....	110
Univers pictural de Bosch et Bruegel.....	113
Parallèle entre poésie et littérature dans le répertoire.....	116
Vision de <i>Galženjaki</i>	120
Formalisation : choix compositionnels des paramètres.....	121
Matériau harmonique et forme.....	121
Rythme, instrumentation et timbre.....	122
Analyse sommaire des sept mouvements et du postlude.....	123
I - <i>Galge</i> : potence.....	123
II - <i>Šibe</i> : fouet.....	128
III - <i>Sohe</i> : branche sèche pour la pendaison.....	129
IV- <i>Žganje</i> : grand feu de torture.....	130
V- <i>Žveplene vruče skolke</i> : lit sulfureux qui sert à transporter les morts.....	132
VI - <i>Prangeri</i> : pilori.....	134
VII - <i>Klade</i> : sorte d’instrument de torture.....	137
VIII – <i>Épilogue</i>	138
Conclusion.....	139
Conclusion.....	140
Bibliographie.....	143
ANNEXE 1 - LISTE DES DOCUMENTS ACCOMPAGNANT LA THÈSE.....	i

Partitions i
ANNEXE 2 - PARTITIONS ii

Liste des tableaux

Tableau I.	Schéma classique du quatuor à cordes.....	13
Tableau II.	<i>Concerto pour clarinette et bande</i> , modes.....	26
Tableau III.	<i>Concerto pour clarinette et bande</i> , notes pivots.....	27
Tableau IV.	Fréquences des sept lamelles de <i>Nevaliashka</i>	41
Tableau V.	Résumé des cinq scènes du livret.....	62
Tableau VI.	Champ lexical appartenant au grotesque	65
Tableau VII.	Figures de style	68
Tableau VIII.	Mots-clés illustrant la dramaturgie des cinq scènes.....	69
Tableau IX.	Objets utilisés dans l'exploration du piano	105
Tableau X.	Exemple d'alliage de timbres dans <i>FLAW/LESS</i>	107
Tableau XI.	Exemple d'alliage de timbres dans <i>Transition</i>	108

Liste des figures

Figure 1.	Motif <i>a</i> sous différentes formes	8
Figure 2.	<i>Bailo</i> , exemple d'éléments contrastants, mes. 1 à 6	11
Figure 3.	<i>String Quartet no. 1</i> , section B, mes. 128 à 129	14
Figure 4.	<i>Concerto pour clarinette et bande</i> , grand mode et 3 modes courts	26
Figure 5.	Jeux rythmiques dans un ambitus restreint et microtonal, mes. 6 à 10.....	29
Figure 6.	Motifs microtonaux avec appoggiatures, mes. 61 à 62.....	29
Figure 7.	Trille et <i>flutterzunge</i> , mes. 87 à 88	29
Figure 8.	Souffles longs, souffles secs, mes. 1 à 3	29
Figure 9.	Choral de dyades et de multiphoniques, mes. 118 à 173	30
Figure 10.	<i>Nevaliashka</i> , poupée culbuto	36
Figure 11.	a) Les lamelles de <i>Nevaliashka</i> b) Le pendule de <i>Nevaliashka</i>	36
Figure 12.	Sonogramme montrant une analyse spectrale effectuée avec <i>AudioSculpt</i>	42
Figure 13.	Résultat d'une analyse spectrale de <i>Nevaliashka</i> , transférée dans <i>Sibelius</i>	43
Figure 14.	<i>Nevaliashka</i> , couche de l'analyse principale simplifiée	44
Figure 15.	<i>Nevaliashka</i> , une des strates de l'analyse spectrale principale	45
Figure 16.	<i>Nevaliashka</i> , une des strates de l'analyse spectrale principale	46
Figure 17.	Balancement des intervalles, cor de basset, mes. 119 à 123.....	46
Figure 18.	Disposition des clarinettes	47
Figure 19.	Motif d'atmosphère 1, fl., mes. 2 à 4	71
Figure 20.	Motif d'atmosphère 2, vln., mes. 3	72
Figure 21.	Motif d'atmosphère 3, vlc., mes. 3 à 4.....	72
Figure 22.	Motif d'atmosphère 4, fl., mes. 5 à 6.....	72
Figure 23.	Motif d'atmosphère 4, ricochet, vlc., mes. 33	72
Figure 24.	Motif d'atmosphère 5, <i>tutti</i> , mes. 17 à 20.....	73
Figure 25.	Motif d'atmosphère 6, vln., mes. 4	73
Figure 26.	Motif d'atmosphère 7, fl., mes. 32 à 33	74
Figure 27.	Motif d'atmosphère 8, <i>tutti</i> , mes. 113 à 115.....	74
Figure 28.	Motif rythmique 1, vlc., mes. 81.....	76

Figure 29.	Exemple de motif rythmique 1 varié, vlc., mes. 82	76
Figure 30.	Motif rythmique 1', fl., mes. 81 à 82	77
Figure 31.	Motif rythmique 1', vlc., mes. 141	77
Figure 32.	Motif rythmique 2, fl., mes. 87 à 88	77
Figure 33.	Motif rythmique 3, fl., mes. 88 à 89	77
Figure 34.	Motif rythmique 4, vln. et alt., mes. 107 à 110.....	78
Figure 35.	Motif rythmique 5, fl., vln. et alt., mes. 130 à 132	78
Figure 36.	Résultat d'une analyse spectrale dans <i>OpenMusic</i>	83
Figure 37.	<i>Récitation dynamique, rythme 1 (lent)</i> , pno., mes. 67 à 69.....	84
Figure 38.	<i>Récitation dynamique, rythme 1 (lent)</i> , marimba, mes. 68 à 70	84
Figure 39.	<i>Récitation dynamique, rythme 1 (lent)</i> , pno., mes. 70 à 71.....	84
Figure 40.	<i>Récitation dynamique, rythme 1 (lent)</i> , marimba, mes. 75 à 77	85
Figure 41.	Résultat d'une analyse spectrale dans <i>OpenMusic</i> , 5 notes par accord	85
Figure 42.	Jérôme Bosch, <i>Le jardin des délices</i> , partie inférieure de <i>L'enfer</i>	114
Figure 43.	Pieter Bruegel l'Ancien, <i>Le triomphe de la Mort</i>	116
Figure 44.	<i>Leitmotiv</i> de Petrica, cordes, mes. 1 à 4.....	124
Figure 45.	<i>Glissandi</i> , timbale, mes. 45 à 47.	126
Figure 46.	Jérôme Bosch, <i>Le jardin des délices</i> , partie centrale de <i>L'enfer</i>	128
Figure 47.	Jérôme Bosch, <i>Le jardin des délices</i> , partie supérieure de <i>L'enfer</i>	131
Figure 48.	<i>Galženjaki</i> , trb. et grosse caisse, mes. 219 à 221	133
Figure 49.	Pilori (<i>pranger</i> en allemand).....	134
Figure 50.	Motif <i>a</i> , bois, mes. 264	135
Figure 51.	Motif <i>a</i> désintégré, fl., htb., cl. et trp., mes. 258 à 259.....	136
Figure 52.	Pilori.....	137

Liste des abréviations

Cl. : Clarinette

Fl. : Flûte

Htb. : Hautbois

Trp. : Trompette

Trb. : Trombone

Pno. : Piano

Vln. : Violon

Alt. : Alto

Vlc. : Violoncelle

Sul pont. : *Sul ponticello*

Ord. : *Ordinario*, Ordinaire

Pizz. : *Pizzicato*, *Pizzicati*

Mes. : Mesure(s)

Op. : Opus

P. : Page

Etc. : Et cætera

Ibid. : *Ibidem*

Ex. : Exemple

À Sofia, Laura, David et Samuel

Remerciements

À ma directrice de thèse, Ana Sokolović, ainsi qu'à mon co-directeur, Robert Normandeau : un grand merci pour votre enseignement, votre soutien et vos conseils tout au long de mon parcours de doctorante!

Merci à tous les professeurs de musique croisés depuis ma plus tendre enfance. Le savoir et les encouragements que vous m'avez transmis m'ont accompagnée durant la rédaction de cette thèse. J'ai ici une pensée particulière pour feu Ljerka Blumer, qui m'a donné des cours de piano *pro bono* lors de mon arrivée à Montréal. Sans elle, je n'aurais probablement pas poursuivi mes études en musique.

J'aimerais remercier tout particulièrement mes parents Karmela et Ante de m'avoir encouragée dès le tout jeune âge à poursuivre mes rêves, peu importe la direction entreprise.

J'aimerais aussi souligner le soutien indéfectible de Firas ; un partenaire extraordinaire, aimant, optimiste, terre à terre et patient. Merci aussi à Sofia, Laura, David et Samuel pour avoir complètement changé ma vision du monde et pour m'avoir permis de replonger, à travers leurs yeux, dans l'innocence, la curiosité et l'effervescence de l'enfance.

Un grand merci à Fadia et Samih, pour leur omniprésence, leur soutien et toute l'aide qu'ils ont apportée au cours des dernières années.

Merci également à la famille élargie, à tous mes pairs du milieu musical et à mes amis (malheureusement trop nombreux pour être nommés ici) : vous avez tous, chacun à votre manière, enrichi mon parcours compositionnel. Finalement, merci à Emmanuel Filet pour son accompagnement, en dépit de la distance géographique. Un énorme merci à Claire pour la relecture, les corrections et le support moral durant la dernière phase de rédaction!

Introduction

Dans cette thèse, je reviens sur les étapes-clés ayant ponctué mon parcours de doctorat. Éclectique, mon cheminement a emprunté un langage sans cesse évolutif : de l'intuition prédominante dans les premières pièces au développement de la formalisation dans les dernières pièces.

Ayant tout juste complété une maîtrise en composition en 2008, dont le mémoire portait sur l'écriture d'un concerto pour piano et orchestre, et ayant composé également une pièce pour orchestre symphonique intitulée *Upload*, j'ai décidé d'entreprendre un doctorat en introduisant un nouveau médium, celui de la musique électroacoustique.

À l'amorce de mes études doctorales, j'avais pour ambition d'écrire une série de compositions tout en m'initiant parallèlement à la musique électroacoustique et en l'intégrant graduellement à mon travail. De fil en aiguille, les compositions se sont précisées en fonction des opportunités de composition qui s'ouvraient à moi. Cette thèse recense un total de onze pièces, divisées en trois périodes distinctes représentant chacune une facette de l'évolution de ma pensée musicale. Dans mon travail, la pensée musicale se manifeste à deux niveaux. Un premier niveau comprend la réflexion du compositeur face au matériau, aux paramètres musicaux, à la forme et à l'esthétique globale de la pièce en devenir. À un deuxième niveau, la pensée musicale fait le lien entre le premier niveau et la position du compositeur dans un contexte historique.

La première phase de mon doctorat comprend des pièces instrumentales pour violon solo (*Bailo*), ainsi que deux quatuors à cordes (*String Quartet no. 1* et *Con Fuoco*). Parallèlement à l'écriture de ces pièces, j'ai exploré peu à peu l'univers électroacoustique en me familiarisant avec le répertoire, les logiciels, la prise de son et l'ensemble des techniques d'écriture propres à cette musique.

La musique issue de cette période découle d'une impulsion créative, guidée par l'intuition. Le terme « intuition » provient du latin *intuitio* qui signifie : « image réfléchie par

un miroir¹ ». C'est un « sentiment plus ou moins précis de ce qu'on ne peut vérifier, ou de ce qui n'existe pas encore, inspiration, pressentiment ; feeling² ». Pour ma part, j'estime que recourir à l'intuition consiste à puiser à l'intérieur de soi et du savoir accumulé tout au long d'une vie afin de bâtir le matériau musical. Aucun concept ou travail de formalisation ne régit les paramètres musicaux. Il n'y a pas de phase précompositionnelle ou très peu. L'écriture est spontanée et obéit à une pulsion intérieure, un instinct. Elle se manifeste par le choix intuitif du matériau, le développement intuitif de ce matériau, le contraste recherché entre les sections, l'unité globale recherchée et, par extension, la forme globale de la pièce. Elle peut changer tout au long du processus compositionnel et se plie à la volonté et l'humeur du compositeur.

Lorsque mon principal levier de création est l'intuition, j'atteins un état de transe duquel la musique semble émerger d'elle-même et s'écrire toute seule. Cependant, le processus d'écriture est rapidement confronté aux limites d'une approche intuitive. Notamment, toute ma culture musicale passant à travers mon inconscient, je tends à imiter les modèles existants, à reproduire le connu, ce qui mène inévitablement à un certain manque de profondeur. Pour une compositrice détenant, comme moi, une formation classique au piano, composer sur cet instrument peut s'avérer un véritable piège. Après des décennies à pratiquer des traits idiomatiques sur un même instrument, je suis conditionnée à reproduire ces mêmes traits à travers des gestes et réflexes automatisés dans mon subconscient. La forme tend elle aussi à stagner, car elle est structurée par un moule revenant de pièce en pièce.

L'intégration de la composition électroacoustique dans ma musique, avec les deux œuvres mixtes *Concerto pour clarinette et bande* et *Impressions* pour basson et bande, constitue la seconde phase de mon parcours doctoral. Après une période guidée principalement par la pensée intuitive, mon initiation à la musique électroacoustique a ouvert la voie à une première étape de formalisation dans mon écriture. L'introduction de ce nouvel

¹ Félix Gaffiot, « intuitio », *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 850.

² Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey, « intuition », *Le petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015, p.1364.

univers sonore « si intimement liée à l'évolution [...] [et au] progrès de la technologie³ » m'a menée à de nouveaux questionnements d'ordre esthétique. Comment peut-on concilier une musique à sons fixés qui n'existe et ne peut être exécutée et entendue qu'à travers la technologie (haut-parleurs) avec une musique acoustique, interprétée par un musicien humain et dont l'interprétation diffère à chaque exécution? Comment concilier la source sonore visuelle (l'instrument) avec une source sonore invisible (la bande)? Quel rôle joue la musique électroacoustique dans la musique instrumentale et inversement? Est-il réellement possible d'arrimer ces deux mondes? Ces questionnements m'ont poussée à considérer ces deux médiums comme deux joueurs égaux qui s'interinfluencent et se composent simultanément. Ainsi, la composition instrumentale mime la morphologie et les timbres de la partie électroacoustique à différents degrés et vice versa. Le développement des idées passe moins par l'intuition que par l'interaction constante entre les deux médiums. La formalisation s'impose de soi; il faut définir ses paramètres et avoir une idée de la forme globale afin de mieux pouvoir gérer ces médiums distincts. La composition ne débute plus par une improvisation au piano, mais par la prise de son, par la réflexion sur ce son fixé à travers les écoutes répétitives et par l'exploration sonore possible grâce aux différentes manipulations propres à la composition électroacoustique. Non seulement ces manipulations, aux possibilités infinies, permettent-elles une transformation partielle ou complète du son, mais elles permettent de surcroît de décortiquer le son de manière microscopique, tant verticalement (fréquences) qu'horizontalement (dans le temps). Ces nouvelles perspectives et possibilités sonores influent sur l'écoute et l'angle entrepris dans la composition instrumentale. De la même manière, la composition électroacoustique doit tenir compte des capacités et contraintes techniques de l'interprète et son instrument d'une part, et des subtilités du monde acoustique d'autre part.

³ Hans Ulrich Humpert, « L'évolution technologique de la musique électroacoustique au cours des 50 dernières années et son influence sur le travail du compositeur », traduit de l'allemand par Joseph Kolbl, dans Vincent Tiffon (éd.), *La musique électroacoustique, un bilan, actes du colloque des 2 et 3 mai 2000, Centre d'étude des arts contemporains*, Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, p. 33.

Suite à cette initiation aux rudiments de la formalisation, je me suis donné le défi de bousculer mon intuition en structurant davantage ma pensée musicale. Pour pousser encore plus loin la formalisation de la musique en devenir, je me suis tournée vers des modèles musicaux et extramusicaux qui m'interpelaient particulièrement. Ainsi, dans la troisième phase de mon parcours, la formalisation de la composition a occupé une place considérable à travers l'utilisation de l'un ou plusieurs des quatre modèles suivants : l'objet sonore, la linguistique, le timbre et l'art visuel.

La formalisation dans mon travail de composition correspond à l'organisation des paramètres musicaux dans la phase précompositionnelle grâce à un ou plusieurs modèles musicaux ou extramusicaux. Quant à lui, le modèle peut se définir comme un « référent de nature sonore, picturale, scientifique, etc., servant d'inspiration au compositeur, et pouvant être utilisé soit sous une forme brute (citation), soit sous une forme adaptée ou transformée⁴ ».

Chaque étape de mon cheminement contient des influences clés ayant contribué à l'évolution de ma pensée musicale: la musique instrumentale classique, la musique atonale, la musique électroacoustique, la composition assistée par ordinateur, la musique spectrale, la musique saturée, les interrelations dans l'histoire entre musique et autres disciplines artistiques, l'influence de la musicalité et des rythmes des langues parlées, etc. Ces influences se sont développées à travers l'étude de deux catégories de répertoire qui ont eu un impact considérable sur mon écriture. Il y a d'abord le répertoire dont le style se rapproche de celui de la pièce que je compose et qui permet d'élargir mes horizons esthétiques. Il y a ensuite le répertoire que je considère comme représentant le plus haut degré d'accomplissement pour le type de formation ou le type de processus que j'utilise dans mes propres compositions. Ce type d'étude me permet de raffiner mon écriture d'un point de vue technique. La technique compositionnelle et la pensée musicale se développent ainsi continuellement à travers l'étude du répertoire. Selon George Steiner: « l'art se développe par le biais de la réflexion de l'art et sur l'art qui l'a précédé, " réflexion " signifiant à la fois ici " mise en miroir " [...] et " ré-

⁴ Emmanuel Gorge, *Les pratiques du modèle musical : Rétrospective contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.136.

examen "5 ». Ces influences seront explorées plus en profondeur lors de l'étude de chaque pièce.

Enfin, chaque projet musical de cette thèse est présenté dans le contexte de la phase de composition à laquelle il appartient, tout en soulevant les éléments qui le distinguent. Le premier chapitre porte sur les pièces relevant principalement d'une approche intuitive : *Bailo* pour violon solo, *String Quartet no.1* et *Con Fuoco* pour quatuor à cordes. Le deuxième chapitre se penche sur un processus d'écriture alliant deux médiums, soit l'électronique et l'acoustique, à travers l'étude des pièces mixtes *Concerto pour clarinette et bande* et *Impressions* pour basson et bande. Les chapitres trois, quatre, cinq et six traitent chacun d'un modèle particulier sur lequel s'érige la formalisation. Le chapitre trois porte sur l'objet sonore en tant que modèle de formalisation et présente la pièce *Nevaliashka*, pour chœur de clarinettes. Le chapitre quatre se penche sur les opéras *Les bottes jaunes* et *The Feast of Nemesis*, reposant tous deux sur le modèle linguistique. Le chapitre cinq aborde, quant à lui, le modèle du timbre à travers une discussion des pièces *FLAW/LESS* et *Transition*. La thèse se termine avec le chapitre six, dédié à la pièce *Galženjaki* pour orchestre de chambre. Cette pièce, basée principalement sur le poème *Petrica i galženjaki* de Miroslav Krleža, se veut la synthèse de tous les modèles vus précédemment tout en mettant de l'avant un nouveau modèle, soit l'art visuel. Dans ce chapitre, je traite de l'ingérence entre le poème de Krleža et les peintures *Le triomphe de la Mort* de Pieter Bruegel l'Ancien et *L'enfer*, panneau droit du triptyque *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch, et comment ces ingérences ont influencé la formalisation de la composition. Il est à souligner que la plupart de ces modèles sont interreliés. Par exemple, le modèle de l'objet sonore, le modèle de la linguistique et celui du timbre se rejoignent évidemment dans la recherche du timbre. Cependant, dans le cadre de cette thèse, chacun de ces modèles est analysé séparément afin d'aborder plus en profondeur ses spécificités.

⁵ George Steiner, *Réelles présences: Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991, p. 37.

CHAPITRE 1 - L'INTUITION SOUS LE POIDS DE L'HISTOIRE

Introduction

Ce premier chapitre se penche sur mon exploration des instruments à cordes au moyen d'une écriture guidée à la fois par l'intuition et les repères du répertoire. Suite à la composition de deux pièces pour orchestre symphonique, il devenait primordial dans mon parcours d'en arriver à une écriture plus épurée, destinée à un effectif plus restreint. En effet, c'est en travaillant les instruments à cette échelle qu'il m'apparaissait possible de saisir toute leur étendue sonore et technique. Je décidai de m'engager dans la voie de la composition de musique de chambre et de musique soliste et, plus précisément, de m'attarder à la famille des cordes. La première pièce écrite fut *Bailo* pour violon seul. Après cette première pièce pour instrument solo, je décidai d'élargir l'ambitus et les possibilités polyphoniques du violon à travers l'écriture de deux quatuors à cordes: *String Quartet no. 1* et *Con Fuoco*.

Dans un premier temps, j'aborderai le répertoire ayant orienté les trois pièces dont il est question dans ce chapitre. Dans un deuxième temps, je décrirai les trois pièces tout en relevant leurs éléments les plus distinctifs. En présentant *Bailo*, je mettrai l'accent sur le matériau (un motif qui a servi de cellule souche pour le développement des autres paramètres), l'exploration des contrastes et la forme de la pièce. Pour *String Quartet no. 1*, je discuterai brièvement de mon intérêt pour le quatuor à cordes, sa forme et ses possibilités dialogiques. Enfin, en me penchant sur la miniature de quatuor à cordes *Con Fuoco*, je soulèverai les particularités de la miniature et les stratégies compositionnelles ayant facilité la gestion de divers éléments musicaux; en particulier le geste, les intensités, la forme et le dialogue.

Influences

Afin de maîtriser l'écriture pour instruments à cordes à son niveau le plus fondamental, j'ai amorcé ma recherche par une entrée en dialogue avec le répertoire classique. Mon premier désir était d'exploiter les possibilités du violon en puisant à même le répertoire existant,

notamment : les *Sonates et partitas pour violon seul* de Bach, les *Vingt-quatre caprices pour violon solo* de Paganini et le répertoire contemporain. Chez Bach, j'étais saisie par sa maîtrise de la polyphonie, ou plutôt, par « l'illusion de la polyphonie⁶ » dans l'écriture pour instrument monodique. Chez Paganini, j'ai étudié le brillant arrimage de la virtuosité avec la musicalité. Finalement, du répertoire contemporain, j'ai retenu la poésie, la théâtralité et la virtuosité des quatorze *Sequenze* de Berio (chacune dédiée à un instrument solo) comme levier de création pour *Bailo*, le *Concerto pour clarinette et bande* et *Impressions* pour basson et bande, pièces mixtes qui seront discutées plus en profondeur dans le chapitre suivant. À l'instar du travail de Berio, ces trois œuvres se voulaient des « portraits sculptures⁷ » de l'instrument, inspirées à la fois de sa littérature et des possibilités de sa lutherie⁸. L'intérêt pour les *Sequenze* était également suscité par l'ingéniosité des idées musicales qui les traversent, de même que par la cohérence maintenue entre les quatorze œuvres, malgré le fait que l'opus entier s'étend sur plus de quatre décennies (1958 à 2002). Cette cohérence est soutenue par les éléments suivants : la virtuosité, l'écriture idiomatique, la polyphonie et la théâtralité des gestes^{9/10}. Ces œuvres figurent parmi les pierres angulaires du répertoire soliste du XX^e siècle. C'est dans le sillage des monumentales *Sequenza V* pour trombone, *Sequenza IX* pour clarinette et *Sequenza VIII* pour violon que s'inscrit l'écriture de *Bailo*.

La prochaine étape était le passage du violon au quatuor. Le quatuor comporte la particularité de juxtaposer l'homogénéité de timbre et de technique instrumentale à l'hétérogénéité générée par la présence de quatre acteurs distincts affirmant chacun la singularité de sa personnalité musicale¹¹. Son répertoire n'est surpassé que par celui dédié au piano, auquel on peut lui rapprocher quelques similitudes telles l'homogénéité du timbre et

⁶ Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 146.

⁷ Terme utilisé dans les notes de programme de *Sequenza VIII: Ircam, Centre Pompidou : Ressources : Base de documentation sur la musique contemporaine*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/6865/>, consulté le 5 octobre 2016.

⁸ Philippe Albèra, « Introduction aux neuf Sequenzas », *Contrechamps*, no.1, septembre 1983, p. 104.

⁹ Janet K. Halfyard, « Foreword », dans Janet K. Halfyard (éd.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot/Padstow/Burlington, Ashgate, 2007, p.xix.

¹⁰ Janet K. Halfyard, « Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas », dans Janet K. Halfyard (éd.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot/Padstow/Burlington, Ashgate, 2007, p. 113.

¹¹ Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, p. 139.

l'écriture harmonique. Composer une œuvre pour cet ensemble si largement exploité s'est avéré un défi de taille. J'ai longuement étudié cet ensemble à travers les différentes esthétiques étalées sur près de quatre siècles ; des quatuors de la période de l'âge d'or avec Haydn, Mozart et Beethoven aux quatuors contemporains de Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Janáček et Carter. Ce retour sur l'histoire a été le point de départ du processus de composition de *String Quartet no. 1*. Mon envie première était d'explorer l'écriture pour quatuor, dont son potentiel expressif et dialogique¹², tout en demeurant dans un langage assez conservateur, ne s'aventurant que très peu dans les techniques étendues.

Bailo pour violon solo

Introduction

Tout a commencé par le motif *a* de trois notes, geste impulsif et générateur (Figure 1, ex.1).

1- motif *a* original (mes. 1) 2- 2 exemples du motif *a* avec ambitus et rythme reserrés (mes. 2-3) 3- motif *a* amputé (mes. 146) 4- motif *a* avec interpolation (mes. 15)

5- 2 exemples du motif *a* utilisé comme germe du développement de la section rythmique B (mes. 34) 6- 3 exemples du motif *a* utilisé comme germe dans le développement thématique de la section *Calmo et contemplativo* (mes. 117-221)

Figure 1. Motif *a* sous différentes formes¹³

Je me suis inspirée du matériau qui a servi à l'élaboration de la *Sequenza VIII* de Berio, matériau « basé[] sur les deux notes la-si jouées au début. [Ces notes] interviennent [...] comme noyau omniprésent, sous-jacent à toutes les figures musicales. Ainsi, les constructions

¹² Comme nous allons le voir plus bas dans la présentation des deux quatuors, je me base sur les types de dialogues proposés par Bernard Fournier. Référence : Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*.

¹³ Afin d'alléger le texte de cette thèse, les nuances, les indications de *tempo*, les techniques de jeu et le phrasé n'apparaissent pas dans cette figure. En cas de permutation, les chiffres arabes remettent en ordre les trois notes du motif par rapport au motif *a* original. En cas d'interpolation, un crochet relie les boîtes qui contiennent les éléments du motif *a*.

mélodiques ou harmoniques tournent autour de cet axe central¹⁴ ». La théâtralité des gestes, de même que l'organisation et le déploiement du matériau de la *Sequenza IXa* pour clarinette a également inspiré la pièce.

Le motif *a* n'est aucunement figé dans l'espace et dans le temps. Constamment transposé, il peut se manifester alternativement sous une forme intégrale, resserrée ou élargie dans l'ambitus et/ou rythme, amputée, permutée ou avec interpellation insérée entre un de ses trois éléments constitutifs (Figure 1). Il débute la pièce et ne se manifeste pas moins de dix-sept fois au courant de la première section qui compte à peine trente-trois mesures. Ce petit fragment de trois notes sert de pilier à toutes les autres sections et se développe de sorte à faire briller le violon et mettre en exergue les contrastes de caractères propres à cet instrument.

La forme globale, en forme miroir ABCDED'C', est composée de plusieurs sections variées qui soutiennent le déroulement dramatique de la pièce. De la même manière, au plan microscopique, figurent neuf différentes utilisations des contrastes sans pour autant nuire à la cohérence du discours musical:

- Sauts extrêmes de registres
- Changements brusques de nuances
- Changements incessants de modes de jeu
- Changements de textures
- Changements de vitesses
- Va-et-vient entre notes longues et notes rapides
- Changements brusques de métrique
- Rappel obsessionnel des thèmes et des motifs
- Jeux de compression et de dilatation de ces thèmes et motifs dans le temps et dans l'espace

¹⁴ Albèra, « Introduction aux neuf Sequenzas », p. 114.

Survol des sections constituant *Bailo*

Section A, *Quasi improvvisazione* (mes. 1 à 21)

Construite autour du motif *a* et destinée à être jouée telle une improvisation, la section A illustre ces contrastes. De caractère enjoué et presque névrotique dans son développement, la musique fait dialoguer les multiples facettes psychologiques d'un personnage imaginaire qui évolue sur scène. Ces dimensions psychologiques sont accentuées par la polyphonie créée par les sauts de registre allant chercher le timbre particulier de chaque registre. Au départ, on sent que la musique peine à démarrer. Le discours est incessamment entrecoupé par de nombreux silences et points d'orgue qui viennent brouiller la clarté du discours et la direction de la musique. Le matériau doit s'ajuster à un cadre métrique et une variation rythmique qui varient à chaque récurrence. À la première occurrence du motif *a* (mes. 1 et 2, voir Figure 1, ex.1), nous sommes en présence de jeux extrêmes et de sauts de registres avec la note la plus grave du violon, le *sol3* (corde ouverte et résonnante), suivi du *si7* à l'extrême aigu de l'instrument (note sifflante et crissante). Deux modes de jeu différents viennent amplifier la théâtralité de ce premier geste ; un son *pizzicato* suivi d'un son *arco* dans l'extrême aigu. Cette introduction fait écho à l'introduction et surtout aux sections R, S et T de la *Sequenza IX* de Berio. Bâties sur une longue ligne à hauteurs gelées¹⁵, les sections R, S et T de cette *Sequenza* se manifestent de manière improvisée sous un *Tempo molto instabile*, avec des figures rythmiques constamment changeantes, des silences qui hachent le discours, de brusques changements de nuances, des sauts de registre extrêmes et l'aboutissement de la phrase musicale sur de longs points d'orgue à durée variable.

La performance visuelle transmise par l'instrumentiste à l'auditeur lors de l'interprétation publique de la pièce devient ainsi très marquante dans cette première section de *Bailo*. La musique doit être perçue comme une chorégraphie de gestes. Les *glissandi* et les changements de modes de jeu (*pizz.*, trémolo, accents, *staccato*, *legato*) ont une qualité presque clownesque et viennent dérouter le discours musical. Il s'agit ici d'un clin d'œil à la *Sequenza V* pour

¹⁵ *Ibid.*, p.119-121.

trombone de Berio, inspirée par le travail du clown Grock. Un simple survol des six premières mesures de la pièce permet de noter une série d'éléments contrastants contenus au sein de deux phrases musicales (Figure 2) :

Figure 2. *Bailo*, exemple d'éléments contrastants, mes. 1 à 6

Section C (mes. 34 à 94)

Formée à partir du motif *a* permuté et resserré dans son ambitus (Figure 1, ex.5), la section C est un mouvement perpétuel de doubles-croches entrecoupées de silences, établissant une impression d'instabilité et de danse en référence au titre de la pièce. Après l'introduction turbulente et dense, le titre *Bailo*¹⁶ prend enfin tout son sens dans cette nouvelle section et sera évoqué à nouveau dans la section C' qui clôt la pièce. L'interprète est amené à faire danser la musique et les silences dans toute leur théâtralité. Les jeux de hoquet à une voix dans les sections C et C' accentuent le *groove*.

Section E, *Calmo e contemplativo* (mes. 111 à 139)

La section E se veut une section intemporelle dans laquelle les mesures ne sont présentes que pour guider le musicien. Comme toutes les autres, cette section est entièrement bâtie sur le motif *a* (Figure 1, ex.6) qui se trouve toutefois étiré dans le temps et resserré dans son ambitus. Comme l'indique la partition, l'intention ici est de calmer l'auditeur, en l'invitant à une méditation sonore. Le violoniste est appelé à faire chanter les longues et lentes lignes

¹⁶ *Bailo* est issu du verbe espagnol *bailar* qui signifie danser.

mélodiques afin d'accorder un moment de répit à l'auditeur et de lui laisser le temps de s'imprégner de chaque instant mélodique. Sur ce point, j'établis de nouveau un pont avec le répertoire classique du violon dans lequel celui-ci est traité comme un instrument chantant. Ce bref moment de détente est placé stratégiquement afin d'interrompre la section dansante et de l'amener vers un autre registre à travers une section de transition contrapuntique.

Section C' (mes. 150 à la fin)

La section C' est une variation de C. Cette coda est un retour et une désintégration graduelle de la section dansante. À la différence de cette dernière, C' commence une octave plus haut et monte graduellement jusqu'à l'extrême aigu. Parsemée de silences de plus en plus présents, la pièce culmine dans le néant sur le *mi7* harmonique, nous laissant suspendus dans l'espace.

String Quartet no. 1

Introduction

À travers ce long mouvement de 16 minutes, je fais succéder différents caractères et couleurs, tout en travaillant l'écriture idiomatique propre au quatuor. J'ai pris comme modèle le schéma classique du quatuor en quatre mouvements, lequel peut se résumer ainsi¹⁷ :

MOUVEMENT	FORME	TEMPO
Premier mouvement	Forme sonate	<i>Tempo</i> assez vif ou vif
Deuxième mouvement	Forme lied (ABA)	<i>Tempo</i> lent ou très lent
Troisième mouvement	Forme menuet ou scherzo (A) et trio (B)	<i>Tempo</i> modéré à 3 temps ou ternaire
Quatrième mouvement	Forme rondo ou sonate	<i>Tempo</i> très vif

Tableau I. Schéma classique du quatuor à cordes

Je m'inspire de cette ossature en quatre mouvements à caractères différents en créant quatre sections contrastées que je traite en forme miroir en un seul mouvement : ABCDB'A'. Cette façon de procéder me permet d'imbriquer les sections les unes dans les autres et de revenir au besoin sur du matériau déjà existant.

Le matériau utilisé dans le *String Quartet no.1* est intrinsèquement lié à la volonté d'explorer le potentiel expressif et dialogique du quatuor, notamment par l'entremise des contrastes d'écriture et de l'organisation de ces contrastes à travers le dialogue instrumental. Le « dialogue dramatisant¹⁸ », le « dialogue jeu¹⁹ » et le « dialogue fusionnel²⁰ » s'alternent.

¹⁷ Ce schéma s'inspire du celui de Bernard Fournier. Référence : Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, p.198.

¹⁸ Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, p. 548.

¹⁹ *Ibid.*, p. 554.

²⁰ *Ibid.*, p. 551.

Survol des sections constituant *String Quartet no. 1*

Section A (mes. 1 à 80)

La section A adopte d'abord un caractère désinvolte et agité où chaque instrument joue une ligne rythmique distincte, créant une polyrythmie dès les deux premières mesures. Les croisements incessants des voix et les multiples relais faisant circuler les idées musicales entre les voix viennent remettre en question le positionnement hiérarchique classique des instruments du quatuor. Ces relais se développent d'une manière de plus en plus serrée et finissent par empiler les éléments musicaux. La texture se densifie et la section atteint son apogée à la mesure 143 par un « dialogue dramatisant²¹ » entre les instruments.

Section B, *Rhythmical and playful* (mes. 109 à 166)

Introduite par une transition (mes. 81 à 108), la section B est un « dialogue jeu²² » bâti sur une série de motifs rythmiques, imbriqués les uns dans les autres et répartis entre les instruments (Figure 3).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically section B, measures 128 to 129. It consists of four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The Violon I and II parts enter in measure 128 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a mezzo-forte (mf) dynamic in measure 129. The Alto part enters in measure 128 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a mezzo-forte (mf) dynamic in measure 129. The Violoncelle part enters in measure 128 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a mezzo-forte (mf) dynamic in measure 129. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 3. *String Quartet no. 1*, section B, mes. 128 à 129

²¹ *Ibid.*, p. 548.

²² *Ibid.*, p. 554.

Section C, *Lugubrious* (mesures 167 à 225)

La section C *Lugubrious*, se caractérise par son aspect sinistre et terne. Une mélodie, traitée alternativement en contrepoint et en hétérophonie, est accompagnée par des accords accentués et dissonants dans le registre grave. Les plans sonores sont très distincts. Un rythme incessant et lugubre, joué aux instruments graves de l'ensemble, marque cette section. C'est une réminiscence des grandes marches funèbres du répertoire²³.

Section D, *Calm* (mesures 226 à 253)

La section D est un « dialogue fusionnel²⁴ » qui se veut serein et reposant, un espace où toutes tensions et lourdeurs dramatiques cessent. Peu complexe et créée par les nombreux harmoniques artificiels se côtoyant dans l'extrême aigu, l'harmonie cherche à transporter l'auditeur vers un état d'apesanteur et d'insouciance. En raison de sa texture, cette section exige un grand degré de fusion entre les instrumentistes et représente l'antithèse de la section précédente.

La pièce se termine par une variation de la section rythmique B et se transforme en coda énergique par une intensification graduelle du discours musical.

²³ Tels le troisième mouvement de la *Sonate pour piano n°2*, op.35 de Chopin, le troisième mouvement de la *Sonate pour piano n°12*, en la bémol majeur, op.26 de Beethoven, intitulé *Marcia funebre sulla morte d'un Eroë*, le second mouvement de la *Symphonie n°7*, en mi majeur de Bruckner, WAB 107, et tant d'autres.

²⁴ Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, p. 551.

***Con Fuoco* pour quatuor à cordes**

Introduction

De caractère incendiaire, *Con Fuoco* se caractérise par la rapidité, la directionnalité, l'agressivité et l'impulsivité du geste. Durant la minute et demie que dure cette pièce, nous passons, à grande vitesse, par plusieurs montées et paliers d'intensités. Avec cette miniature, je cherchais à exploiter au maximum une idée et travailler sur l'économie des moyens, à l'instar des œuvres pour quatuor à cordes de Webern²⁵. Dans *Con Fuoco*, il s'agissait de prendre le geste initial, nerveux, chromatique et ascendant, et de le faire évoluer au gré de neuf micro-variations.

La miniature passe rapidement à travers différents types de dialogue: échanges à deux plans sonores (mes. 1 à 4) → confrontation (mes. 4 à 6) → fusion (mes. 6 à 8) → échanges et dialogue à deux plans sonores (mes. 8 à 18) → confrontation (mes. 18 à 20) → fusion (mes. 20 à 25).

La forme est indissociable des autres éléments compositionnels tels que les modes de jeux qui influent sur le timbre, les rythmes, la vitesse et les nuances. Cette miniature se veut un long geste d'ascension de l'extrême grave vers l'extrême aigu, à l'image du feu.

Survol des sections constituant *Con Fuoco*

La section A se compose de huit micro-variations, la section B est une coupure radicale qui vient dérouter l'auditeur et A' est la dernière micro-variation qui revient en écho à la section A et qui mène, à travers une ascension rapide et brusque, à la clôture de la miniature. La miniature est composée de neuf micro-variations qui partent du geste principal, soit une montée chromatique agitée. La section B vient s'insérer entre la 8^e et la 9^e variation.

²⁵ Notamment, les *Cinq mouvements pour quatuor à cordes, op. 5*, les *Six bagatelles pour quatuor à cordes, op. 9* et le *Quatuor à cordes, op. 28*.

Section A (mes. 1 à 12)

La dramaturgie de la section A est obtenue par les quatre éléments suivants, imbriqués les uns dans les autres :

1. La directionnalité :

La directionnalité est obtenue au moyen de la montée chromatique et de la présence d'un perpétuel trait de triples-croches. Ce grondement de triples-croches ne s'interrompt même pas le temps d'un silence. Nous sommes en présence d'une montée en flèche partant de l'extrême grave du registre du quatuor, du *do2*, pour atteindre l'extrême aigu sur un *sol#6* à la mesure 12. Les vagues d'intensité, créées par les nuances qui poussent sans cesse le discours musical, soutiennent la directionnalité.

2. Les jeux d'échos :

Les jeux d'échos sont créés par les jeux de relais, caractéristique principale de cette section. L'effet d'écho est obtenu à plusieurs niveaux : relais d'intensités entre deux instruments ou groupes d'instruments, relais entre les différentes tessitures, relais d'accents qui sonnent comme des mini-échos et les relais rythmiques sporadiques de quintolet. Ces dialogues sont composés de la manière suivante : un premier geste ascendant, au niveau du registre et de la dynamique, menant à une fin brusque, est immédiatement relayé par le prochain geste, quasi identique, qui émerge des décombres du premier.

3. Les 8 micro-variations :

Cette section est composée de huit micro-variations qui renouvellent subtilement le discours. Il s'agit d'un thème et variations à l'intérieur d'une miniature. Les micro-variations, formées de petites cellules motiviques, sont ponctuées de vagues ascendantes réparties entre les instruments et se manifestent sous forme d'écho. Ce geste directionnel est répété en boucle avec de légères variations qui viennent enrichir le discours.

4. La brutalité et la violence du geste :

La brutalité et la violence du geste sont évoquées par la vitesse, les accents, le quintolet qui vient brouiller et déstabiliser abruptement la pulsation régulière des triples-croches, les dissonances, ainsi que le mode de jeu principal : le détaché agressif. Les autres modes de jeu

(le *sul ponticello*, les accents, la terminaison sèche du geste sur triple-croche accentuée) viennent également amplifier la brutalité du geste. La technique *sul ponticello* est utilisée pour son timbre nasillard, criard et métallique riche en harmoniques.

Cette section se termine par une pédale de *sol* trillée avec un jeu d'intensités : gonflement et dégonflement d'intensités (mes. 11-12). Au total, six élans dans le registre grave du quatuor mènent à B. Au-dessus de ces élans, les deux violons mènent un trait ascendant. Une présence accrue de quintolets vient accélérer le rythme.

Section B (mes. 13 à 19)

La section B vient interrompre le mouvement de triples-croches. Son but est de déstabiliser l'auditeur. Elle se caractérise par des *glissandi* descendants et des *pizzicati* Bartók qui coupent violemment le discours et introduisent des silences, présents pour la première fois dans la pièce. Tous ces éléments représentent l'antithèse de la section A. La partie B est plus crue et instable en raison de l'emploi des *pizzicati* Bartók, des silences imprévisibles, du grain et des changements constants de barres de mesures.

Section A' (mes. 20 à 25)

La section A' est la dernière variation, sorte d'écho de la section A. Trois vagues ascendantes viennent clore la pièce d'une façon brusque et sans alternative. Cette dernière variation répète la cellule chromatique de départ 12 fois durant un long crescendo. Nous sommes en présence d'un statisme dans l'extrême aigu de la tessiture du quatuor à cordes avec une augmentation extrême d'intensité allant de *pp* à *fff*.

Conclusion

Le processus de composition des trois pièces pour instruments à cordes faisant l'objet de ce chapitre a suivi plus ou moins le même itinéraire. Tout d'abord, une étude approfondie du répertoire a été réalisée et ce retour historique est perceptible dans chacune des compositions. Au gré de mon dialogue avec le répertoire, ainsi qu'avec les instrumentistes, j'ai pu apprivoiser l'écriture et les particularités de cette famille instrumentale, dont : la polyphonie limitée mais possible de l'instrument solo et son potentiel dramaturgique, les types

de dialogues d'un quatuor à sonorité homogène, ainsi que les nuances de timbres propres à chacune des seize cordes déclinant cet ensemble.

L'exploration et la détermination du matériau ont découlé de séances au piano et de l'écriture directe dans le logiciel de notation avec, pour seul guides, mon intuition, ma subjectivité musicale, mon parcours musical, ainsi que l'ensemble du savoir accumulé durant mes années de formation. L'intuition est un outil très puissant et même indispensable pour tout artiste mais je me suis progressivement rendu compte qu'elle pouvait également limiter l'évolution d'un artiste. En effet, de pièce en pièce, on tend à répéter les mêmes traits, les mêmes formules motiviques et rythmiques, ainsi que la même forme (dans mon cas, la fameuse forme en miroir). Selon Kant :

Des pensées sans matière sont vides ; des intuitions sans concepts sont aveugles. Il est donc aussi nécessaire de rendre les concepts sensibles (c'est à dire d'y ajouter l'objet dans l'intuition) que de se faire intelligibles ses intuitions (c'est à dire de les soumettre à des concepts)²⁶.

À cette époque, je commençais également à apprivoiser la musique acousmatique et la musique spectrale, musiques qui se servent de la technologie pour créer le matériau sonore. Les timbres de ces musiques m'interpelaient de plus en plus et je ne pouvais plus me limiter à mes anciens moyens intuitifs pour appliquer les principes de ces musiques. Il devenait nécessaire pour moi de me détacher de la composition au piano, du moins pendant une certaine période, pour défricher de nouvelles approches compositionnelles.

²⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Quadrige, 2001, p. 77.

CHAPITRE 2 - MUSIQUE MIXTE : INSTRUMENT SOLO ET BANDE

Introduction

Parallèlement à la composition des trois pièces analysées au chapitre précédent, je me suis initiée aux rudiments de la musique électroacoustique. C'est au moyen de courtes études sonores que je me suis familiarisée avec la manipulation des microphones, logiciels et autres assistances techniques, de même qu'avec la prise de son, la préparation de ces sons pour la composition et les manipulations subséquentes de ces sons. Cette initiation m'a permis d'aborder l'écriture autrement qu'à travers la partition et le clavier, tout comme elle m'a incitée à arrimer musiques électroacoustique et instrumentale. Plus précisément, je souhaitais transposer dans la musique instrumentale les procédés, réflexes et gestes compositionnels propres à la musique électroacoustique, et ce, en vue d'élargir ma pensée et sémantique musicale. Afin de gérer la confrontation non seulement de deux mondes sonores différents mais également de deux modes de composition différents, la formalisation s'est imposée comme méthodologie de travail.

Dans ce chapitre, le *Concerto pour clarinette et bande* et *Impressions* pour basson et bande, deux pièces pour instrument solo à vent et bande, seront mis en parallèle. La vision globale de la pièce, les influences clés, l'interaction entre les deux médiums, le matériau et la formalisation de la composition seront les sujets principaux de cette analyse.

Vision des pièces et influences

J'ai abordé l'écriture mixte en adoptant intentionnellement deux approches opposées. Alors que le discours du *Concerto pour clarinette et bande* est centré sur l'écriture instrumentale et ses caractéristiques idiomatiques, le discours d'*Impressions* pour basson et bande est centré sur la plasticité idiomatique de l'écriture électroacoustique.

Le *Concerto pour clarinette et bande* est ma première pièce mixte. Ma vision pour le concerto était de composer une pièce où l'instrumentiste et la bande, utilisant les mêmes

matériaux, peuvent créer à la fois un jeu de miroir et un jeu d'ombres par l'exploitation maximale du timbre de la clarinette. Des moments d'interaction, de fusion et de confusion se côtoient dans la pièce et nuancent l'écoute. Tout en traitant légèrement la bande par les techniques de composition électroacoustique, je souhaitais en faire le reflet de la clarinette et ainsi laisser planer une certaine confusion quant à la provenance de la musique. On peut également imaginer la bande comme une réalité augmentée de l'instrument solo, projetant une image pluridimensionnelle de la musique. Tiffon précise que « du point de vue esthétique, la dialectique présence-absence ainsi matérialisée participe au renouvellement de la dimension spectaculaire du concert²⁷ ».

Trois œuvres du répertoire mixte ont particulièrement influencé et bonifié le dialogue entre clarinette et bande. Elles ont également inspiré l'écriture rythmique, le traitement subtil du timbre, l'écriture polyphonique et la spatialisation du concerto. Il s'agit du *New York Counterpoint* de Steve Reich, de *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez et de *Ricercare una Melodia* pour trompette et dispositif électronique de Jonathan Harvey. Les trois œuvres jouent, chacune à sa manière, avec cette présence réelle et imaginaire de l'instrument.

Dans *New York Counterpoint*, l'instrumentiste préenregistre 10 parties distinctes qui constituent la bande. Le clarinettiste soliste joue la 11^e partie sur scène, accompagné de la bande²⁸. Cette pièce minimaliste se déploie à travers une écriture à motifs mélodiques répétitifs imbriqués créant un jeu de canons. Ce procédé d'écriture a marqué l'écriture polyphonique du concerto à deux niveaux : celui de la construction de la bande et celui de l'écriture entre la bande et la partie soliste.

C'est pour son jeu de spatialisation du son, créant des illusions de présence et d'absence, que j'ai étudié la partition *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez. Dans cette pièce, « la bande magnétique (clarinette enregistrée) est le double véritable (non manipulé, non transformé), conçu non pas en imitation mais en écho à la clarinette sur scène. Autrement

²⁷ Vincent Tiffon, « Musique mixte », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1307.

²⁸ Steve Reich, *New York Counterpoint*, for Clarinet and Tape or Clarinet Ensemble, Full Score and Live Clarinet Part, New York/Paris, Hendon Music/Boosey & Hawkes, 1989.

dit, la bande magnétique (le double de la clarinette) vise à créer l'illusion d'un double²⁹ ». Ainsi, le clarinettiste est appelé à préenregistrer la partie utilisée ensuite à la bande. Par la suite, un dialogue entre le clarinettiste et la bande s'exécute par le biais d'un schéma très détaillé de la spatialisation de la partie de la bande (du double) à travers sept haut-parleurs : six entourant le clarinettiste et un dans les coulisses pour donner l'impression que le son est lointain³⁰.

Ricercare una Melodia pour trompette et dispositif électronique (« tape-delay-system³¹ ») de Jonathan Harvey se base sur les techniques de l'enregistrement et du délai en temps réel. Le compositeur crée ainsi des canons allant jusqu'à cinq voix entre l'instrumentiste soliste et quatre haut-parleurs répartis dans la salle. Grâce aux techniques du délai et à la technique de jeu de vitesses de l'enregistrement, il enrichit les textures et timbres, surtout lorsque l'ambitus de la trompette se trouve graduellement élargi par-delà ses limites inférieures. L'écriture du concerto s'est particulièrement imprégnée de ce jeu subtil de timbre.

À l'opposé du *Concerto pour clarinette et bande*, l'idée de départ pour *Impressions* était d'instaurer une dialectique entre le basson et un monde sonore radicalement différent de son timbre, tout en me servant de prises de son issues exclusivement de cet instrument. Ainsi, le timbre du basson est transformé à travers la sculpture sonore obtenue par les manipulations et devient méconnaissable dans la plus grande partie de la bande. L'écriture instrumentale tente par la suite de mimer ces nouvelles sculptures sonores émergeant des haut-parleurs. La forme se décline en deux grandes sections : une première section rapide, articulée et dense, où le bruit côtoie des traits rapides, saccadés, obsessifs et violents, et une deuxième section qui, bien que découlant de la première, se veut son antithèse, une épuration totale reposant sur des notes longues et transparentes où les deux médiums semblent se soutenir en fusionnant. Cette volonté de confronter deux mondes diamétralement opposés s'inspire du thème de la Biennale

²⁹ Vincent Tiffon, « La musique mixte : avenir de la musique électroacoustique ? », dans Vincent Tiffon (éd.), *La musique électroacoustique, un bilan, actes du colloque des 2 et 3 mai 2000, Centre d'étude des arts contemporains*, Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, p. 90.

³⁰ Pierre Boulez, *Dialogue de l'ombre double*, pour clarinette/première sur scène et clarinette/double enregistrée, Wien, Universal Edition, ue 18407, 1985.

³¹ Jonathan Harvey, *Ricercare una Melodia*, pour trompette et dispositif électronique (ou système de délai), Harlow, Faber Music Ltd., 0571567568, 1992.

de Venise de 2011, intitulé + *Extreme* -, où la musique dite saturée côtoie, entre autres, celle des minimalistes. Un extrait des notes de programme de la Biennale illustre parfaitement l'orientation que je souhaitais donner à la pièce : « "Minimalism" and "maximalism" are attitudes which in principle are opposed and alternative but not necessarily mutually exclusive and in some cases they may cross, intersect or even coexist within the work of a single composer³² ».

Les œuvres des compositeurs Raphaël Cendo et Frank Bedrossian, appartenant au courant de musique saturée, ont eu une incidence sur la première section d'*Impressions. Transmission* pour basson et électronique de Frank Bedrossian, dans laquelle les sonorités saturées de l'électronique se juxtaposent à une écriture instrumentale poussée à l'excès, a particulièrement inspiré *Impressions*. Cette influence est notable dans la morphologie des sons à la bande, la technique utilisée dans l'écriture du basson, l'interaction des deux médiums et le caractère global de la musique dans la première partie d'*Impressions*.

Concept des pièces

Sur le plan de la composition, les deux pièces pour instrument à vent et bande s'appuient pratiquement sur la même méthodologie de départ, mais divergent dans le traitement du matériau et dans la relation qu'entretient la partie instrumentale avec la bande. L'intention était d'explorer, dans la bande, le potentiel maximal du matériau puisé uniquement de l'instrument principal, mais sous deux angles différents : tel quel et modifié. Lors de la composition, il m'apparaissait primordial de travailler simultanément la bande et l'écriture instrumentale en vue d'aboutir à un résultat final où les deux médiums, d'importance égale, se situent en équilibre, s'inspirent et se poussent mutuellement vers une finalité. Ainsi, la pièce est composée de manière à ne pas pouvoir subsister sans la présence de l'un des deux éléments.

³² Cesare Fertonani, « About Minimalism and Maximalism », Notes de programme du 56^e Festival Internazionale di Musica Contemporanea, la Biennale di Venezia : +EXTREME- BIENNALE MUSICA 6 > 13.10.2012, p.20.

L'écriture technique de ces deux pièces s'inspire, encore une fois, du corpus pour instruments solos de Berio, illustrant les instruments au sommet de leur virtuosité. Toutes les *Sequenze*, à l'exception de la *Sequenza IXa* pour clarinette, sont dédiées à un instrumentiste virtuose³³. Berio a basé son travail sur sa collaboration avec les instrumentistes. Ainsi, « le corps (acoustique et musical) de l'instrument a à « faire corps » avec le corps de son interprète. [...] Présenter un instrument de musique dans son couplage avec un instrumentiste concret [...] est un parti pris remarquable, lié à l'idée de virtuosité³⁴ ». Selon Berio, « la virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument, entre le matériau et la matière musicale³⁵ ». De la même manière, la composition des deux pièces solistes étudiées dans ce chapitre s'est effectuée en dialogue avec les instrumentistes; leurs idées, moyens, capacités, toucher, personnalité, virtuosité, sensibilité musicale et les particularités de leurs instruments. L'instrumentiste inscrit ainsi une partie de son ADN dans la composition. Les pièces ne seraient absolument pas ce qu'elles sont sans ces éléments de collaboration et de confrontation.

La méthodologie consistait à travailler de pair avec un instrumentiste professionnel afin de construire à la fois la partie instrumentale et la partie électroacoustique. Le travail s'est amorcé par des prises de son, soit l'enregistrement d'un éventail de gestes classiques et moins classiques de l'instrument étudié: la gamme chromatique complète dans toutes les nuances et tous les modes de jeux, les modes particuliers utilisés dans chaque pièce, les quarts de ton, les *staccatos*, les *lourés*, les *legatos*, les *bisbigliandos*, les *flutterzungen*, les bruits de clés, toutes sortes de sons éoliens (inspirations, expirations, différentes vitesses et intensités de souffles, souffles à travers différentes parties de l'instrument, souffle à travers le bocal du basson), les

³³ Albèra, « Introduction aux neuf Sequenzas », p. 90.

³⁴ Bernard Sève, « Utilisation et " présentation esthétique " des instruments de musique », *Methodos : Savoirs et textes*, no. 11, 2011, <https://journals.openedition.org/methodos/2569#tocto2n2>, consulté le 12 avril 2018.

³⁵ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte : Écrits choisis*, traduits de l'italien par Martin Kaltenecker, Vincent Barras, Jacques Demierre, Francesca Filo della Torre et Marie-Charlotte Guillaume, Genève, Contrechamps, 2010, p.70.

multiphoniques, les dyades³⁶, les *glissandi*, les *bends*, la voix à travers l'instrument, etc. Le matériau enregistré a été, d'une part, déterminé d'avance et, d'autre part, improvisé sur le vif.

C'est au gré de plusieurs rencontres de travail et d'explorations fructueuses avec le clarinettiste Kaïs Demers-El-Ferjani et le bassoniste Michel Bettez que j'ai élaboré les deux pièces. À partir des prises de son réalisées avec l'instrumentiste, d'une écoute répétitive de ces enregistrements et des manipulations dans les logiciels sont nées les idées qui ont défini le caractère de chaque pièce.

Concerto pour clarinette et bande

Matériau, forme et interaction

La formalisation des mouvements du concerto découle principalement de l'intention d'explorer les techniques étendues de la clarinette. Chaque mouvement repose sur une ou deux techniques prédominantes autour desquelles se greffe le plan de travail qui a servi à le bâtir. Ainsi, j'ai divisé les techniques précises que je comptais traiter à travers les quatre mouvements et les deux médiums. Le premier mouvement se penche sur l'exploration poussée de l'écriture microtonale; le deuxième, sur les *glissandi* (clarinette) et les sons éoliens (bande); le troisième, sur les bruits de clés, essentiellement travaillés à la bande; puis le quatrième, sur les multiphoniques et l'écriture microtonale. La pièce comprend deux mouvements à long développement, lesquels, aux deux extrémités de la pièce, encadrent deux autres mouvements, plus courts et directs.

Outre mon travail avec le clarinettiste, deux documents sont venus bonifier mes recherches et réflexions sur la composition : *New Directions for Clarinet* de Phillip Rehfeldt, ainsi que le traité *Doigtés des quarts de tons* de Christophe Maudot et Philippe Berrod. *New Directions for Clarinet* s'est avéré une piste très utile pour les nombreuses techniques étendues et doigtés de multiphoniques et de dyades qu'il était possible d'expérimenter. Le

³⁶ Harmonie, accord de deux notes.

traité sur les doigtés de quarts de ton m'a, pour sa part, aidée à bâtir les modes utilisés dans la composition.

Premier mouvement

Le matériau qu'utilisent les deux médiums est le même. J'explore l'univers des microtons à travers un grand mode prédéterminé, établi grâce au traité sur les doigtés des microtons mentionné ci-haut. Ce premier mouvement parcourt une étendue de 2 octaves (Figure 4) que je voulais dévoiler graduellement ; commençant par le *sol*2 dans le grave et n'atteignant le *sol*4 aigu, dernière note du mode, qu'à la toute dernière partie de la pièce. Dans ce grand mode, j'ai camouflé deux références à la musique classique occidentale. En effet, les trois premières notes du tétracorde inférieur de la gamme majeure commencent le mode (*sol, la, si*), tandis que les trois premières notes du tétracorde inférieur de la gamme mineure sont placées stratégiquement au milieu du mode (*la, si, do*).

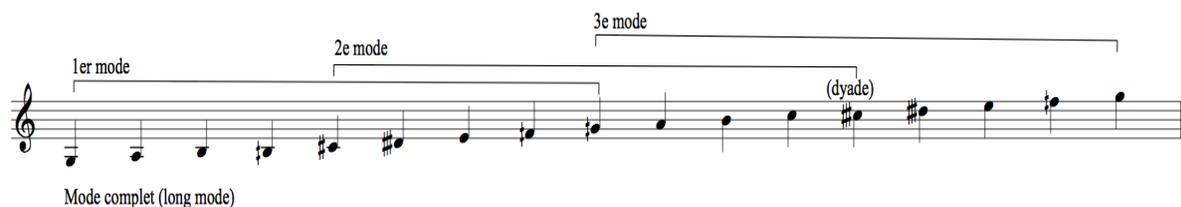


Figure 4. *Concerto pour clarinette et bande*, grand mode et 3 modes courts

La particularité de ce mode est qu'il peut également se scinder en 3 modes distincts (Figure 4). C'est à travers cette subdivision que j'ai construit l'ossature du mouvement (Tableau II).

MESURES	MODE
1 à 64 : Introduction	Exploration statique du <i>sol</i> grave de la clarinette
65 à 83	Exploration du mode 1
84 à 124	Exploration du mode 2
125 à 190	Exploration du mode 3 (le <i>sol</i> 4 n'est atteint qu'à la mes 189)
165 à la fin (Coda)	Exploration du grand mode dans toute son étendue

Tableau II. *Concerto pour clarinette et bande*, modes

Ces différents modes évoluent grâce aux notes pivots, lesquelles, traitées sous forme d'ostinatos, deviennent des points d'appui musicaux et formels. La directionnalité de la pièce suit leur évolution ascendante, passant d'une note pivot à la suivante. Nous pouvons en citer huit dans ce mouvement :

MESURE(S)	NOTE(S) PIVOT(S)
1	<i>Sol</i> ²
72	<i>Sol monèse</i> ³ (avec préparation qui commence à la mes. 68)
83	<i>Do</i> ⁴ (préparé par deux notes de la dominante de <i>do</i> : <i>sol</i> et <i>si</i>)
91	<i>Mi</i> ⁴
111	<i>Sol</i> ² et <i>si monèse</i> ²
124	Montée graduelle vers <i>mi</i> ⁴
127 (retour momentané à 131)	<i>Mi</i> ⁴
128	<i>Fa monèse</i> ⁴
186	<i>Sol</i> ⁴

Tableau III. *Concerto pour clarinette et bande*, notes pivots

Quoique subtils, les traitements appliqués à ce matériau à la bande font ressortir une deuxième dimension de la sonorité idiomatique de la clarinette. À la différence de l'écriture pour instrument solo, la bande donne l'opportunité d'explorer l'écriture polyphonique. Ainsi, des sections de contrepoint et de polyphonie ponctuent et bousculent régulièrement le discours.

Deuxième mouvement

D'évolution lente, ce mouvement dure près de 3 minutes. Le temps est étiré par l'illusion de lenteur qu'instaure la composition. Le mouvement cesse lorsque s'épuisent les variations entre les deux protagonistes. La clarinette s'aventure dans l'univers des *glissandi* et des *bends* à toutes les vitesses et registres, tandis que la bande réplique par une polyphonie de souffles contrastants.

Ces souffles longs guident la narration et donnent à ce passage son caractère. On y retrouve également des souffles saccadés, courts et accentués qui sculptent le reste du discours. Il n'y a que deux types de traitements utilisés : des filtres et, par moments, un peu de réverbérations qui se prolongent sur les silences. Les jeux de nuances à la clarinette imitent les souffles entendus à la bande.

Les silences occupent un rôle structurel et directionnel tout en maintenant l'auditeur en suspens. Ils sont d'une importance capitale car ils accentuent le drame du mouvement et ponctuent les souffles, d'où l'inscription « langoureux, aux silences expressifs » au début du mouvement.

La combinaison lente de ces trois éléments cherche à immerger l'auditeur dans une atmosphère langoureuse et mélancolique, de même que susciter en lui un monologue d'incompréhension et d'angoisse.

Troisième mouvement

L'ambiance du troisième mouvement s'inscrit en contraste total avec le mouvement qui précède. Une polyphonie de timbres et de rythmes émane de ce mouvement percussif. La clarinette, interprétant des cellules mélodico-rythmiques syncopées et répétées, se situe en contrepoint avec la bande, composée uniquement des bruits de clés de la clarinette. La tension grimpe graduellement grâce à un mouvement progressif vers l'aigu et aux changements extrêmes de registres.

Les principaux traitements utilisés à la bande sont l'écho, la réverbération et la panoramisation, dans le but de jouer avec les plans sonores et l'espace et d'ajouter une troisième dimension au contrepoint exploré dans ce mouvement.

Quatrième mouvement

Cette longue lamentation est bâtie sur deux polarités. La polarité A représente la compression du temps et s'exprime par des gestes rapides et rythmiques qui activent une écoute verticale. La polarité B, construite de gestes lents et étendus, représente la dilatation du temps et active une écoute horizontale.

Pour évoquer la compression du temps, j'ai cherché à développer un bourdonnement nerveux et sautillant, modelé sur la morphologie d'un son d'électricité. C'est le seul mouvement qui, en plus d'explorer les sonorités provenant exclusivement de la clarinette, incorpore quelques sonorités qui n'appartiennent pas à son monde.

Dans le prolongement de cette idée, l'écriture pour clarinette s'est ensuite développée de sorte à rappeler la sonorité du courant électrique. Pour y parvenir, la clarinette utilise cinq types de matériau: jeux rythmiques dans un ambitus très restreint et microtonal (Figure 5), motifs microtonaux remplis d'appoggiatures (Figure 6), trille et *flutterzunge* (Figure 7) et souffles longs et secs, en imitation de la sonorité aérée du son de l'électricité (Figure 8).

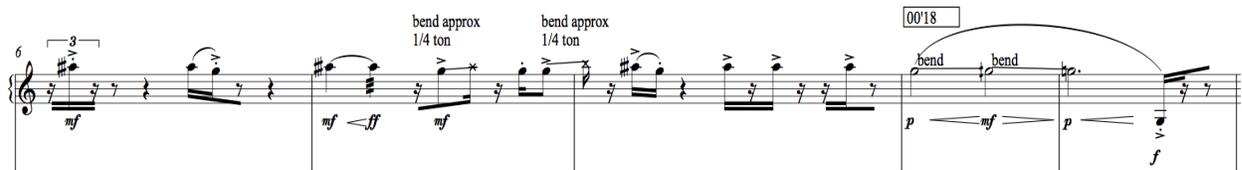


Figure 5. Jeux rythmiques dans un ambitus restreint et microtonal, mes. 6 à 10



Figure 6. Motifs microtonaux avec appoggiatures, mes. 61 à 62



Figure 7. Trille et *flutterzunge*, mes. 87 à 88

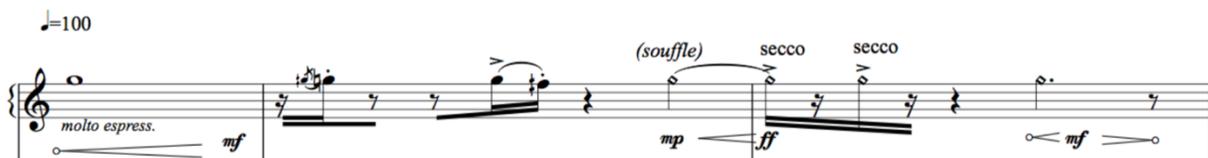


Figure 8. Souffles longs, souffles secs, mes. 1 à 3

Quant à elle, la dilatation du temps est obtenue au moyen de gestes longs et tenus issus des deux médiums. Il s'agit des notes longues et des chorals composés de multiphoniques et de dyades. Les couches sonores d'atmosphère créées à la bande sont formées par des multiphoniques, par l'empilement de notes longues et de partiels aigus qui imitent l'électricité (isolés par filtration), ainsi que par des sonorités graves. Ces derniers sons ne proviennent pas d'enregistrements de la clarinette mais plutôt de la ventilation d'un système de chauffage et de vagues de mer traitées. C'est en réponse à ces couches sonores composées à la bande que le choral de multiphoniques à la clarinette a pris forme. Cette partie centrale est entièrement consacrée à l'écriture de progressions harmoniques créées par les multiphoniques et dyades de la clarinette soliste (Figure 9). Dans cette section, à ambiance éthérée et à évolution lente, la bande se tait complètement pour faire place à la clarinette solo. On ne s'aperçoit presque pas

de l'absence de la bande car elle emploie elle aussi des multiphoniques avant de disparaître. Malgré son ambitus très large, la texture est ici amincie et la couleur du timbre change quelque peu car nous sommes uniquement en présence de la clarinette acoustique sans aucune amplification.

6
117
mp
123
pp
p
mp
p
pp
140
p
f
426
154
p
A
R.A.
dolce + espress.
mp
pp

Figure 9. Choral de dyades et de multiphoniques, mes. 117 à 173

Impressions pour basson et bande

Matériau, forme et interaction

La forme d'*Impressions* repose sur deux grandes sections : une première section rapide, articulée et dense où le bruit côtoie des notes rapides, agressives et saccadées, puis une deuxième section, qui, tout en découlant de la première, se veut son antithèse, une épuration totale à travers des notes longues et transparentes où les deux médiums semblent se soutenir à travers une fusion. Je cherchais à représenter deux mondes qui se côtoient et dialoguent à deux extrémités de la temporalité musicale : la deuxième partie est la réponse rhétorique de la première ; elle découle de la première tout en se situant aux antipodes sonores de celle-ci. La forme globale s'articule dans une dialectique confrontation/fusion. Autant je cherchais une sonorité primitive, animale, agressive et hachurée avec notes détachées, accents déplacés, silences implacables dans la première partie, autant je me suis tournée vers des nuances plus subtiles et des notes longues pour faire chanter l'instrument dans la deuxième partie. La première partie est un débordement de notes ; la deuxième, une épuration totale et minimaliste.

Dans cette pièce, l'interaction entre la bande et l'instrument évolue tel un duo, tantôt complice, tantôt en lutte.

Partie A (mes. 1 à 78)

Dans la partie A de la pièce, la bande et l'instrument s'engagent dans une lutte de pouvoir. La bande est si articulée dans sa construction qu'elle pousse l'écriture instrumentale dans la même direction.

Une première idée³⁷ a d'abord été développée à la bande. De cette idée est dérivée la réponse au basson (mes. 1 à 3), modelée sur la morphologie articulée de la bande. Les deux écritures se sont réajustées au gré d'une écoute attentive et d'un va-et-vient constant entre les

³⁷ Il s'agit des 12 premières secondes de l'enregistrement.

deux médiums afin d'atteindre un résultat satisfaisant. C'est de cette recherche d'équilibre entre la bande et le basson que s'est forgé un premier geste musical complet. À partir de ce premier geste, j'ai bâti le reste de la section de la même manière, tout en schématisant approximativement la section en devenir : le nombre de gestes désirés, leur évolution approximative et le type d'aboutissement.

À la bande, les transformations sonores des sons d'origine de la première partie de la pièce peuvent être classées en deux catégories. Le premier type de transformations sonores, qui donne le ton à l'ensemble de la composition, est traité de manière à estomper les traces du timbre d'origine. J'ai modelé les sons d'origine de sorte à construire des éléments percussifs, teintés d'une grande variété de timbres. Ces objets percussifs m'ont permis de construire une rythmique articulée afin d'engager par la suite l'instrumentiste dans un échange vivant et rythmique. Ce type d'objet sonore se construit avec des traitements et par l'écriture de la courbe de volume. Il est également sculpté dans l'espace à travers l'écriture de la courbe de panoramisation. Quelques sons de distorsion viennent sporadiquement articuler et colorer le discours. Le deuxième type de transformations sonores se manifeste par des couches sonores à hauteur précise et conserve une certaine empreinte du son d'origine. À partir d'enregistrements de notes longues, la bande s'inscrit dans le prolongement du basson et, plutôt qu'entrer en opposition, les deux médiums entrent en lien. Dans ce type de transformations, la bande est subtilement transformée, dans le sens où l'on ne reconnaîtrait pas nécessairement le timbre de l'instrument si on l'écoutait isolément, mais on le reconnaîtrait immédiatement si les deux sources étaient entendues simultanément.

Quant au matériau structurant de la section instrumentale de cette première partie de la pièce, se distinguent deux principaux types de gestes calqués sur la morphologie des gestes composés à la bande :

1. Des gestes chromatiques qui tournent en boucle dans un registre restreint et exécutés dans un détaché
2. Des motifs saccadés et mordants qui se déploient à travers de grands sauts d'intervalles et hachés par des silences

L'instrument est poussé au bout de ses capacités par un détaché. Le détaché est omniprésent durant les 60 premières mesures et joué à la plus grande vitesse de faisabilité³⁸, rendant cette technique non idiomatique dans les circonstances. C'est un défi d'endurance du plus haut niveau pour l'instrumentiste qui est poussé à l'excès. Le caractère violent du geste, les indications de caractère (déterminé, violent), ainsi que les nuances et les modes de jeu qui prédominent (nuance *forte*, accentuations agressives fréquentes) influent grandement sur le timbre. Bien que sporadiques, les *flutterzunge* et les multiphoniques enrichissent davantage le timbre et le caractère global.

Partie B (mes. 79 à 124)

La partie B est plus apaisée. Elle émerge du dernier geste de la première section, dans lequel la bande et l'instrument s'anéantissent mutuellement au fil d'une accumulation de gestes explosifs. C'est la partie où l'électronique et l'instrument fusionnent finalement pour ne former qu'une entité à travers des passages composés de gestes longs et étirés. L'emploi de matériau est absolument minimaliste.

Soutenu par la bande qui tisse une toile d'accompagnement harmonique avec des nuages sonores transparents, le basson explore les profondeurs des notes de manière quasi contemplative. Les deux médiums sont ainsi combinés dans une perspective de fusion et de prolongement mutuel.

Conclusion

Le *Concerto pour clarinette et bande* et *Impressions* pour basson et bande sont deux pièces qui m'ont initiée au monde de la musique mixte et à l'étendue de ses possibilités sonores. Durant le processus de composition, j'étais confrontée à la gestion difficile de modes de production sonores hétéroclites. C'est pour relever ce défi que je me suis tournée vers la formalisation comme méthodologie de composition. C'est également en raison de ce défi que mon approche d'écoute a changé et que le paramètre du timbre s'est peu à peu imposé comme

³⁸ Cette vitesse maximale d'exécution a été déterminée par le bassoniste Michel Bettez.

élément unificateur entre les deux médiums dans mon écriture. Comme le souligne Vincent Tiffon, le timbre est le « matériau fondateur » sur lequel reposent les différents dialogues entre les deux médiums³⁹. Ce premier travail de formalisation et cette nouvelle façon de travailler et d'écouter le son ont fait l'objet d'une réflexion plus poussée dans les pièces traitées dans les chapitres suivants.

³⁹ Tiffon, « La musique mixte : avenir de la musique électroacoustique ? », p. 89-90.

CHAPITRE 3 - L'OBJET SONORE EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION

Introduction

L'écoute, la formalisation et la spatialisation abordées dans le chapitre précédent sont les piliers sur lesquels repose la pièce *Nevaliahska*. L'écoute pratiquée antérieurement lors de l'écriture des pièces mixtes m'avait menée à explorer le son de manière microscopique ; à pénétrer le son afin de l'étudier, d'y réfléchir et de lui donner un sens. Cette approche microscopique et la fascination que j'ai toujours entretenue pour la musique spectrale m'ont incitée à m'appuyer sur des analyses spectrales afin d'approfondir ma compréhension et visualisation du son. Je voulais également développer davantage le processus de formalisation, entamé dans les pièces précédentes. Ainsi, bâtir une pièce formalisée à partir des analyses spectrales d'un objet du quotidien était l'idée centrale à laquelle les idées subséquentes se sont greffées. En réfléchissant davantage à cette démarche, j'ai décidé d'aller encore plus loin ; soit extraire un maximum d'informations de l'objet choisi, puis exploiter son potentiel maximal afin d'élaborer le schéma compositionnel et métamorphoser cet objet en pièce musicale.

Lorsque j'ai eu la commande d'écrire une pièce pour chœur de clarinettes, je me suis immédiatement tournée vers la poupée *Nevaliashka* comme source d'inspiration de la pièce (Figure 10). *Неваляшка* ou *Nevaliashka* est une poupée culbuto russe aux apparences rétro-kitsch « muni[e] d'une base large, arrondie et lestée de telle sorte que même frappé[e] ou renversé[e], [elle] se redresse et revient à la verticale⁴⁰ ». Lorsque la poupée est en mouvement, des lamelles situées à l'intérieur sont frappées par un pendule (Figure 11).

⁴⁰ Paul Robert et Alain Rey, « culbuto », *Le grand Robert de la langue française*, <https://gr.bvdep.com/robert.asp>, consulté le 22 mai 2018.



Figure 10. *Nevaliashka*, poupée culbuto



Figure 11. a) Les lamelles de *Nevaliashka* b) Le pendule de *Nevaliashka*

Tout d'abord, j'ai effectué des prises de son afin d'analyser l'univers acoustique de *Nevaliashka*. Puis, en vue d'élaborer le schéma compositionnel en investissant toutes les potentialités de l'objet ciblé, d'autres aspects sont venus enrichir la formalisation de la pièce. En premier lieu, il y a le jouet en tant qu'objet d'art visuel, appartenant en quelque sorte à l'univers du *pop art*. La physionomie de la poupée, sa matière plastique, ses couleurs (le rouge

vif et le blanc), ses rondeurs, son balancement et le mouvement cinétique qu'elle effectue dans le temps et dans l'espace ont inspiré le caractère de la pièce et la spatialisation. En deuxième lieu, il y a le jouet en tant qu'objet sonore. Les analyses spectrales effectuées au tout début du travail compositionnel forment la base harmonique de la pièce. De ces mêmes analyses sont ensuite ressortis les liens entre l'acoustique du jouet et la musique folklorique bulgare, laquelle est à son tour venue marquer la musique. Ainsi, au gré de la démarche de composition, l'objet ciblé a été détourné de sa fonction première (divertissement d'enfants) et redéfini en un modèle multidimensionnel de composition.

Ce sous-chapitre est scindé en trois parties. D'abord, les principales sources d'influence quant à ma recherche seront présentées : Giacinto Scelsi, la musique utilisant les analyses spectrales comme modèle de composition, la musique folklorique bulgare, ainsi que le répertoire explorant la spatialisation. Ensuite, ma recherche harmonique et rythmique sera présentée à travers cinq passages de manière chronologique. Enfin, les moments-clés illustrant mon approche quant à la spatialisation de la pièce seront discutés.

Influences

En premier lieu, je me suis inspirée de Scelsi, père spirituel du mouvement spectral, qui a exploré de manière empirique le monde microscopique du son. Plusieurs œuvres de la période mature de ce compositeur se basent sur l'exploration d'une fréquence unique sur laquelle différentes techniques instrumentales sont appliquées afin de varier subtilement le timbre⁴¹. Ainsi, le matériau devient la forme de la pièce⁴². *Quattro Pezzi su una nota sola* de Scelsi est composée de quatre mouvements, chacun desquels se base sur une seule note⁴³. Sur cette note sont appliquées des micro variations de timbres par des techniques instrumentales⁴⁴.

⁴¹ Tristan Murail, *Modèles & artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004, p.90.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Makis Solomos, « Timbre et son », dans Nicolas Donin et Laurent FeneYROU (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1442.

⁴⁴ Murail, *Modèles & artifices*, p.90.

Chez Scelsi, « le processus compositionnel se passe réellement à l'intérieur du son⁴⁵ » et « la hauteur y devient “support” de timbre⁴⁶ ».

En second lieu, l'école spectrale m'a également beaucoup influencée. Tributaire des avancées en technologie et en acoustique⁴⁷, l'analyse spectrale permet aux compositeurs fondateurs du mouvement spectral, comme Tristan Murail, Gérard Grisey, Hugues Dufourt et Michaël Levinas, de « porter un regard différent sur les sons, de voyager à l'intérieur du son, et d'observer sa structure interne⁴⁸ ». Toutes deux composées en 1980, les pièces *Mortuos plango, vivos voco* de Jonathan Harvey et *Gondwana* de Tristan Murail sont ancrées dans le modèle inharmonique des sons de cloches. Dans le cas de Harvey, la forme et l'harmonie de la pièce se basent sur le modèle de la cloche de la cathédrale de Winchester en Angleterre auquel il incorpore la voix de son fils par le biais d'un « morphing multiforme⁴⁹ ». Murail, quant à lui, crée des cloches imaginaires en construisant des agrégats par modulation de fréquence. Il leur applique un profil dynamique imitant celui d'un son de cloche⁵⁰. Mon travail dans *Nevaliashka*, pour chœur de clarinettes, se rapproche beaucoup de ces deux pièces en raison de la nature des spectres explorés.

En troisième lieu, le folklore Bulgare figure aussi parmi mes principales sources d'inspiration. Parallèlement à l'écriture de *Nevaliashka*, j'écoutais en boucle le répertoire du chœur *Le mystères des voix bulgares* (aussi connu sous le nom de *Bulgarian State Television Female Vocal Choir*), formé en 1951 par le compositeur Filip Kutev à travers une sélection méticuleuse des meilleures chanteuses issues de villages bulgares⁵¹. La sonorité primitive et crue qui émane des vibratos particuliers, les appoggiatures, la présence du bourdon, les

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Solomos, « Timbre et son », p.1442.

⁴⁷ Murail, *Modèles & artifices*, p.14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ Theo Hirsbrunner, « Autour du spectralisme : prolongements, critiques, voies parallèles », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1624.

⁵⁰ Murail, *Modèles & Artifices*, p. 112 -127.

⁵¹ Kalin S. Kirilov, *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*, Dorchester, Routledge, 2015, p.13-15.

dissonances des frottements de secondes qui proviennent de la tradition du bourdon⁵², la polyphonie, le foisonnement rythmique, les rythmes asymétriques et les syncopes⁵³ ont largement influencé la composition et s'infiltrèrent librement dans *Nevaliashka*. Par exemple, au niveau macroscopique, les lamelles révèlent des rythmes très complexes et l'intervalle de seconde (*fa#-sol#*), intervalle embryonnaire des analyses, rappelle les techniques vocales et rythmiques énumérées ci-haut. Par ailleurs, la clarinette est un instrument privilégié du folklore des Balkans. Par son registre, ses prouesses d'agilité et sa versatilité, la clarinette rappelle instantanément les voix solistes des femmes du folklore bulgare. Il y a une parenté entre les analyses des lamelles et les *obrabortki*, arrangements de musique traditionnelle bulgare pour chœurs de voix de femmes⁵⁴.

En dernier lieu, *Poème électronique* (1958) de Varèse, *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) et *Gruppen* (1955-1957) de Stockhausen, *Music Walk* (1958) de Cage, *Répons* de Boulez (1981-1984), l'écriture de spatialisation interne, ainsi que la spatialisation en situation de concert de la musique acousmatique ont contribué à conceptualiser mon propre travail de spatialisation avec l'orchestre de clarinettes. J'intègre ce paramètre pour la première fois dans la musique instrumentale et, à l'instar de Stockhausen, le considère égal en importance à l'harmonie et au rythme lors de la construction de l'œuvre⁵⁵. J'aborde l'espace comme « une dimension immanente de la musique [dont] il faut tenter de distinguer ce qui relève d'une simple conséquence des conditions acoustiques, de la véritable intégration de l'espace en tant que paramètre structurant⁵⁶ ».

⁵² *Ibid.*, p.75-76.

⁵³ *Ibid.*, p.35-50.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁵ Francis Dhomont (éd.), « Éditorial », *L'espace du son vol. II, Lien : Revue d'esthétique musicale*, Ohain, 1991.

⁵⁶ Alain Bioteau, « Spatialisation et écriture de l'espace, des pionniers à Emmanuel Nunes », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1337.

***Nevaliashka* pour chœur de clarinettes**

Harmonie et rythme

Dans *Nevaliashka*, l'harmonie se base exclusivement sur les analyses provenant des enregistrements du jouet, qu'il s'agisse de la partie harmonique des lamelles ou de la partie bruitiste du frottement de la poupée contre le sol. Le rythme, qui provient également des analyses spectrales, est intrinsèquement lié à la vitesse de chavirement ou de tournoiement du jouet. Ainsi, j'ai analysé l'ensemble du parcours de la poupée ; du moment où elle est frappée jusqu'au moment où elle s'immobilise.

Dans un premier temps, j'ai compilé du matériau en enregistrant les sons provoqués par différentes manipulations de la poupée. Lorsque j'ai utilisé une surface, il s'agissait toujours d'un parquet en bois franc, intégrant ainsi cet élément « d'environnement » dans l'analyse globale. Voici les différentes manipulations de la poupée :

- En la projetant naïvement dans l'espace comme le ferait un enfant, sans calcul
- En la projetant dans l'espace avec des élans de forces variables, produisant des éloignements intéressants en termes de spatialisation
- En la frappant d'un geste agressif
- En la tenant par la tête et en la secouant (sans contact avec le sol)
- En la tenant la tête en bas et en effectuant des rotations lentes (sans contact avec le sol)

Les lamelles, situées à l'intérieur de la poupée, sont de tailles différentes mais de diamètre égal. Distribuées de manière plus ou moins équidistante, elles forment un cercle autour du support (Figure 11a). Elles sont activées par un morceau de métal rond et plat qui est attaché sur un crochet mince accroché à la paroi du rouleau en carton (Figure 11b). Lorsque les lamelles sont jouées avec les doigts, la sonorité obtenue se rapproche de celle du *mbira* ou *kalimba* africain.

En effectuant une analyse spectrale de chaque lamelle prise individuellement, on se rend vite compte de leur inharmonicité. Il y a partiels inharmoniques lorsque les partiels ne

sont pas des multiples entiers d'une fréquence fondamentale⁵⁷. Plus la lamelle est haute, plus la présence d'une fréquence basse est perceptible. Le plus intéressant est la présence de mêmes hauteurs dans des lamelles différentes, mais avec des décalages significatifs en cents, ce qui crée des battements particuliers. Ce sont ces notes-là qui se manifestent sous forme de bourdon lorsque l'on fait l'approximation de l'analyse au demi-ton. Voici le tableau des analyses spectrales de chaque lamelle. Les fréquences sont présentes en ordre de saillance. Ce tableau clarifie énormément les analyses spectrales obtenues à travers *OpenMusic* dont il sera question plus en détail dans l'analyse de la pièce.

LAMELLE	Hz	DÉCALAGE EN CENTS ⁵⁸ (PAR RAPPORT À L'INTERVALLE TEMPÉRÉ)	NOTE APPROXIMATIVE DE LA GAMME TEMPÉRÉE
1	205	-22.23	<i>Sol#3</i>
	1174	-0.96	<i>Ré6</i>
2	1452	-31.84	<i>Fa#6</i>
	248	7.40	<i>Si3</i>
3	1518	43.91	<i>Fa#6</i>
	248	7.40	<i>Si3</i>
4	1669-1690	8.09-29.73	<i>Sol#6</i>
	75	39.95	<i>Ré2</i>
5	1970	-4.85	<i>Si6</i>
Lamelle la plus bruitiste, crée un <i>buzz</i> , fréquence à peine audible			
6	1949	-23.40	<i>Si6</i>
7	1217	-38.69	<i>Ré#6</i>
	205	-22.25	<i>Sol#3</i>
	75	36.95	<i>Ré2</i>

Tableau IV. Fréquences des sept lamelles de *Nevalishka*

⁵⁷ Curtis Roads, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge, London, MIT Press, 1996, p.139.

⁵⁸ Ces calculs ont été réalisés sur le site web suivant : Eberhard Sengpiel, *Forum für Mikrofonaufnahmetechnik und Tonstudioteknik* (forum for microphone recordings and sound studio techniques), <http://www.sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm>., consulté en mars 2017.

Les analyses spectrales ont été effectuées avec *AudioSculpt*⁵⁹ (Figure 12) et un *patch* conçu dans *OpenMusic*⁶⁰.

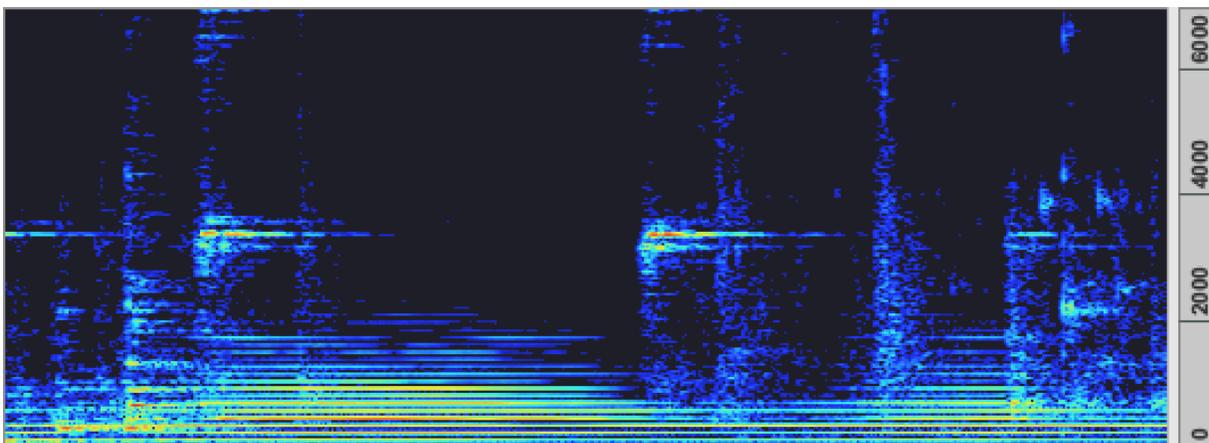


Figure 12. Sonogramme montrant une analyse spectrale effectuée avec *AudioSculpt*

Une fois l'analyse terminée, je l'ai exportée en format MIDI et ouverte dans mon logiciel de notation *Sibelius*. Le résultat fut inattendu et fort intéressant. De nouveaux partiels se sont dégagés de l'analyse. Curieusement, je trouvais que ce qui émergeait de *Sibelius* était beaucoup plus intéressant que ce que j'entendais en écoutant la poupée, car les analyses permettaient d'entendre des partiels microscopiques. Voici un exemple de l'analyse une fois transférée dans *Sibelius*, sur laquelle est basée la majeure partie de la

⁵⁹ Logiciel d'analyse développé à l'IRCAM, <http://forumnet.ircam.fr/fr/produit/audiosculpt/>.

⁶⁰ Logiciel de programmation graphique développé à l'IRCAM, <http://repmus.ircam.fr/openmusic/home>.

partition :

The image displays a musical score for the piece 'Nevaliashka' in Sibelius software. It consists of five systems of staves, each containing multiple staves for different instruments. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with numerous triplets and sixteenth-note patterns. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems continue the piece, showing a dense and intricate texture. The score is presented in a clean, professional layout typical of a digital music notation software output.

Figure 13. Résultat d'une analyse spectrale de *Nevaliashka*, transférée dans *Sibelius*

L'harmonie utilisée dans cette pièce représente deux facettes de l'objet et se base sur deux analyses transposées dans le registre des clarinettes. La première analyse (Figure 13) repose sur la trajectoire de la poupée durant laquelle se font entendre les lamelles. La deuxième analyse porte sur l'accélération de la poupée, avant la toute fin de son parcours, où les lamelles cessent de sonner et où l'on finit par entendre le bruit du frottement du jouet en

plastique contre le sol. Ainsi, à l'exception de la partie K qui représente la partie bruitiste de la poupée en contact avec le sol, toutes les autres sections de la pièce sont dérivées de l'une des multiples couches de l'analyse principale des lamelles qui évoluent dans le temps et dans l'espace (Figure 13). Voici l'emploi de l'harmonie à travers cinq moments clés de la partition.

Inspirée de *Quattro Pezzi su una nota sola* de Scelsi, la première partie de l'introduction (mes. 1 à 8) repose sur l'essence de l'analyse principale, soit la note pivot *fa#* à laquelle se greffe le frottement du *sol#*. J'ai pris le *fa#* et l'ai mis en évidence à travers un unisson dont le timbre change microscopiquement par les variations de rythmes et de vitesses, obtenant ainsi un *fa#* permanent, scintillant et imprévisible. En plus des timbres particuliers et subtils des différentes clarinettes, un jeu de nuances et du *bisbigliando* avec des rythmiques irrégulières improvisées vient complexifier le timbre.

Le matériau de la deuxième partie de l'introduction (mes. 9 à 43) provient de la simplification de deux voix principales (Figure 14) de l'analyse spectrale principale (Figure 13). Cette section déclenche et développe l'introduction. J'ai voulu faire ressortir le rythme issu des analyses en expérimentant avec différentes combinaisons rythmiques et stratégies de décalage. Ainsi, plusieurs figures rythmiques s'imbriquent les unes dans les autres et forment un nuage polyrythmique qui suit une accélération rythmique.

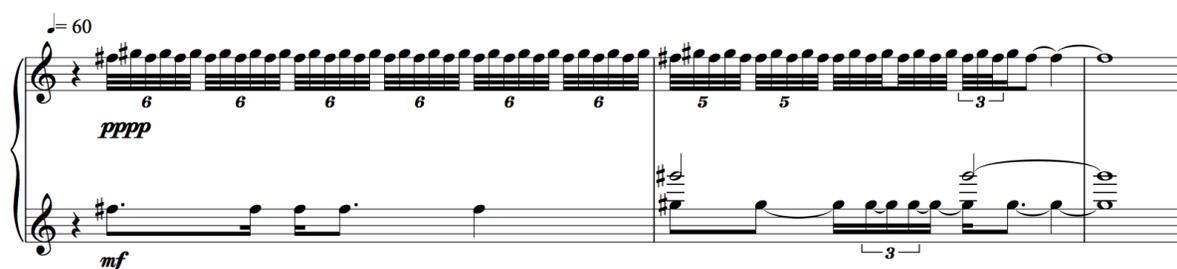


Figure 14. *Nevaliashka*, couche de l'analyse principale simplifiée

Le duo virtuose des « sopranos » (mes. 44 à 63), entre la clarinette en *mib*, la plus espiègle et agile des clarinettes, et la clarinette en *sib* solo, est une ligne insistante divisée entre les deux solistes. La couleur rouge et vive du jouet ressort à travers ces timbres, ce registre et la vivacité des gestes et des dissonances. Cette mélodie dans l'aigu du registre de l'orchestre est un amalgame de deux sources différentes mais complémentaires. Il s'agit de la

transcription d'une strate (Figure 15) de l'analyse principale, teintée de certaines caractéristiques propres aux chœurs de femmes bulgares : le caractère plaintif, des dissonances provenant du frottement inlassable des secondes et la rythmique irrégulière remplie d'appoggiatures. La liberté est donnée par la *quasi-improvisation* : les solistes sont invités à se laisser entraîner dans cette lamentation douloureuse et vive à l'intérieur d'une grande palette de nuances, allant du *p* au *ff*.

Figure 15. *Nevalishka*, une des strates de l'analyse spectrale principale

La troisième partie de la pièce (mes. 64 à 100), la partie K, est dédiée au registre grave. Le cor de basset, les 2 clarinettes basses et la clarinette contrebasse forment un quatuor concertant et mènent l'ensemble par les rythmes de triolets imbriqués. Ces triolets proviennent des triolets statiques de l'introduction, développés considérablement dans cette section. Cette section de l'orchestre se prête bien à l'illustration de l'analyse inharmonique du jouet culbuto, celle correspondant à la fin du parcours de la poupée, lorsque les lamelles cessent de sonner et que seuls des mouvements plus rapides et serrés se font entendre jusqu'à l'arrêt complet de la poupée. Il s'agit ici de la sonorité issue de la friction entre la matière plastique de l'objet et le sol.

La pièce se conclut (mes. 101 à 126) avec la résonance de *Nevalishka* qui émerge des décombres du climax des mesures 99 à 100. La partie mélodique est guidée par un récitatif du

cor de basset et le matériau mélodique provient de la mélodie suivante étirée :

Figure 16. *Nevaliashka*, une des strates de l'analyse spectrale principale

Cette fin suit une oscillation qui s'accélère, à l'image du balancement de la poupée. Cette oscillation est illustrée par le balancement des intervalles au cor de basset (Figure 17). Ce balancement est soutenu par le spectre du balancement harmonisé à travers l'écriture orchestrale qui se dépolie dans la douceur. Suite au balancement, le son s'évapore graduellement et imperceptiblement, à l'image de la poupée qui finit par s'immobiliser, mais qui ne tombera pourtant jamais.

Figure 17. Balancement des intervalles, cor de basset, mes. 119 à 123

Spatialisation

L'idée de la spatialisation vient en premier lieu de la volonté d'illustrer la trajectoire cinétique de la poupée ainsi que la trajectoire du scintillement des lamelles dans le temps et dans l'espace. J'étais également attirée par l'homogénéité sonore d'un ensemble de clarinettes. L'intérêt vient de la mise en espace des subtilités de timbres qui se trouvent dans les différents types de clarinettes, tout en maintenant l'unité sonore grâce aux caractéristiques acoustiques identiques de cette famille d'instruments (les harmoniques impairs, l'anche simple, les matériaux utilisés dans la fabrication de l'instrument, etc.).

Une fois le matériau harmonique et rythmique choisi, la deuxième phase de la formalisation consistait à séparer les instrumentistes en deux catégories : les instrumentistes « concertistes » auxquels sont réservées les parties les plus difficiles techniquement (la clarinette en *sib* solo, la clarinette piccolo en *mib*, le cor de basset, les deux clarinettes basses et la clarinette contrebasse) et les instrumentistes campant plutôt un rôle d'accompagnement et d'appui (les 4 groupes de clarinettes en *sib*). Cette division de tâches avant même le commencement de la composition était nécessaire pour ériger la forme de la pièce. J'ai ainsi ciblé les registres et le type de matériau à explorer dans le parcours de la pièce, ainsi que le développement de ce matériau à travers l'orchestration.

La disposition stratégique des instruments (Figure 18), en partie inspirée par la disposition en demi-cercle des chœurs bulgares, me permet de faire circuler le son dans les directions désirées et d'explorer des régions d'espace précises dans différentes sections de la pièce.

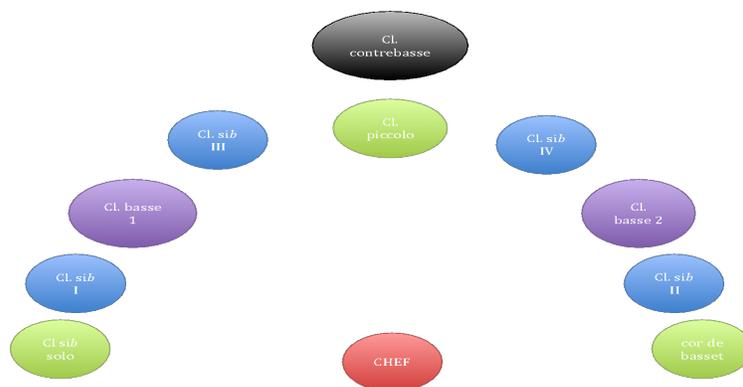


Figure 18. Disposition des clarinettes

Les quatre groupes d'instruments accompagnateurs sont placés de manière équidistante sur la scène et couvrent les quatre points cardinaux. Grâce à leur uniformité de timbre et à leur positionnement, ils équilibrent le son global de l'orchestre. Ces aspects permettent de jouer avec différentes textures dans l'espace ou de remplir l'espace complet au besoin. Les trois moments concertants de la pièce⁶¹ ont contribué à la décision stratégique de l'emplacement des instruments « concertistes » dans le demi-cercle. Dans ces trois moments, différentes sections de l'espace sont mises en exergue. Par exemple, l'introduction est un moment où tous les instrumentistes participent au scintillement de la note pivot *fa#*. Dans les cinq premières mesures, le son circule de l'avant vers l'arrière de la scène en trois phases. Les instruments à l'avant de la scène (cl. *sib* solo, cl. *sib* I et cl. *sib* II et cor de basset) sont relayés par les instruments situés au milieu de la scène (cl.b.1 et cl.b.2), lesquels sont à leur tour relayés par les instruments situés à l'arrière de la scène (cl. *mib*, cl. *sib* III et cl. *sib* IV). Dans les quatre mesures qui suivent, le son se promène de gauche à droite et continue ensuite de circuler pour le reste de l'introduction.

Conclusion

Nevaliashka avait pour genèse l'intention d'explorer au maximum le degré de formalisation pouvant être appliqué à une pièce ; soit explorer les limites du travail précompositionnel. Plutôt qu'une formalisation contrainte par les circonstances, comme discuté dans le chapitre précédent, la formalisation était ici délibérée et représentait le premier geste posé avant même l'écriture de la première note. À travers cette méthodologie qui impose aux idées de départ de s'enrichir et de se multiplier à travers un réseau d'associations, mon écriture et mon écoute se sont raffinées. Cette pièce est le point de départ de toutes les autres pièces étudiées dans les chapitres suivants. L'approche qui la sous-tend a été approfondie et remise en question à maintes reprises dans les pièces subséquentes.

⁶¹ Il s'agit du duo concertant entre la clarinette en *mib* et la clarinette en *sib* solo (mes. 44 à 63), du quatuor d'instruments graves de la famille des clarinettes (mes. 64 à 100) et du récitatif du cor de basset (mes. 101 à 126).

CHAPITRE 4 - LA LINGUISTIQUE EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION

« Il ne fait guère de doute que les langues ont influé sur la constitution des systèmes musicaux et qu'elles continueront à le faire, ne serait-ce que parce qu'elles demeurent notre expérience sonore la plus intime et la plus quotidienne⁶² ».

Introduction

La langue parlée est musique. Nous sommes exposés, citoyens du XXI^e siècle vivant dans des villes cosmopolites et multiculturelles comme Montréal, à une multitude de langues étrangères que l'on peut entendre dans la rue, à la télévision, sur internet, en voyageant, à travers de nouvelles rencontres, etc. Selon moi, les langues sont encore plus intéressantes lorsqu'on ne les connaît pas. Notre attention étant portée sur le signifiant plutôt que le signifié, on apprécie davantage la musicalité et le rythme d'une langue étrangère. À l'inverse, face à une langue familière, notre écoute tend à se limiter aux signes qui se construisent et au sens des mots.

J'étais intéressée par le potentiel mélodico-rythmique et les modes d'émission vocale propres à chaque langue. Au niveau microscopique, les différents types de voyelles et de consonnes font intervenir des organes différents qui activent ensuite des sites d'articulation particuliers⁶³. Les combinaisons de différents types de consonnes et de voyelles forment des syllabes qui à leur tour forment des mots. Au niveau macroscopique, l'agencement de mots structure les phrases. Colorées par l'accent tonique, le rythme, le débit et l'intonation, les phrases forment la mélodie globale d'une langue ou d'un dialecte. En plus d'être l'instrument le plus « humain », la voix est également l'instrument le plus versatile et universel. Par extension, je m'intéressais aussi à toutes les techniques possibles de la voix humaine. En effet,

⁶² Antoine Bonnet, « Modèle prosodique et musique instrumentale : vers un nouveau système fonctionnel ? », *Le modèle vocal : La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.257.

⁶³ Olivier Soutet, *Linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.195-239.

le langage et la voix humaine sont intimement liés à l'être humain, son histoire, sa géographie, sa physiologie, sa psychologie, ses circonstances...

Par exemple, ce qui caractérise la langue arabe sont les sons « pharyngaux [...] prononcés à l'arrière de la gorge, et [qui] se déclinent en une gamme de sons émis avec une pharyngalisation⁶⁴ ». Par ailleurs, un grand nombre des langues de l'Asie du Sud-Est continentale sont dites isolantes, les mots n'étant composés que d'une syllabe⁶⁵. Ces langues tendent à être tonales⁶⁶ et la hauteur du ton marque la différence entre les mots⁶⁷. Tout dépend du « ton modulé » employé : le niveau de ton (neutre, haut ou bas) et son contour mélodique (toutes les variations de montée ou descente)⁶⁸. Les tons mettent également en lumière le type de voix utilisée ; par exemple la « voix " craquée " (laryngalisée) en birman et la voix " soufflée " (expiration continue à travers la glotte) en hmong »⁶⁹.

Tel que le souligne François-Bernard Mâche, l'invention de certains instruments de musique, comme le cor des Alpes, et certains types de vocalité, comme le ioule chez l'humain, sont directement liés au biotope⁷⁰. Certaines sonorités vocales, que l'on qualifierait de techniques étendues dans la musique contemporaine, sont en réalité des sons qui font partie intrinsèque d'une langue ou qui sont littéralement un langage en soi. Par exemple, les sons dits « cliqués » sont une composante des langues des groupes ethniques khoïsan en Afrique. Certaines de ces langues peuvent contenir jusqu'à 80 types de « cliqués », lesquels sont considérés équivalents aux consonnes⁷¹. Plus rare, le langage sifflé se retrouve chez les Mazatèques du Mexique, ainsi que dans plusieurs régions montagneuses du globe⁷². En raison

⁶⁴ Bernard Comrie, Stephen Matthews et Maria Polinsky (éd.), *Atlas des langues : L'origine et le développement des langues dans le monde*, Singapour, Acropole, 2004, p.78.

⁶⁵ *Ibid.*, p.61.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p.218.

⁶⁸ *Ibid.*, p.61.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature : ou Les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983, p.36.

⁷¹ Comrie, Matthews et Polinsky, *Atlas des langues*, p.76.

⁷² Îles Canari, France, Afrique, Népal et autres pays.

de sa capacité à parcourir de grandes distances, le sifflement s'avère un moyen de communication privilégié entre des locuteurs éloignés⁷³.

Intérêt pour les langues dans la musique

La musicalité de la langue parlée ainsi que le traitement du texte à l'intérieur de la musique vocale ont depuis toujours préoccupé les compositeurs⁷⁴. Je me suis attardée plus particulièrement à la résurgence d'un intérêt pour les langues et l'éventail de sonorités de la voix humaine entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 chez les compositeurs de la génération de l'après-guerre⁷⁵. Cet intérêt est directement lié à l'évolution de la technologie, des musiques électroacoustiques, de la discipline scientifique de la linguistique, ainsi qu'à la révolution de l'écriture littéraire et du théâtre. D'ailleurs, l'évolution de la plupart de ces disciplines est étroitement liée aux influences réciproques qui s'opéraient entre elles.

Le phonéticien Werner Meyer-Eppler eut une influence clé sur les compositeurs de cette époque, notamment par ses recherches sur les phonèmes et leur rapport à la langue parlée⁷⁶. Parmi les procédés débouchant sur des combinaisons de rythmes et timbres inédits et sur un nouveau degré d'expressivité dans la musique se trouvent: l'utilisation du démantèlement, des déstructurations partielles ou totales de textes littéraires, des onomatopées, des différences acoustiques entre voyelles et consonnes⁷⁷, des récitations de lettres⁷⁸, des langues étrangères, du métissage linguistique⁷⁹, de phonèmes provenant d'une langue existante ou imaginaire, des possibilités sonores illimitées de la voix humaine, etc. Par

⁷³ Comrie, Matthews et Polinsky, *Atlas des langues*, p.138.

⁷⁴ Par exemple, dans ses *Ballades*, Guillaume de Machaud superpose trois textes différents. Monteverdi et Janáček privilégient la musicalité phonétique des mots à leur sens sémantique. Référence : Mâche, *Musique, mythe, nature*, p.51 et p.41. Rossini, contrairement à Gluck, priorise l'expressivité musicale au détriment de l'exactitude des *libretti* et du sens exact des paroles. Référence : Violaine Anger, « La musique de Rossini et l'évolution du statut de la parole dans la musique chantée: modèle de l'autonomie du musical ou modèle du mauvais goût ? », *Le modèle vocal : La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.55-71.

⁷⁵ Jean-François Trubert, « Théâtre musical et théâtre instrumental », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1282-1283.

⁷⁶ *Ibid.*, p.1283.

⁷⁷ Voir *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen (1955-1956).

⁷⁸ Voir *A-Ronne* de Berio (1974).

⁷⁹ Voir *Coro* de Berio (1974-1976).

moment, on a l'impression qu'une nouvelle langue émerge de ces traitements, et parfois même que ce néolangage devient simplement musique.

Dieter Schnabel

Inspiré par les expérimentations entre le texte, les possibilités vocales et les arts visuels de différents mouvements artistiques⁸⁰, Dieter Schnabel compose son théâtre musical *Glossolalie 61* (1960-61). La partition, qui transcende la partition classique, devient un canevas où se croisent: lettres provenant d'une multitude d'alphabets et écrites en différentes fontes, chiffres, symboles divers, différents types de notation musicale (notation conventionnelle, graphique, les neumes), et références à d'autres œuvres artistiques et musicales (*Anagrama*, *Apparitions*, *Kontakte*, *Carré*, etc.), des écrivains (Proust, etc.), des musiciens (Ella Fitzgerald, Debussy, etc.), des artistes (Mondrian, etc.), des pays (Laos, Kuba, etc.), entre autres. Ce « montage » éclectique, qui symbolise la provenance historique et géographique du matériau⁸¹, fait le pont entre un éventail riche de sonorités vocales, la gestuelle, la chorégraphie, la scénographie, l'expression et le sens^{82/83}. Une des particularités de cette pièce est que le compositeur demande aux interprètes d'utiliser l'alphabet phonétique pour les différentes langues sans qu'il leur soit primordial de reproduire ces langues étrangères à la perfection. Schnabel souligne que la couleur particulière obtenue par un locuteur qui essaie de reproduire une langue étrangère devrait être mise en valeur⁸⁴.

György Ligeti

Dans *Aventures* (1962), musique théâtrale pour trois chanteurs et sept instrumentistes, Ligeti se distancie de la convention opératique de faire précéder la représentation par une

⁸⁰ Tels les « dadaïstes, futuristes, lettristes et poètes sonores ». Référence: Jean-Charles François, « Oralité-improvisation-écriture », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1321.

⁸¹ Dieter Schnebel, *Glossolalie 61*, pour 3 (4) orateurs et 3 (4) instrumentistes, Mainz, B. Schott's Söhne, [1974], p. XI.

⁸² François, « Oralité-improvisation-écriture », p.1321.

⁸³ Schnebel, *Glossolalie 61*.

⁸⁴ *Ibid.*, p. XI.

familiarisation avec le livret et l'intrigue⁸⁵. À travers la dramaturgie, comprenant des phonèmes inventés, un large éventail de vocalisations et techniques instrumentales, ainsi que la mise en scène, le compositeur tente de transmettre l'émotion sans en prédéterminer la signification, afin de laisser à l'auditeur la liberté d'interpréter l'action. Pour Ligeti, ce type de texte « ne devait fixer aucune relation abstraite, mais traduire directement des émotions et des comportements humains, de telle sorte que les éléments scéniques et les actions puissent être pris pour des choses sensées à la place des extravagances abstraites du texte⁸⁶ ». Les gémissements, les murmures, les chuchotements, les gloussements, les rires, les cris d'angoisse, les hurlements, les respirations bruyantes, les sanglots, le sentiment de la peur, l'ironie, l'amusement, etc.⁸⁷, s'entremêlent pour composer ce « théâtre absurde⁸⁸ ».

Luciano Berio

Berio figure parmi les compositeurs fascinés par la langue, la parole et le langage. Il a fortement été influencé par les linguistes Ferdinand de Saussure⁸⁹ et Roman Jakobson⁹⁰ et a, par ailleurs, collaboré étroitement avec les intellectuels et écrivains Umberto Eco, Edoardo Sanguineti et Italo Calvino⁹¹. Son intérêt pour la linguistique découle d'un « besoin inhérent à la musique d'explorer l'éternel parcours entre le son et le signifié⁹² ». Il a surtout été poussé dans cette direction suite à sa découverte des œuvres de James Joyce. *Thema, Omaggio a Joyce* (1958-1959) est une pièce phare du répertoire électroacoustique, car c'est l'une des premières à faire du phonème, provenant d'une œuvre littéraire, le matériau principal et

⁸⁵ G. Ligeti : « Nachwort », in *Neues Form* no 157, pp. 91-92, Vienne : 1967 : article également publié dans le programme du concert *Music aviva* (Münich) du 9 juin 1967, cité dans Pierre Michel, *György Ligeti : compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, p.61.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Pierre Michel, *György Ligeti : compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, p.61.

⁸⁸ György Ligeti, « Gedanken zum musikalischen Theater », *Gesammelte Schriften*, vol. II, p.84, cité dans Trubert, « Théâtre musical et théâtre instrumental », p.1284.

⁸⁹ Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p.112.

⁹⁰ Flo Menezes, « Luciano Berio », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1095.

⁹¹ Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p.111-112.

⁹² *Ibid.*, p.112.

structurant de la pièce⁹³. En collaboration avec Umberto Eco, Berio expérimente avec le langage et les onomatopées⁹⁴ qui caractérisent le onzième chapitre du roman *Ulysse* de James Joyce⁹⁵. Dans ce chapitre, intitulé *Sirens*, Joyce déconstruit l'écriture pour faire ressortir la musicalité du langage au détriment de la sémantique. Berio pousse encore plus loin cette idée de déconstruction afin de créer un univers acoustique construit par les phonèmes⁹⁶. *Visage* (1961), œuvre électroacoustique, bâtit sa dramaturgie sur les « inflexions vocales » de Cathy Berberian simulant des langues comme l'italien, le napolitain, l'anglais, et l'hébreu⁹⁷. Ainsi, comme le soulève Flo Menezes, « naissance du mot, constitution du discours, aphasie, poésie et chant nourrissent l'itinéraire complexe de l'histoire des mots et du langage⁹⁸ ». On peut voir ce même travail, dont l'esthétique repose sur l'empreinte acoustique et les couleurs propres à plusieurs langues, dans le roman expérimental *Fa :m' Ahniesgwow* (1959) de Hans G Helms⁹⁹. Ce travail en électroacoustique est repris dans *Sequenza III* (1966) pour voix de femme solo. Berio s'appuie de nouveau sur un texte anglais, cette fois de Markus Kutter¹⁰⁰. Il mêle texte et bribes de textes aux sonorités vocales des moins bruitistes aux plus bruitistes : murmure, bouche fermée, claquement de langue, rire, soupir, geignement, trémolo dental et battement rapide des doigts sur les lèvres¹⁰¹. Il décortique le texte en phonèmes, qu'il réarrange pour construire de nouvelles combinatoires et significations. Il nous explique :

Je m'intéresse pour ma part à une musique vocale qui imite et en un certain sens décrit ce prodigieux phénomène qui est l'aspect central du langage : le son qui devient sens. Il est important pour cela d'avoir également une conscience acoustique du matériau verbal, afin de pouvoir entrer dans le sens et le reconquérir à travers la dimension acoustique¹⁰².

⁹³ Bruno Bossis, « La voix des sirènes: Thema - *Omaggio a Joyce* de Luciano Berio », *Le modèle vocal : La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.23.

⁹⁴ Pascal Decroupet, « ET SI LE BRUIT N'ÉTAIT PAS UNE SIMPLE ANECDOTE? : Plaidoyer pour une interprétation « esthétiquement informée » des Sequenze II et III de Luciano Berio », dans Stéphane Orlando (éd.), *Les XIV Sequenze de Luciano Berio : Le laboratoire du compositeur*, avec la collaboration de Laurence Wuidar, [Sampzon], éditions Delatour France, p.243.

⁹⁵ Bossis, « La voix des sirènes », p.23.

⁹⁶ *Ibid.*, p.24.

⁹⁷ Flo Menezes, « Luciano Berio », p.1098.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Decroupet, « ET SI LE BRUIT N'ÉTAIT PAS UNE SIMPLE ANECDOTE? », p.244.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.252.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.256-257.

¹⁰² Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 87.

L'univers verbal a également une influence non négligeable sur la production instrumentale de Berio. Par exemple, le compositeur explique que, dans sa pièce *Circles* (1960) pour voix de femme, harpe et deux percussionnistes, « les familles acoustiques du texte organisent, en s'y reflétant, tous les caractères instrumentaux. La partie instrumentale est en effet articulée sur un continuum de sons vocaliques et de modes d'attaque qui s'étendent des voyelles réelles jusqu'aux diverses familles de consonnes¹⁰³ ». Menezes nomme deux aspects structuraux dans la musique de Berio provenant directement de ses recherches sur la vocalité. Premièrement, la tierce mineure, intervalle de prédilection du compositeur, est omniprésente dans la quasi-totalité de son opus. « Cet intervalle tient un rôle fondamental en tant que registre ou ambitus prosodique de la parole. D'autre part, les formants peuvent subir des déplacements dans un ambitus de l'ordre d'une tierce mineure lors d'une variation prononcée de la hauteur des voyelles¹⁰⁴ ». Deuxièmement, « l'opposition binaire » entre voyelles et consonnes se traduit en « sons à hauteur déterminée » et « sons à hauteur indéterminée ou des bruits »¹⁰⁵. Dans la musique instrumentale de Berio, cette opposition se manifeste entre l'unisson et les « agglomérats chromatiques »¹⁰⁶.

François-Bernard Mâche

François-Bernard Mâche, compositeur qui a beaucoup écrit sur les rapports entre langues et musique, s'intéresse à la musicalité des langues parlées. Il est l'un des premiers à effectuer des analyses de spectres et de formants de la langue parlée afin d'y extraire le matériau nécessaire à la construction de ses œuvres. C'est grâce à la technologie et aux sonagrammes qu'il a pu repérer des langues plus intéressantes que d'autres en raison du nombre de phonèmes qui les sous-tendent¹⁰⁷. Dans *Le son d'une voix* (1963) pour ensemble instrumental, il analyse, phonème par phonème, un poème de Paul Éluard qu'il avait choisi

¹⁰³ *Ibid.*, p.90.

¹⁰⁴ Flo Menezes, « Luciano Berio », p.1099.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Márta Grabócz, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel : Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p.134.

pour l'harmonie sonore, les assonances, les allitérations et les anaphores¹⁰⁸. Il procède par la suite à une synthèse instrumentale à partir des résultats des sonagrammes¹⁰⁹. Dans *Rituel d'oubli* (1969) pour ensemble et bande, il traite deux langues, le guayaki et le selk'nam, comme des « objets sonores trouvés »¹¹⁰. La pièce se termine avec quelques phrases de la dernière chamane et survivante du peuple Selk'nam du Chili.

Robert Normandeau

Ce travail sur le langage se retrouve également dans des compositions plus récentes. Chez Robert Normandeau, les langues parlées et les onomatopées constituent une grande part de la dialectique de sa musique électroacoustique. Le cycle *Onomatopées*¹¹¹, composé sur une période de plus de dix ans, explore les potentialités de la voix humaine dans un monde sonore théâtral unique où chaque pièce porte sur l'un des quatre âges de l'Homme. La source du matériau vocal de ce cycle provient du *Dictionnaire des bruits* (1989) de Jean-Claude Trait et Yvon Dulude¹¹². Chez Normandeau, la fascination pour l'onomatopée découle du fait qu'il s'agit du « seul cas de figure dans le langage humain où le son correspond directement à l'objet, au geste ou au sentiment désigné et non pas à sa représentation abstraite¹¹³ ». Dans la pièce *Puzzle* (2003), le compositeur nous présente un agencement particulier de sonorités composées d'onomatopées vocales et de sons de portes¹¹⁴.

¹⁰⁸ François-Bernard Mâche et Bruno Serrou, *François-Bernard Mâche : De la musique, des langues et des oiseaux : Entretien avec Bruno Serrou*, Paris, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2007, p. 234-235.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 233-234.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹¹¹ Le cycle comprend les pièces suivantes : *Éclats de voix* (1991), *Spleen* (1993), *Le renard et la rose* (1995), *Palimpseste* (2005, 06, 09).

¹¹² Alexa Woloshyn, « Onomatopoeias and Robert Normandeau's Sonic World of Baobabs: Transformation, Adaptation, and Evocation », *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 24, no. 2, 2014, p. 70.

¹¹³ Robert Normandeau, notes pour Robert Normandeau, *Baobabs*, Stéphanie Lessard (soprano), Marie-Annick Béliveau (alto), Michiel Schrey (ténor), Pierre-Étienne Bergeron (basse), ensemble à percussions *Sixtrum*, 1 disque son : audio, stéréo, 12 cm, empreintes DIGITALes, IMED 14128, 2014.

¹¹⁴ Robert Normandeau, notes pour Robert Normandeau, *Puzzles*, enregistré en 2003, 1 disque son : numérique, stéréo, ambiophonie, DVD; 12 cm, empreintes DIGITALes, IMED 0575, 2005.

UnsuK Chin

À travers les sept mouvements de *Akrostichon-Wortspiel*¹¹⁵ (1991/1993), UnsuK Chin puise des phonèmes dans deux sources littéraires : *L'histoire sans fin* de Michael Ende et *Alice de l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. Elle utilise ces phonèmes, entités acoustiques incompréhensibles, afin de faire ressortir des circonstances ou des sentiments propres aux contes, ne laissant « subsister que la signification symbolique »¹¹⁶.

Ana Sokolović

Dans ses oeuvres, Ana Sokolović s'inspire des caractéristiques du serbe¹¹⁷, sa langue maternelle, et des langues étrangères.

Le rythme, la sonorité, ainsi que les teintes de la langue serbe, ancrés dans la géographie, l'histoire et la poésie épico-lyrique du pays, imprègnent les pièces instrumentales *Cinq danses pour violon seul*, *Cinq locomotives et quelques animaux* pour ensemble, *Mesh* pour clarinette en *mib* (2004) et *Vež* pour violoncelle (2005).

Dans les cinq mouvements de la version étendue de *Pesma* (1996/2005), pour mezzo-soprano, flûte, deux clarinettes, piano, violon, alto et violoncelle, Sokolović présente le même poème en cinq langues différentes : le serbe, le français, l'arabe, le kifuliuru¹¹⁸ et l'indonésien. Ces langues étant issues de quatre familles linguistiques différentes et de régions très éloignées les unes des autres, chacun des mouvements se distingue par une ambiance, un rythme et une musicalité qui lui sont propres. Le matériau musical et le traitement du texte

¹¹⁵ Jeu de mots acrostiche.

¹¹⁶ Martin Demmler, traduit de l'allemand par Jean-Claude Poyet, notes pour UnsuK Chin, *Akrostichon-Wortspiel*, Piia Komsu, soprano (1^{ère} œuvre) ; Samuel Favre, percussion (4^e œuvre) ; Dimitri Vassilakis, piano (4^e œuvre) ; Ensemble intercontemporain ; Kazushi Ono (1^{ère} œuvre), Patrick Davin (2^e œuvre), David Robertson (3^e œuvre), Stefan Asbury (4^e œuvre), chef d'orchestres, 1 disque compact, Deutsche Grammophon, 00289 477 5118, 2005.

¹¹⁷ Langue cousine du croate. Le croate sera utilisé comme un des modèles dans la pièce *Galženjaki*.

¹¹⁸ Un des dialectes de la république démocratique du Congo.

sont associés aux caractéristiques rythmico-mélodiques particulières et à l'atmosphère générale qu'évoque chaque langue chez la compositrice ¹¹⁹.

Dans *Love Songs* (2008), opéra théâtral pour mezzo-soprano, la chanteuse chante ou récite les mots « je t'aime » dans cent langues différentes. Cette fois-ci, les langues sont récitées/chantées les unes à la suite des autres, créant un polyglottisme sonore où s'entremêlent rythmes et timbres¹²⁰. La richesse acoustique et musicale de ces passages est accentuée par les techniques vocales étendues qui sont, pour la compositrice, non pas des techniques contemporaines, mais bien des techniques intrinsèques au folklore de différents pays. Ces techniques ont été développées grâce aux différents rites et besoins de survie d'une communauté particulière, tels les appels à distance développés pour faire passer des messages entre les montagnes ou rassembler les troupeaux¹²¹. Ici encore, le lien entre langue, héritage culturel, histoire, géographie et musique est important.

Dans un moment précis de l'intrigue de *Svadba*, opéra qui met en scène la réunion de jeunes filles la veille des noces, les sonorités des lettres de l'alphabet et des comptines enfantines très rythmiques et connues de tous dans le pays construisent le texte du livret. L'alphabet serbe, appelé *azbuka*, n'est jamais chanté lorsque récité, mais plutôt prononcé d'une manière très crue, saccadée et accentuée. Puisque la compositrice voulait incorporer une scène où les jeunes filles se disputent, mais qu'elle n'avait pas trouvé de texte parmi les chansons serbes chantées avant les noces, elle décida d'utiliser l'*azbuka* récité pour illustrer cette dispute. Ainsi, elle transforme cette « faiblesse » de l'alphabet « non musical » en richesse acoustique et rythmique. Par la suite, les chansons *En Den Dinu* et *Eci peci pec*, qui font partie de la mémoire collective, apaisent l'atmosphère et plongent l'auditeur dans des souvenirs d'enfance, la nostalgie et la perte de l'innocence¹²².

¹¹⁹ Tamara Bernstein, « The Vocal Music of Ana Sokolović », *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 22, no. 3, 2012, p. 23-26.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 30-33.

¹²¹ *Ibid.* p. 29-32.

¹²² Entretien privé avec Ana Sokolović, le 20 juin 2018.

Modèle de la linguistique dans ma musique

Dans le cadre de mon doctorat, j'ai travaillé avec cinq langues distinctes comme modèles de composition : le coréen (*Voix*), le français (l'opéra *Les bottes jaunes*), l'anglais (l'opéra *The Feast of Nemesis*), le croate (*Galženjaki*) et l'hébreu (*Dreidel*). Je me suis penchée à la fois sur la sonorité acoustique (signifiant) et la sémantique (signifié) des mots et des phrases, mais ce, à différents degrés et sous un nouvel angle dans chaque projet.

Dans cette section, je présente d'abord brièvement les pièces *Voix* et *Dreidel*. Ensuite, une analyse plus approfondie est consacrée aux deux opéras, *Les bottes jaunes* et *The Feast of Nemesis*. *Galženjaki*, pour orchestre de chambre, sera analysée plus en profondeur dans le sixième chapitre.

Pour la pièce électroacoustique *Voix*, composée au tout début de mon parcours, j'ai enregistré une femme coréenne récitant des passages bibliques dans sa langue maternelle, langue qui m'est totalement étrangère. J'ai pris par la suite ce matériau pour le traiter de manière contrapuntique et rythmique, jusqu'à l'obtention de quinze couches distinctes superposées. Certaines lignes sont restées intactes, tandis que d'autres ont été déchiquetées de sorte à créer des articulations rythmiques et contrapuntiques énergiques et articulées.

La pièce inachevée *Dreidel*, pour violoncelle, bande et traitement en temps réel, s'inspire entièrement du célèbre jouet éponyme. Le *dreidel*, ou le *sevivon*, est une toupie à quatre faces avec laquelle il est coutume de jouer durant la fête juive *Hanoucca*. Sur chaque face du jouet est inscrite une des quatre lettres suivantes de l'alphabet hébreu :

נ *Nun*

ג *Gimel*

ה *Hay*

ש *Shin*

Il existe plusieurs interprétations expliquant l'inscription de ces lettres sur les quatre faces de la toupie. Selon la plus courante, et celle que j'ai retenue pour ma pièce, les quatre lettres représentent la phrase *Nes Gadol Hayah Sham* (un grand miracle a eu lieu là-bas¹²³).

La pièce suit une longue transformation, passant du jeu de la toupie à la métamorphose du miracle de *Hanoucca*. L'harmonie et le rythme de la pièce se basent sur l'analyse spectrale des phonèmes, de l'accent tonique et de la couleur sonore des quatre lettres נ (*Nun*), ג (*Gimel*), ה (*Hay*), ש (*Shin*). Ces lettres se transforment graduellement pour former la phrase *Nes Gadol Hayah Sham* (un grand miracle a eu lieu là-bas), laquelle se transforme à son tour en *Nes Gadol Hayah Poh* (un grand miracle a eu lieu ici, faisant référence à la ville d'Israël).

Tout comme le coréen, utilisé dans la pièce *Voix*, l'hébreu est une langue qui m'est étrangère. Malgré cette distance, j'ai tenté, à travers une étude historique, philosophique et spirituelle, de m'en approcher et de l'appivoiser.

Opéra *Les bottes jaunes*

Introduction

Les bottes jaunes est un opéra de chambre pour deux chanteurs (baryton et soprano), une narratrice, un orchestre de chambre de cinq instrumentistes (flûte, cor en *fa*, violon, alto et violoncelle), ainsi qu'une bande. L'histoire, rédigée par la librettiste Rébecca Déraspe, est centrée sur Olivia et Ulrich, deux personnages cherchant la même femme ; la mère de la première et l'amante du deuxième. Ils finissent par se rencontrer grâce à leur quête réciproque de ce personnage absent, qui sert de fil conducteur à l'histoire. L'opéra comprend cinq scènes. Les quatre premières scènes se déploient en forme de paravent : ABA'B'. La première et la troisième scène sont dédiées à Olivia ; la deuxième et la quatrième à Ulrich. Ces quatre premières scènes, à peu près d'égale durée, mettent en lumière la complexité de chacun des

¹²³ Le « grand miracle » fait référence au miracle de la fiole d'huile. Il s'agit d'une quantité d'huile destinée à produire de la lumière pour à peine une journée, mais qui a fini par être suffisante pour une durée de huit jours aux prêtres du second Temple de Jérusalem. « Là-bas » désigne la terre d'Israël où a lieu le miracle.

deux protagonistes ; leur passé, leurs névroses, leurs angoisses et leurs recherches. La cinquième scène présente la réunion des deux personnages et le dénouement de l'intrigue.

Le processus de composition s'est déployé à travers une hiérarchisation à trois temps. Le texte et la langue utilisée prédominent et organisent tous les paramètres. L'écriture vocale, quant à elle, est soumise à l'ambiance du texte, de même qu'aux inflexions et à la musicalité des mots et phrases de la langue française qui le composent. L'orchestre et la bande, derniers éléments de cette hiérarchisation, sont totalement soumis à l'intrigue et au traitement du texte dans l'écriture vocale. Dans les sections qui suivent, je présenterai d'abord l'analyse du texte ayant permis l'organisation de tous les paramètres musicaux. Ensuite, j'aborderai sommairement l'écriture vocale, l'écriture instrumentale et électronique, ainsi que le matériau.

Analyse du livret

L'analyse du livret porte sur les six éléments suivants : le style du texte et sa versification, les thèmes, les symboles, les figures de style, les couleurs émanant du texte, ainsi que la progression de la dramaturgie. Avant d'entamer l'analyse, je présente ci-dessous un résumé de l'intrigue du livret, sous forme de tableau, afin de mieux situer le lecteur.

	Scène I (Scène d'Olivia)	Scène II (Scène d'Ulrich)	Scène III (Scène d'Olivia)	Scène IV (Scène d'Ulrich)	Scène V (La rencontre d'Olivia et d'Ulrich)
Lieu	Une rue déserte, la pluie, le monde dystopique (hommes seringues, femmes sans sexe, canard en plastique à la tête arrachée).	L'appartement d'Ulrich décrit de manière très minimaliste, seulement quelques objets entourent son quotidien.	Une rue, avec des arbres et des gens.	L'appartement d'Ulrich.	La rue (la foule comme un cirque fou, des hurlements) et l'appartement d'Ulrich par la suite.
Temps	La nuit.	On est dans le quotidien, rythmé par les différents moments de la journée. Scène très mécanique et répétitive : « Le matin : me lever, marcher jusqu'au grille-pain, jusqu'à la table, manger le pain, me laver, me recoucher ». L'après-midi : même routine. Le soir : Ulrich chante le chant d'amour à son amante qu'il a perdue il y a 20 ans.	La nuit.	Énumération des moments de la journée et de sa routine inflexible, quasi-robotique.	La nuit, la pluie → la pluie cesse de tomber.
Action/ Soliloque	Olivia cherche depuis vingt ans les bottes jaunes et sa mère qui l'a abandonnée après sa naissance.	Routine monotone: « me lever, marcher jusqu'au grille-pain, jusqu'à la table, manger le pain, me laver, me recoucher ».	Olivia interroge son entourage sur sa mère et sur sa propre identité.	Ulrich nous renseigne sur sa peur de sortir à l'extérieur et sur sa vie cloîtrée dans son logement. La scène se termine avec les souvenirs de son aventure avec la femme aux bottes jaunes.	Olivia aperçoit un homme qui semble vouloir sauter de son appartement. Elle entend des pas, il veut sauter en toute hâte. Olivia entre dans son appartement. Elle voit les bottes jaunes et l'interroge quant à leur provenance et sur la femme qui les portait. Ils se rendent compte qu'ils cherchent la même personne. Olivia, qui n'a jamais été nommée, demande à Ulrich de lui donner un nom et il la baptise Olivia. Ils décident d'affronter ensemble, en tant que père et fille, le monde extérieur. La pluie cesse de tomber. La fin est un apaisement où les deux personnages, perdus, se guérissent mutuellement.
Émotions	La peur, l'abandon.	La peur, la claustrophobie, l'apitoiement sur ses misères, le regret, la perte, l'abandon, la douleur.	La peur, le questionnement, l'impatience.	La peur, l'abandon.	La peur, l'angoisse, le désespoir, la confusion → l'apaisement, la joie, l'espérance.

Tableau V. Résumé des cinq scènes du livret

Style du texte et versification

Le livret proposé par Rébecca Déraspe est un texte en prose, formé de courtes phrases saccadées et rythmiques. Il se situe dans un réalisme magique, soit dans une réalité traversée d'éléments magiques. D'après l'auteure, il fut écrit sous une pulsion poétique, influencée par *Les Chants de Maldoror* du poète Lautréamont. Cet ouvrage poétique est considéré par plusieurs comme un précurseur du surréalisme. S'inspirant de ce dernier, le texte de l'opéra est sombre et fantasque, et évoque des images oniriques et concrètes. L'action se situe dans un monde dystopique et macabre qui n'existe pas, avec des « personnages qui ne peuvent exister¹²⁴ ».

Le développement de l'histoire est dévoilé par la narratrice, qui mène la quête des bottes jaunes et aide les personnages à se retrouver. Tout en restant partiellement détachée du texte, elle décrit le décor et installe l'aspect théâtral. Les personnages prennent en charge leur propre action, c'est-à-dire qu'ils nomment les actions qu'ils entreprennent.

Neuf thèmes centraux autour desquels est bâtie l'intrigue

1. La nuit (thème de décor 1 – le noir) : ce mot revient à huit reprises dans le texte. L'intrigue se déroule presque entièrement dans la noirceur de la nuit.
2. Le sang (thème de décor 2 – le rouge) : le mot « sang » et ses dérivés viennent colorer la pièce à cinq reprises. « Parade sanglante » revient à trois reprises dans le livret, tandis que « zébrées de sang » revient à deux reprises lors de la description des bottes jaunes.
3. La folie (thème psychologique 1)

a) « Je deviens fou » prononcé par Ulrich à la quatrième scène fait référence à son confinement volontaire des vingt dernières années : terrorisé par le monde extérieur, ce personnage est prisonnier de son propre appartement.

b) La folie d'Ulrich est palpable dans la didascalie suivante : *Ulrich empoigne les bottes de pluie, les respire, les avale presque, tellement il les embrasse*. Il énonce tout de suite après :

¹²⁴ Cette description provient de mes discussions avec l'écrivaine qui ont eu lieu le 4 mars 2016.

« Ces bottes-là
Je deviens fou »

c) Mentionné à deux reprises dans le texte, le « cirque fou » fait écho à la psychose générale de l'univers dans lequel naviguent les deux protagonistes.

4. La peur (thème psychologique 2) : la peur revient sous différentes formes au courant de l'histoire. Elle est surtout liée au personnage d'Ulrich, isolé dans son appartement pour fuir ce « dehors » qui l'a traumatisé. Le mot « peur » revient explicitement à trois reprises au courant du texte, mais est sous-entendu dans maints autres passages, notamment lorsque Ulrich répète le mot « dehors ».
5. L'isolement et la solitude (thèmes psychologiques 3 et 4) : les thèmes de l'isolement et de la solitude sont intrinsèquement liés à la folie et à la peur. L'isolement d'Ulrich est total. Confiné vingt ans durant entre les quatre murs de son appartement, il ne vit qu'à travers les images du passé. Se remémorant sa rencontre avec la femme perdue, il soliloque à trois reprises : « Elle ne m'a même pas tenu la main ». Ce souvenir douloureux le transporte dans un état de solitude extrême. Il s'agit d'un des moments les plus poignants de son discours.

La résolution heureuse qui clôt l'histoire et apaise la solitude d'Ulrich passe par un simple geste d'union, de réconciliation entre père et fille :

« Ma main dans la tienne
De père »
Elle prend la main d'Ulrich, puis enfile les bottes jaunes

6. Le grotesque (thème de décor 3)

	Champ lexical appartenant au grotesque
Première scène	« Dans l'eau crasseuse de la ruelle » « La parade sanglante De la nuit Des hommes seringues Des femmes sans sexe Olivia aperçoit Un canard en plastique À la tête arrachée Elle court S'arrête Pleure Un peu »

	« Ses bottes de pluie Jaunes Zébrées de sang »
Deuxième scène	« Au milieu De la parade sanglante De la nuit »
Quatrième scène	« Les bottes jaunes Zébrées de sang »
Cinquième scène	« Comme un cirque fou » « La parade sanglante » « Les bébés requins sans parapluie Des hommes sans sexe Sans cou »

Tableau VI. Champ lexical appartenant au grotesque

7. L'identité et la quête identitaire (thèmes psychologiques 5 et 6)

La question identitaire reviendra à neuf reprises tout au long de l'histoire. Dans la première scène, Olivia raconte l'histoire de sa mère et de son abandon par cette dernière. Vers la fin de la scène, elle répète à deux reprises qu'elle cherche sa mère depuis vingt ans.

Dans la troisième scène, Olivia cherche sa mère plus activement au milieu d'une parade sanglante. Elle se renseigne auprès des gens, mais sans succès. Vers la fin de la scène, elle nous apprend que sa mère a oublié de lui donner un nom et qu'elle ne sait rien d'elle-même, répétant le pronom personnel « moi » à trois reprises. La scène se termine avec un cri de désespoir évoquant encore une fois l'identité : « Quelqu'un ! ».

Dans la cinquième scène, elle raconte à Ulrich qu'elle cherche sa mère, que cette dernière a oublié de lui donner un nom et qu'elle ne sait rien d'elle-même. Apprenant qu'elle parle à son père, elle lui demande de la nommer et il la prénomme alors Olivia. S'appropriant cette nouvelle identité, elle s'exclame :

« Je m'appelle Olivia
Et je ne suis pas un grille-pain
Ma main dans la tienne
De père »

Non seulement prend-elle possession d'un nom, mais elle s'inscrit de surcroît dans un lien de filiation avec son père. La dernière phrase met un terme à l'errance identitaire des deux protagonistes :

« Nous deux
Comme quelqu'un »

Quant à Ulrich, il peut enfin sortir de son appartement. Il n'est plus tout seul dans ce monde dystopique. Sa fille Olivia vient combler le vide laissé par son amant.

8. L'abandon (thème psychologique 7) : ce thème est central dans l'histoire et se retrouve dans toutes les scènes. Il est évoqué par les bottes jaunes qui symbolisent l'absente ; cette femme ayant volé le cœur d'Ulrich et abandonné sa fille Olivia.
9. Le temps (thème du temps) : ce thème est représenté par le passé, le présent, le passage du temps, la monotonie du temps, le ralentissement et l'accélération du temps, le temps suspendu.

a) Le temps se fait sentir à travers le champ lexical suivant : « la nuit », « le silence », « 20 ans déjà ». L'adverbe de temps « déjà » est répété à plusieurs reprises.

b) L'énumération des moments-clés du quotidien d'Ulrich tourne comme un disque vinyle défectueux. La monotonie est palpable dans ces scènes où est décrite sa routine insipide des vingt dernières années. On a l'impression que le temps ralentit et stagne : « le matin... », « l'après-midi... », « le soir... ».

c) Dans la cinquième scène (mes. 299 à 314), le temps redémarre enfin par l'intermédiaire d'une accélération. Le temps se déploie à travers l'action, comme le battement du cœur accéléré par l'effort physique :

« Courir
Monter
Souffle coupé »

Ce passage, répété à six reprises avec des variantes rythmiques saccadées et entrecoupées de silences, illustre l'essoufflement d'Olivia.

d) Lorsque Ulrich chante amoureusement son aventure avec la femme à cent dollars, on se sent transporté dans un autre monde, un autre temps, celui du passé, il y a vingt ans. Le temps semble suspendu dans ces passages. Similairement, l'apaisement suivant la rencontre des deux protagonistes donne également une impression de flottement, de suspension du temps.

Symboles

Les trois symboles suivants parcourent l'opéra :

1. Les bottes jaunes

« Les bottes jaunes » sont l'élément le plus significatif de l'opéra. C'est l'élément unificateur de l'intrigue, le *leitmotiv*. Ces bottes symbolisent simultanément la mère et l'amante perdues, l'abandon, le vide, ainsi que la pulsion de la quête.

2. Le grille-pain

« Le grille-pain » représente l'élément concret de la routine quotidienne d'Ulrich qui finit par le rendre fou. Quand Olivia proclame « Je ne suis pas un grille-pain », elle lui explique qu'elle est un élément dont il ne connaît pas le fonctionnement et qu'il doit apprendre à découvrir¹²⁵.

3. L'herbe brûlée de la tête

« L'herbe brûlée de la tête » représente, d'une part, les images et souvenirs positifs de l'enfance et, d'autre part, l'effacement et la brûlure de tous ces beaux souvenirs¹²⁶. En laissant l'absente monopoliser tout l'espace dans sa tête, Ulrich a dû effacer les autres souvenirs de son passé. Il proclame :

« Je l'ai assise
Dans l'herbe brûlée
De ma tête »

L'herbe brûlée représente l'état de névrose. Avec le passage du temps, le souvenir de cette femme accentue davantage cette névrose.

Dans la dernière scène, Olivia s'exprime elle aussi sur l'état de névrose dans lequel l'absence de sa mère l'a plongée :

Ulrich : « Où est ta mère ? »
Olivia : « Assise sur l'herbe brûlée »

¹²⁵ Cette analyse provient de mes discussions avec l'écrivaine qui ont eu lieu le 4 mars 2016.

¹²⁶ *Ibid.*

De ma tête
Et de la tienne »

Figures de style

Voici un tableau énumérant les cinq figures de style que l'on retrouve dans le texte.

Figures de style	Exemples dans le texte
1. L'exagération	La didascalie suivante : <i>Ulric empoigne les bottes de pluie, les respire, les AVALE presque tellement il les embrasse.</i>
2. La répétition ou l'anaphore	La répétition journalière d'Ulrich, ainsi que la course d'Olivia pour sauver Ulrich de son suicide, sont traitées de manière rythmique, accompagnées de la présence incessante d'ostinatos.
3. La gradation	La gradation à travers la répétition et l'accélération du texte se traduit par l'accélération du rythme cardiaque à la cinquième scène : « Courir monter souffle coupé »
4. La personnification	Les bottes jaunes personnifient la mère et l'amante.
5. La métaphore	« L'herbe brûlée de ma tête » est une métaphore pour les beaux souvenirs de jeunesse disparus.

Tableau VII. Figures de style

Couleurs émanant du texte

Les couleurs proviennent des thèmes de couleur et de décor énumérés dans la section des thèmes. Le rouge et le noir, couleurs de la nuit et du sang, prédominent. Olivia et Ulrich sont entourés d'une toile de fond macabre et surréaliste : « hommes seringues », « les femmes sans sexe », « un canard en plastique à tête arrachée », « bottes de pluie jaune zébrées de sang », « parade sanglante », « bébés requins sans parapluie », « hommes sans sexe, sans cou », « cirque fou ».

Dramaturgie

Afin de visualiser la progression de la dramaturgie et de l'univers sonore, j'ai tracé le tableau ci-bas comprenant les mots-clés de chaque scène.

Première scène	Deuxième scène	Troisième scène	Quatrième scène	Cinquième scène
<ul style="list-style-type: none"> - Lent - Sombre (nuit) - Mouillé (pluie) - Olivia pleure - Morbide et noir (hommes seringue, femmes sans sexe, tête arrachée) - Olivia raconte son histoire - Utilisation du <i>sprechgesang</i> et du chant pour faire ressortir l'angoisse de la protagoniste - Utilisation des quarts de ton pour créer des microdissonances et des battements 	<ul style="list-style-type: none"> - Peur du monde extérieur - Mécanique (horaire journalier et répétitif d'Ulrich) - Rythmique (répétitions) - Angoisse - Carré (à l'image des 4 murs d'un appartement) - Enfermé - Décélération graduelle du matin au soir jusqu'à l'arrivée du <i>leitmotiv</i> (bottes jaunes) - <i>Glissandi</i> pour souligner la monotonie et l'arrivée du soir 	<ul style="list-style-type: none"> - Miroir de la première scène - Descriptif - Recherche de la mère 	<ul style="list-style-type: none"> 1^{er} paragraphe : Miroir de la deuxième scène : le premier paragraphe est presque identique aux six premiers paragraphes de la 2^e scène 3^e paragraphe : Chant d'amour (développement du chant d'amour de la 2^e scène) 4^e et 5^e paragraphes : <ul style="list-style-type: none"> - <i>Leitmotiv</i> (bottes jaunes) - Panique à la fin du paragraphe (« je deviens fou ») 	<ul style="list-style-type: none"> 1^{ère} partie : <ul style="list-style-type: none"> - Scène très rythmique - Contrepoint entre Ulrich et Olivia - Alternance entre <i>sprechgesang</i> et chant - Accélération : course, essoufflement, accélération des battements cardiaques 2^e partie : <ul style="list-style-type: none"> - Ralentissement et résolution de l'intrigue - Espoir

Tableau VIII. Mots-clés illustrant la dramaturgie des cinq scènes

Analyse du texte et écriture musicale

Après avoir analysé le texte et dressé un tableau associant des mots-clés à chaque scène, j'ai dégagé des idées musicales à arrimer aux scènes. Tel que décrit dans les analyses ci-dessus, les scènes d'Olivia et celles d'Ulrich sont contrastées sur le plan de la couleur et du rythme du texte. Les scènes d'Olivia sont des scènes d'atmosphère, tandis que celles d'Ulrich sont davantage des scènes rythmiques, ponctuées d'ostinatos illustrant la redondance de son quotidien. Comme on le verra plus loin, le matériau qui compose chaque scène illustre cette différence.

J'ai tenté, à travers l'écriture vocale et musicale, de recréer l'atmosphère et les couleurs qui émanent du texte. Pour y parvenir, j'ai utilisé différentes techniques vocales et instrumentales. Les techniques vocales sont liées à la signification du texte et à la couleur, le rythme et la musicalité inhérente des mots et phrases utilisés dans le texte. L'ensemble et la bande soutiennent les chanteurs et instaurent le climat à travers les multiples couches et couleurs sonores et rythmiques. Guidant l'intrigue, la narratrice est le liant qui maintient le tout en place. Elle raconte l'histoire et commente les événements de la manière la plus neutre possible, tout en infléchissant et nuancant légèrement sa voix avec les élans musicaux. Les

silences, d'un haut degré symbolique, sont de puissants vecteurs émotionnels évoquant le vide affectif et la solitude des protagonistes. L'harmonie subtile créée par les quarts de ton dans les scènes d'Olivia représente la lamentation et la misère du destin de la chanteuse. Les quarts de ton reviennent également de façon sporadique dans les interludes séparant les scènes et sont utilisés afin de brouiller l'harmonie, à l'image de la pluie qui brouille le paysage et notre perception.

Ci-bas, je présente la première et la troisième scène, dédiées à Olivia, ainsi que la deuxième et la quatrième scène, dédiées à Ulrich. Je discute des éléments essentiels distinguant les scènes d'Olivia de celles d'Ulrich et démontre comment la langue française, le texte et son analyse ont marqué l'écriture musicale.

Première et troisième scènes : scènes d'Olivia

Écriture orchestrale, écriture électronique et écriture vocale

L'électronique donne le ton de départ. La première minute est une lente introduction scintillante, noire et étrange à la bande de laquelle émerge l'orchestre.

La musique progresse par vagues de petite amplitude, en douceur. Les effets orchestraux¹²⁷ reproduisent le dialogue intérieur d'Olivia et mettent en exergue sa détresse. Ces effets reflètent également l'imagerie du texte : une rue déserte, la solitude d'Olivia, la nuit et la pluie. Le rythme reste flou tout au long de la scène ; chaque instrumentiste brouille la rythmique à sa façon afin de rendre la musique fluide, brumeuse et inquiétante.

Au tout début de la troisième scène (mes. 154 à 163), le baryton est utilisé non plus comme un personnage, mais comme un instrument accompagnateur. Il chante le motif d'atmosphère 1 (Figure 19) sur la consonne « m » et la voyelle « e », en alternance. Ces deux sons forment la première et la dernière lettre du mot **mère**. Cette manifestation à la fois familière et ambiguë du baryton laisse présager l'union éventuelle des deux personnages à la dernière scène.

¹²⁷ Il s'agit entre autres du *flutterzunge* à la flûte alto dans le registre grave, de la sourdine aux cordes, des harmoniques artificiels en *glissandi*, des sons éoliens à la flûte et du *flutterzunge* au cor.

Le texte d’Olivia est dévoilé lentement. L’utilisation du *sprechgesang*, du registre extrême grave et du timbre doux et sombre de la voix viennent souligner les sentiments de peur et de désespoir d’Olivia, frôlant presque la folie. Cette scène est principalement lyrique, car la couleur du texte appelle à ce genre de traitement. À titre d’exemple, tous les vers de la première strophe finissent avec la voyelle « e »¹²⁸ (Je cherche –Encore –Ses bottes jaunes). Ces voyelles cherchent à être rallongées, établissant ainsi l’atmosphère. La troisième scène est un miroir de la première, mais avec plus de direction : la protagoniste cherche plus activement sa mère. L’intensité, qui accompagne ses recherches sur elle-même et sa mère, monte à travers les registres de plus en plus aigus. Les thèmes de quête identitaire, de l’identité et de l’abandon prennent toute leur place dans cette scène.

Matériau musical : motifs d’atmosphère

J’appelle les motifs qui constituent la genèse des scènes d’Olivia « motifs d’atmosphère ». Ces scènes comportent sept motifs d’atmosphère.

Motif d’atmosphère 1 : motif de frémississement : alternance de deux notes à distance d’un demi-ton. Ce motif est accompagné de jeux subtils de crescendos et decrescendos. Toutes les variantes proches de ce motif sont considérées comme motif 1, qu’il s’agisse de la variante du motif en quintolets, en septolets, avec intervalles plus larges, transposé, raccourci ou élargi. Également, sous forme de trille, le motif peut être accompagné du mode de jeu suivant aux cordes : progression du mode de jeu d’*ord.* à *sul pont.* et retour à *ord.* (par exemple, dans les mesures 156-157 à l’alto).

Figure 19. Motif d’atmosphère 1, fl., mes. 2 à 4

¹²⁸ /ə/ en alphabet phonétique international.

Motif d'atmosphère 2 : motif de *glissandi* ascendant ou descendant ou les deux à la fois. Habituellement accompagné d'un crescendo et d'un decrescendo subtils.



Figure 20. Motif d'atmosphère 2, vln., mes. 3

Motif d'atmosphère 3 : *pizzicati* représentant la pluie. Motif récurrent dans tout l'opéra.

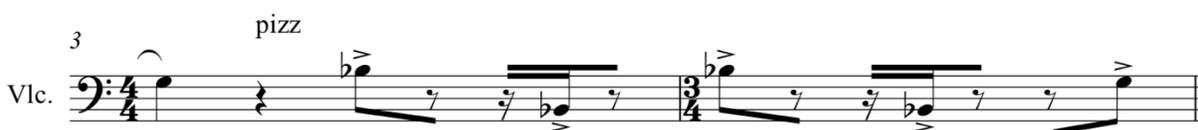


Figure 21. Motif d'atmosphère 3, vlc., mes. 3 à 4

Motif d'atmosphère 4 : gamme, mode ou arpège ascendant produit sans ou avec mode de jeu (sons éoliens ou ricochet). Ce motif est le plus souvent accompagné d'un crescendo qui aboutit sur une note accentuée. Il s'agit d'une propulsion momentanée et articulée dans l'espace.

Ex. a) sons éoliens :

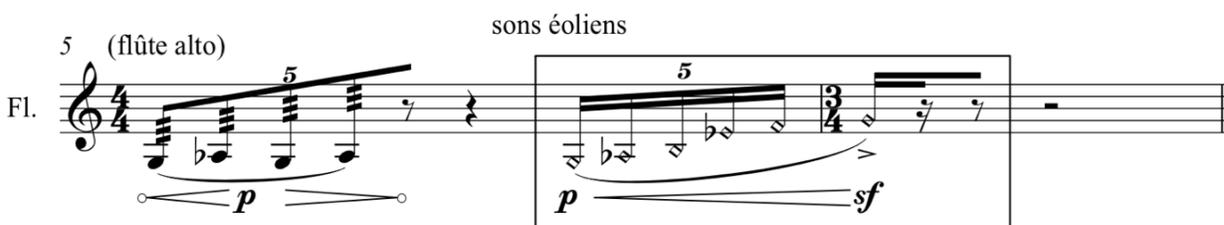


Figure 22. Motif d'atmosphère 4, fl., mes. 5 à 6

Ex. b) ricochet

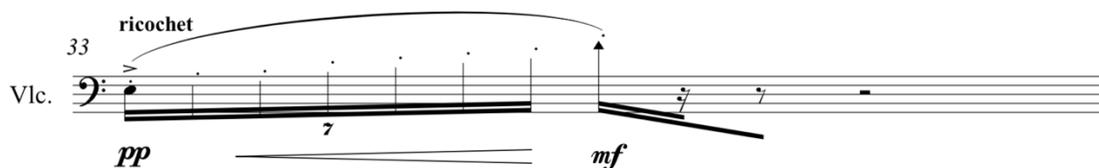


Figure 23. Motif d'atmosphère 4, ricochet, vlc., mes. 33

Motif d'atmosphère 5 : motif d'immobilité et de statisme.

17
Fl. *mf* *pp*
Cor *mf* *pp*
Vln. *mf* *pp*
Alt. *mf* *pp*
Vlc.

Figure 24. Motif d'atmosphère 5, *tutti*, mes. 17 à 20

Motif d'atmosphère 6 : motif hybride qui comprend le fréuissement du motif d'atmosphère 1 et le statisme (au niveau de la hauteur) du motif d'atmosphère 5.

4
Vln. *p*

Figure 25. Motif d'atmosphère 6, vln., mes. 4

Motif d'atmosphère 7 : notes répétées à des vitesses différentes. Ce motif est la cellule souche qui donne naissance à une série de variations rythmiques dans la deuxième scène.

rit.

32 souffle

Fl.

mf *pp*

Figure 26. Motif d'atmosphère 7, fl., mes. 32 à 33

Motif d'atmosphère 8 : chute

rall. ♩=100

113

N

Olivia

Ulrich
ver me re - cou - cher

Fl.

Cor

Vln.

Alt.

Vlc.

mf *pp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *arco* *gliss.* *p*

Figure 27. Motif d'atmosphère 8, tutti, mes. 113 à 115

Deuxième et quatrième scènes : scènes d'Ulrich

Écriture orchestrale et écriture vocale

Dans ces deux scènes, la musique est beaucoup plus dynamique et rythmique, en contraste avec les scènes d'Olivia. Précis et répétitif, le rythme symbolise les habitudes quotidiennes d'Ulrich et leur redondance. Tout le développement rythmique des deux scènes d'Ulrich provient de la couleur acoustique et rythmique du premier vers « dehors ne plus aller » (voir motif rythmique 1 qui est calqué sur la rythmique du vers). Le violoncelle mène l'ensemble avec des ostinatos. Il tourne et revient toujours vers le *do*. Ce retour vers le *do*, la note la plus grave du baryton, symbolise le retour incessant du personnage au même point de départ, à une vie stagnante. Fidèle à l'action, l'orchestre soutient la dramaturgie du texte. Par exemple, lorsque le chanteur déclare « les hommes dehors me font peur », l'orchestre entier l'accompagne d'une montée dramatique. Lorsque le chanteur dit « Me recoucher », l'orchestre l'accompagne d'un *glissando* descendant. Par la suite, l'orchestre reprend peu à peu sa pulsation de départ et sa routine.

L'orchestre est très descriptif, au point où il semble se moquer du statisme de la scène. Les courbes répétitives marquées par une série d'élans et de chutes sont une métaphore de l'état psychologique d'Ulrich et de sa routine quotidienne. Utilisant toute l'étendue de sa voix, le baryton suit les mêmes courbes que l'orchestre.

Le traitement de la voix d'Ulrich est saccadé, à l'image de la rythmique et de la sonorité des mots composant les vers. À l'opposé des fins de vers qui finissent souvent par la voyelle « e » dans les scènes d'Olivia, les fins de vers d'Ulrich finissent souvent par des consonnes, les rendant percussifs et plus difficilement chantables. À titre d'exemple, tous les vers de la première strophe dédiée à Ulrich finissent soit en « er »¹²⁹ ou « r »¹³⁰ (Dehors - Ne plus aller - Dehors - Ne plus marcher - Les hommes dehors - Me font peur).

¹²⁹ Ou /e/ en alphabet phonétique international.

¹³⁰ Ou /r/ en alphabet phonétique international.

Cependant, des passages lyriques viennent soutenir le chant d'amour d'Ulrich pour la « femme à cent dollars ». Aussi, l'exclamation : « ces bottes-là je deviens fou » s'accompagne d'une forte accélération rythmique et d'un crescendo culminant au *ff* vers la fin de la quatrième scène. De cette exclamation se dégagent les thèmes de l'abandon, de la folie et de l'isolement, de même que le *leitmotiv* de l'histoire, les bottes jaunes.

Matériau musical

Reposant principalement sur des motifs rythmiques, le matériau est dérivé du type de vers dédiés à Ulrich, de même que des thèmes et figures de style suivants : la rythmique (l'énumération), la mécanique (la répétition, la monotonie, le manque de variété), le temps (les heures et les moments de la journée délimitant la vie d'Ulrich), la vie cloîtrée entre les quatre murs (solitude, isolement), ainsi que le comportement nerveux et obsessionnel du personnage.

Motif rythmique 1 : motif rythmique en ostinato, le plus souvent joué au violoncelle avec toutes ses variantes. Ce motif étant presque toujours varié, il est toujours appelé motif 1. Il s'apparente au motif d'atmosphère 7 qui se trouve dans la première scène, mais comme il est beaucoup plus dynamique et représente le geste signature de ce deuxième mouvement, j'ai décidé d'en faire un motif distinct dans la deuxième scène. Voici le motif 1 avec quelques variantes :



Figure 28. Motif rythmique 1, vlc., mes. 81



Figure 29. Exemple de motif rythmique 1 varié, vlc., mes. 82

Motif rythmique 1' : variante un peu plus éloignée dans laquelle les rythmes des deux cellules constituant le motif rythmique 1 ont subi une modification importante. La première cellule est traitée en rétrograde avec un rythme plus serré et la deuxième contient une plus grande

quantité de notes (motif de notes répétées) avec des accents déplacés. Cependant, on reconnaît tout de même l'essence du motif rythmique 1.

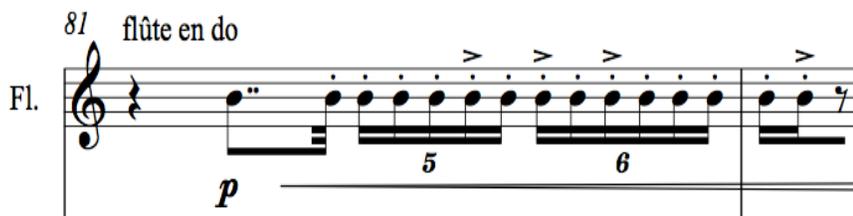


Figure 30. Motif rythmique 1', fl., mes. 81 à 82



Figure 31. Motif rythmique 1', vlc., mes. 141

Motif rythmique 2 : gamme en zigzag

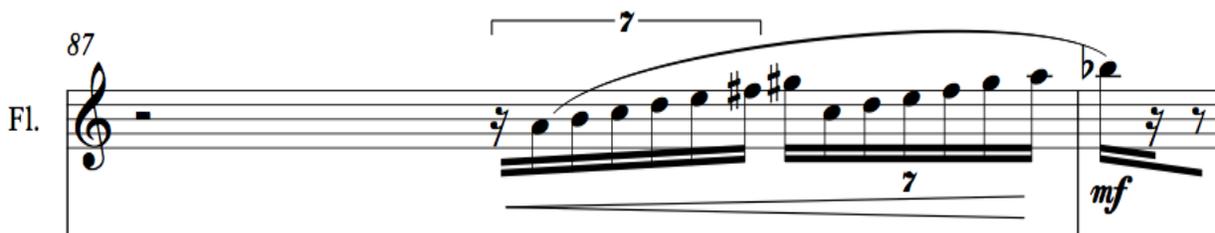


Figure 32. Motif rythmique 2, fl., mes. 87 à 88

Motif rythmique 3 : gamme ou mode ascendant ou descendant.

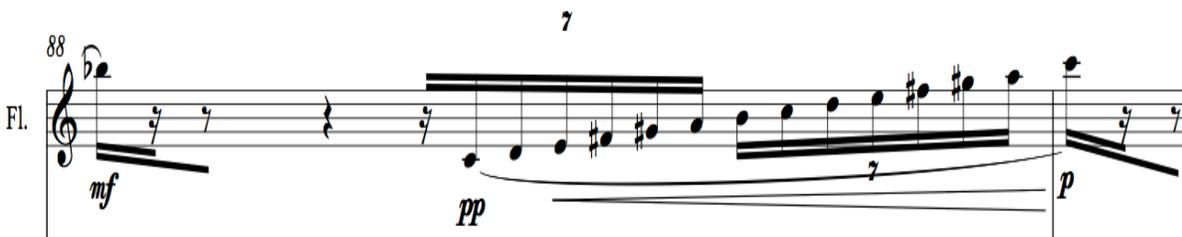


Figure 33. Motif rythmique 3, fl., mes. 88 à 89

Motif rythmique 4 : motif syncopé ascendant.



Figure 34. Motif rythmique 4, vln. et alt., mes. 107 à 110

Motif rythmique 5 : motif rythmique qui provient du motif d'atmosphère 6, oscillations et battements rapides obtenus par polyrythmie avec un intervalle très rapproché de quarts de ton et trois quarts de ton.



Figure 35. Motif rythmique 5, fl., vln. et alt., mes. 130 à 132

Conclusion

L'opéra *Les bottes jaunes* représente une première tentative d'exploration du modèle linguistique dans ma musique. J'ai mis l'accent sur une analyse rigoureuse du livret, la prosodie, la phonétique et les particularités de la langue française, lesquelles se transposent directement dans l'ambiance et le matériau musical. Premier défrichage des interactions entre

linguistique et musique, l'écriture de cet opéra a posé les jalons d'une formalisation plus poussée dans les œuvres subséquentes.

Opéra de chambre *The Feast of Nemesis*

Mise en contexte, choix du livret et synopsis

Avant de choisir le livret, j'avais soumis quelques critères à Trpimir Matasović, le librettiste auquel je m'étais associée. Tout d'abord, sur le plan esthétique, j'avais la forte envie d'explorer un univers diamétralement opposé à celui de l'opéra *Les bottes jaunes* et ce, à plusieurs niveaux. Premièrement, le texte devait être en anglais, langue que je n'avais encore jamais mise en musique. Deuxièmement, le ton général du texte devait se situer autour des atmosphères suivantes : ludique, comique, sarcastique ou humour noir.

Nous avons opté pour une adaptation de *The Feast of Nemesis*, nouvelle de Hector Hugh Munro (surnommé Saki) qui met en scène un dialogue typiquement *sakien*¹³¹ entre Mrs. Thackebury, une femme anglaise, et son neveu Clovis, un jeune *gentleman* anglais de l'époque édouardienne. L'humour froid, cruel et sarcastique du texte correspondait exactement au ton que je souhaitais donner à l'opéra.

Mrs. Thackebury s'insurge contre l'obligation de souligner des occasions comme Noël ou la Saint-Valentin par l'envoi de cartes de souhaits aux connaissances qu'il ne faut pas oublier. Clovis suggère d'instaurer une journée où il serait possible d'être gracieusement vindicatif envers ces personnes. Cette journée s'appellerait *Nemesis Day*, Némésis étant la déesse de la vengeance dans la mythologie grecque.

Les deux complices imaginent un pique-nique réunissant certaines personnes de leur cercle social contre lesquelles ils trament des complots de vengeance. Leur premier complot consisterait à faire croire à l'une de leurs victimes, l'avidie Agnes Blaik, que le pique-nique se passe dans les bois afin qu'elle se perde juste avant que le repas ne soit servi. Par la suite, ils

¹³¹ Le style *sakien* est marqué par un humour noir acéré et la critique sociale de l'époque édouardienne.

tortureraient leur victime en lui énumérant la liste des plats délicieux qu'elle aurait manqués. La paire s'amuse à élaborer des scénarios de vengeance similaires contre les autres invités.

Étape de la formalisation

Traitement de l'humour et du sarcasme

Je voulais écrire une musique très légère, presque sautillante, qui ferait ressortir le style humoristique de l'auteur et de l'histoire. Afin d'y parvenir, j'ai opté, sur le plan esthétique, pour l'utilisation presque omniprésente du *staccato* et du texte saccadé. Cet opéra peut même être classé dans la catégorie de l'opérette ou de l'opéra-bouffe. Moritz Csáky définit l'opérette comme « un spectacle musical bref ou gai, c'est-à-dire distrayant : opéra-comique (*opera buffa*, opéra-bouffe), comédie comportant des airs et des chansons, parodie ou travestissement¹³² ». Satire humoristique de la société et du climat politique britannique¹³³, l'opérette londonienne fut une très grande source d'inspiration pour moi. Notamment, le monologue virtuose de la *patter song* du *Major-General* dans *The Pirates of Penzance* de Gilbert et Sullivan a particulièrement marqué mon écriture, comme on le verra plus bas.

Sur la suggestion de mon librettiste et dans l'esprit de l'opérette, il a été décidé de renverser les genres. Mrs. Thackenbury devenait ainsi le baryton et Clovis la soprano. Par ce geste, nous voulions souligner la nature transgressive du monde édouardien de Saki et aussi faire référence à la tradition de *l'opéra de rôles* qui utilise exactement le genre de personnages apparaissant dans cette nouvelle.

Harmonie et rythme : analyse spectrale de « quick kiss, quicker kiss, quickest kiss » comme base de l'harmonie et du rythme de l'opéra

Le *patter song*, qui s'apparente aux virelangues, est l'un des éléments distinctifs de l'opérette, mais se retrouve également dans le répertoire « plus sérieux » de l'opéra (Mozart, Rossini, Donizetti). Il s'agit d'une chanson ludique où un grand nombre de mots doivent être

¹³² Moritz Csáky, « L'opérette », dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 1301.

¹³³ *Ibid.*, p. 1321.

prononcés en un temps record¹³⁴. *Le patter song* m'a inspirée à revisiter le ludisme et la gymnastique articulatoire des virelangues récités durant l'enfance. D'après le dictionnaire *Le grand Robert*, un virelangue (ou fourchelangue) est une « phrase ou séquence de mots comportant des syllabes phonétiquement proches que l'on doit prononcer très vite sans se tromper¹³⁵ ». Les virelangues fascinent par leur rythmique et leur musicalité, ainsi que par leur pouvoir de créer des illusions sonores en raison du type de syllabes et mots utilisés dans leur construction.

J'ai donc décidé de superposer l'harmonie et le rythme provenant de l'analyse d'un virelangue typiquement anglais au texte de la nouvelle de Saki. J'ai choisi le virelangue « quick kiss, quicker kiss, quickest kiss » pour deux raisons. D'une part, c'est une métaphore qui résume bien la dégénérescence et l'hypocrisie soulignées dans la nouvelle. Le baiser de plus en plus rapide représente les obligations sociales permettant à la société de préserver sa façade. Convention dans les cercles restreints de la haute société édouardienne, le baiser hypocrite est le thème central de cet opéra et est illustré par le rythme, la mélodie et l'harmonie. D'autre part, ce virelangue est un écho acoustique du mot *pique-nique*, utilisé stratégiquement dans l'opéra, en raison de la répétition de la consonne occlusive [k]¹³⁶.

Il est également intéressant de constater que tout le dialecte kaïkavien étudié dans la pièce *Galženjaki* se base sur le [k]. Le [k], dans cet opéra, est une consonne mise dans un contexte de phrases aux intonations et aux prononciations appartenant à la langue anglaise. Avec les [s] (consonne sifflante), prolongés à la fin de chaque phrase, nous avons une prédominance de consonnes riches en partiels.

En faisant mes recherches sur les virelangues, je suis tombée sur un site web¹³⁷ qui contenait le virelangue recherché et où l'on pouvait entendre une narratrice :

¹³⁴ « Patter song », dans Stanley Sadie (éd.) et Christina Bashford (Managing Editor), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, *Lon-Rod*, London, Macmillan Press Limited, 1992, p. 918.

¹³⁵ Paul Robert et Alain Rey, « virelangue », *Le grand Robert de la langue française*, <https://gr.bvdep.com/robert.asp>, consulté le 17 juillet 2018.

¹³⁶ Transcription en alphabet phonétique international (API).

¹³⁷ « Quick kiss », *Learn English Kids – British Council*, <http://learnenglishkids.britishcouncil.org/fr/tongue-twisters/quick-kiss-0>, consulté le 15 juin 2014.

1. Réciter le virelangue à une vitesse se rapprochant de la langue parlée calme et à une dynamique stable et plutôt monotone
2. Le décomposer en unités phonétiques et exagérer la prononciation de ces unités
3. Réciter ce même virelangue de manière dynamique, quatre fois, tout en accélérant de plus en plus à chaque répétition

Notons par ailleurs que plus le virelangue est accéléré, plus ressortent les consonnes et leurs frottements. *Quick kiss* se traduit en API¹³⁸ par |kwik kis|. Lorsque le virelangue est accéléré, on n'entend qu'une succession rythmique de deux types de consonnes sourdes¹³⁹: consonne fricative |s| et occlusive |k|¹⁴⁰.

J'ai entrepris le travail d'analyser mot à mot les deux types d'énonciations (monotone et dynamique), ainsi que les unités phonétiques énoncées par la narratrice (39 analyses au total).

En fin de compte, je n'ai utilisé que les analyses des deux types d'énonciations du virelangue, dans lesquelles le virelangue est scindé mot par mot. La précision est sacrifiée pour une meilleure représentation des contours et inflexions du virelangue dans son ensemble. Aller dans les détails de l'infiniment petit, soit le phonème dans le cas d'une phrase, masque la musicalité des phrases globales. Par contre, faire des analyses de phrases globales, avec un accord par mot, occulte le micro détail qui compose chaque syllabe. Bien que les deux approches soient intéressantes, j'ai opté pour une image acoustique macroscopique des phrases analysées.

Tout comme pour *Nevaliashka*, j'ai obtenu mon matériau mélodique, harmonique et rythmique grâce aux analyses spectrales réalisées avec les logiciels *AudioSculpt* et *OpenMusic*. J'ai choisi d'analyser les phrases, tirées du site web mentionné plus haut, de façon macroscopique ; en analysant mot par mot plutôt que phonème par phonème en vue d'obtenir une harmonie plus proche des inflexions et contours de la langue anglaise. Le *patch* conçu

¹³⁸ Alphabet Phonétique International.

¹³⁹ Consonne prononcée sans l'intervention des cordes vocales. Référence: Soutet, *Linguistique*, p. 211.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 211-212.

dans *OpenMusic* transforme les données des analyses spectrales en accords. L'ordre des notes de ces accords correspond aux partiels dont le profil dynamique est le plus fort. Ainsi, si je demande au logiciel de me fournir deux notes par accord, il choisira les deux partiels les plus forts et les traduira en notes sur la partition. Les accords que j'utilise pour construire l'harmonie dans ce projet comprennent de trois à dix notes et sont arrondis au demi-ton. Quand je demande au logiciel de me fournir un plus grand nombre de notes, je n'utilise pas nécessairement toutes les notes fournies, mais tends plutôt à effectuer une sélection selon la sonorité recherchée. Par moment, je m'éloigne de l'image acoustique des analyses, car mes choix ne s'arrêtent pas nécessairement sur les partiels dont l'ambitus est le plus fort. Pour cette analyse, j'utilise donc quatre répétitions différentes du même virelangué :

1. Récitation monotone
2. Récitation dynamique, rythme 1 (lent)
3. Récitation dynamique, rythme 2 (moyen)
4. Récitation dynamique, rythme 3 (rapide)

Toute la partition est construite sur l'une des quatre analyses. Le choix du nombre de notes peut varier dépendamment du contexte sémantique et musical du livret. Voici deux exemples d'analyse spectrale du virelangué ainsi que leur transposition dans la composition.

Exemple d'analyse 1 : récitation dynamique, rythme 1 (lent)

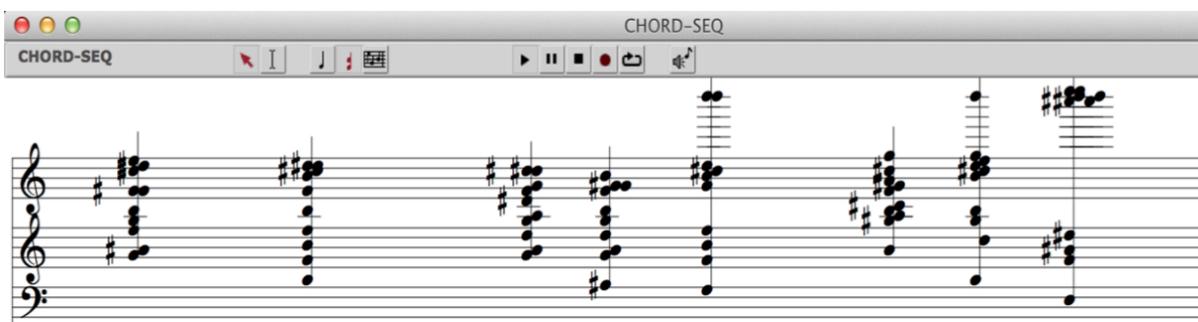


Figure 36. Résultat d'une analyse spectrale dans *OpenMusic*

L'harmonie provenant de l'analyse ci-dessus sert de base à une grande partie de l'œuvre. Elle est présente dans la presque totalité de son développement, qui s'étend des mesures 67 à 148. Voici 4 exemples provenant de cette analyse :

Exemple 1a : 3 notes par accord

67
Pno. *pp* *p*
8^{va}

Figure 37. *Récitation dynamique, rythme 1 (lent), pno., mes. 67 à 69*

Exemple 1b : 5 notes par accord, au complet

68
Mar. *p* *mf*

Figure 38. *Récitation dynamique, rythme 1 (lent), marimba, mes. 68 à 70*

Exemple 1c : 10 notes par accord, 1^{er} accord

70
Pno. *pp* *mf*
Ped. *

Figure 39. *Récitation dynamique, rythme 1 (lent), pno., mes. 70 à 71*

Exemple 1d : 3 notes par accord, choix de notes à l'intérieur de ces accords

30

C Tpt.

Mar.

Figure 40. *Récitation dynamique, rythme 1 (lent), marimba, mes. 75 à 77*

Exemple d'analyse 2 : récitation dynamique, rythme 3 (rapide)

CHORD-SEQ

Figure 41. Résultat d'une analyse spectrale dans *OpenMusic*, 5 notes par accord

Traitement du texte

Le caractère de la musique de cet opéra s'inspire de la prose et de la locution de la nouvelle de Saki. Cette locution se compose d'un vocabulaire spécifique qui est l'empreinte digitale de l'imaginaire de son auteur. Le traitement du texte de la composition tente de faire ressortir la dramaturgie du texte à travers un jeu de tensions dans l'écriture musicale.

Premièrement, j'ai choisi des endroits stratégiques dans le texte où faire chanter les chanteurs en duo, accentuant ainsi leur complicité et l'importance de certains passages sur le

plan dramaturgique et structural de la composition. Deuxièmement, j'ai cerné des mots-clés qui mettent en évidence la richesse du vocabulaire et de l'intrigue. Ces derniers sont soit des mots à connotation émotionnelle forte, soit des mots appartenant au champ lexical que je souhaitais exploiter, ou encore, des mots dotés d'une particularité acoustique intéressante.

Loathe, jolly, vindictive, day (mot provenant du titre), *must let off, Agnes Blaik* (la victime) sont des mots porteurs d'émotion et d'affects. J'exploite ces mots de manière mélismatique afin de créer la tension.

Has dropped, opposite direction et *accident* décrivent une direction. Cependant, il m'arrive, dans certaines instances, d'employer ces expressions de manière littérale dans mon traitement instrumental par le biais d'imitation ou de mimétisme littéral. Par exemple *Has dropped* est écrit avec descente drastique de sixte mineure au baryton, imitée par l'orchestre par la suite.

Pic-nic, quant à lui, est un mot choisi et exploité pour sa sonorité acoustique. Revenant à six reprises et clôturant la pièce, il donne un ton sautillant au reste de la composition. Secs et de durée égale, les deux | k | percussifs sonnent presque comme un virelangue lorsque le mot est répété rapidement.

Traitement de la voix

Le *staccato* prédomine dans pratiquement tout l'opéra. Cet abus du *staccato* se veut le miroir de la cruauté et des abus des deux protagonistes.

Le *sprechgesang*, utilisé uniquement par la soprano à deux reprises, oblige la musique à se calmer. À ces deux endroits, la voix prend son temps. Cette technique est utilisée afin de mettre en exergue le snobisme et la langue de la bourgeoisie, avec toutes ses inflexions et couleurs.

Le *legato* et les phrases mélismatiques viennent contraster avec le texte saccadé. Ces passages lyriques font ressortir encore plus les passages en *staccato*.

Conclusion

The Feast of Nemesis est un opéra de chambre qui explore la langue anglaise de manière multidimensionnelle. La prosodie et la phonétique du livret se superposent à l'harmonie et au rythme tirés de l'analyse spectrale du virelangue « quick kiss, quicker kiss, quickest kiss ». Situé dans le prolongement du travail effectué dans *Les bottes jaunes*, cet opéra pousse plus loin l'exploration des spécificités d'une langue particulière.

CHAPITRE 5 - LE TIMBRE EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION

Introduction

En me tournant vers le timbre comme modèle de formalisation, j'adopte une écriture instrumentale caractérisée par une recherche centrée uniquement sur le paramètre du timbre et suivant principalement les étapes de composition de la musique électroacoustique. Ce changement de cap découle d'une évolution naturelle relativement au répertoire que j'ai composé précédemment et au type de projet auquel je faisais face. Ce chapitre s'attarde sur deux pièces de musique de chambre : *FLAW/LESS* pour quintette instrumental et trois danseuses et *Transition* pour quatuor instrumental. *FLAW/LESS*, pour alto, harpe, piano, trombone et basson, est le fruit d'une collaboration entre la chorégraphe Marie-France Jacques et moi-même. *Transition*, pour piano, flûte, hautbois et clarinette, est une œuvre directement dérivée de *FLAW/LESS*.

Influences

Répertoire, analyse et méthodologies de la musique électroacoustique

Les étapes caractérisant l'écriture électroacoustique, le répertoire¹⁴¹ et les différentes manières d'analyser cette musique ont orienté mes recherches et choix méthodologiques pour les pièces discutées dans ce chapitre.

La manipulation des corps sonores tirés de la vie de tous les jours, la prise de son sous différents angles, l'expérimentation avec les différents types de microphones, la pratique de l'écoute réduite, les manipulations sur le son, ainsi que le mixage et le montage forment la base même de la composition de ces deux pièces. Les heures passées à manipuler les objets

¹⁴¹ Compris au sens large, englobant musique concrète, musique acousmatique, musique électronique, le cinéma pour l'oreille et autres.

divers et à les analyser développent à la fois l'acuité de l'écoute, l'imagination et l'habileté à manipuler.

À cela s'ajoutent les écrits sur l'analyse de cette musique qui ont contribué à affiner mon écoute, ma réflexion et mon esprit analytique quant à l'objet sonore et son organisation au sein du discours musical. Deux textes ont été fondamentaux dans mon parcours. D'abord, la typo-morphologie de Pierre Schaeffer m'a aidée à classer les sons d'après les types d'objets sonores (typologie) et à décrire la forme de ces objets sonores (morphologie). Ensuite, *l'analyse fonctionnelle* de Stéphane Roy, complémentaire à la typo-morphologie de Schaeffer¹⁴², explique les fonctions ou le rôle des unités musicales dans le contexte d'une œuvre.

Xenakis et Ligeti

Bien qu'elles relèvent de méthodologies très distinctes, les œuvres des années 1950 et 1960 de Xenakis et Ligeti ont marqué mon écriture par leur texture, l'importance du timbre global, le traitement instrumental à l'intérieur de l'orchestre, l'abolition de la hiérarchie instrumentale au sein de l'orchestre, le mouvement à l'intérieur des masses sonores, et la forme qui se dégage des processus continus de transformation des tissus sonores. D'un côté, la musique de Xenakis se base sur une vision globale des espaces, des masses et des densités qu'il faut remplir de sons¹⁴³. Comme le résume Solomos, chez Xenakis « les sonorités sont des globalités, [...] des formes, des morphologies sonores¹⁴⁴ ». De l'autre côté, la pensée de Ligeti repose toujours sur des couches et des lignes individuelles. Comme l'explique Ligeti, il compose les « espaces sonores comme des textures, comme les fils d'une toile d'araignée, la toile étant la totalité et le fil l'élément de base¹⁴⁵ ».

Ayant exercé le métier d'ingénieur civil et d'architecte chez Le Corbusier, Xenakis transmet ses connaissances dans le domaine de la musique et redéfinit les paramètres de

¹⁴² Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 339-365.

¹⁴³ Michel, *György Ligeti*, p.152.

¹⁴⁴ Solomos, « Timbre et son », p.1470-1471.

¹⁴⁵ Michel, *György Ligeti*, p.152.

l'orchestration, de texture, du timbre et de l'espace géométrique. Trois éléments distinguent sa musique orchestrale des années 1950 : l'utilisation des modèles mathématiques, l'écriture graphique, qui sera subséquentement transcrite à la partition, et l'individualisation des instruments de l'orchestre, où chaque instrument devient une particule de la masse sonore globale. Dans *Metastaseis* (1953-54), il explore, entre autres, les *clusters* (masse statique, saturée et étanche) et les *glissandi* (mouvement évolutif, exploration de l'espace). 46 *glissandi* évoluent de manières différentes à travers la section et suivent leur propre parcours préalablement dessiné sur papier millimétré. Dans *Pithoprakta* (1955-56), Xenakis crée des nuages sonores. Par exemple, dans les mesures 52-59 un nuage se manifeste à travers plus de 1000 sons différents composés de *glissandi* et de *pizzicati* et joués à travers 46 lignes individualisées aux cordes¹⁴⁶.

Influencé par ses expérimentations et manipulations en musique électronique, Ligeti compose les pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-59) et *Atmosphères* (1961). La rencontre avec la musique électronique lui permet de se détacher de la musique mélodico-rythmique et de repenser la sonorité et la forme, qu'il perçoit désormais comme une « "coulée" de la musique »¹⁴⁷. Lorsqu'il discute de l'impact de la musique électronique sur Ligeti, Tristan Murail souligne que l'électricité donne la possibilité de composer des sons éternels, des masses et des continuums¹⁴⁸.

Apparitions (1958-59) et *Atmosphères* (1961) reposent sur l'écriture de la micropolyphonie, soit une « polyphonie vraiment très dense¹⁴⁹ », composée de complexes chromatiques qui forment des masses sonores aux évolutions imperceptibles¹⁵⁰. L'accent est mis sur des « complexes » et des « tissus sonores », au détriment des paramètres traditionnels de la hauteur, de la mélodie, du rythme, de la durée et des timbres individuels des

¹⁴⁶ Makis Solomos, « Iannis Xenakis », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1061.

¹⁴⁷ Michel, *György Ligeti*, p.145-146.

¹⁴⁸ Murail, *Modèles & artifices*, p.14.

¹⁴⁹ Michel, *György Ligeti*, p.148.

¹⁵⁰ K Marie Stolba, *The Development of Western Music, A History Third Edition*, Boston, The McGraw-Hill Companies, 1998, p.649.

instruments¹⁵¹. À partir du deuxième mouvement d'*Atmosphères*, le compositeur utilise une technique qu'il surnomme canon « sursaturé » en raison de la densité qui en résulte. Cette densité, formée d'un très grand nombre de voix, obstrue la perception de la polyphonie au profit de la perception d'un « bloc sonore avec des mouvements intérieurs »¹⁵².

Musique spectrale

Quatre dimensions de la musique spectrale sont venues bonifier ma vision du timbre, de son évolution dans la composition et de son incidence sur la forme: le matériau, les règles de l'orchestration, la forme et les recherches dans le domaine du perceptif appliquées à la composition.

1. Matériau

Le matériau est puisé directement dans les modèles naturels ou des techniques de musique électroacoustique¹⁵³ et se manifeste à travers des analyses spectrales. Selon Tristan Murail:

Quelle que soit la nature du spectre, harmonique, inharmonique, linéaire, l'important est que ces spectres peuvent évoluer dans le temps : s'enrichir ou s'appauvrir, dériver de l'harmonicité à l'inharmonicité, de la linéarité à la non-linéarité. C'est ainsi que vont naître des formes, micro-formes ou macro-formes, où tout sera lié et interdépendant, fréquences, durées, combinaisons de fréquences – donc harmonies et même orchestration¹⁵⁴.

En 1975, Gérard Grisey compose *Partiels*, œuvre phare du mouvement spectral. Au tout début de l'œuvre, on peut entendre le spectre du *mi* grave du trombone simulé par un ensemble de 18 instruments. La synthèse du spectre se fait à travers la distribution méticuleuse des composantes dilatées du spectre : le volume, les intensités et les fréquences. Le compositeur tente de se rapprocher le plus fidèlement possible des fréquences du spectre obtenues par les analyses du sonagramme, tout en prenant en considération la faisabilité de

¹⁵¹ Michel, *György Ligeti*, p.148.

¹⁵² *Ibid.*, p.150.

¹⁵³ Murail, *Modèles & Artifices*, p. 16.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

l'exécution par les musiciens¹⁵⁵. Ainsi, grâce à ces différents éléments de techniques d'écriture, les instruments de l'orchestre perdent leur signature classique pour se fondre dans cet agglomérat qui joue sur l'ambiguïté entre l'harmonie et le timbre. Pour Grisey, l'accord-timbre produit par l'orchestre est « un être hybride pour notre perception, un son qui sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui¹⁵⁶».

Pour faire évoluer le matériau sonore, les pièces de Tristan Murail dont je me suis inspirée s'appuient entre autres sur les « techniques de studio¹⁵⁷ » suivantes: l'écho, les boucles de réinjection, la réverbération, la modulation en anneaux¹⁵⁸, la modulation de fréquence. La pièce pour instruments acoustiques *Mémoire/Érosion* utilise le principe de la boucle de réinjection. À chaque répétition de la phrase simulant un passage à travers une boucle de réinjection, les structures musicales de départ se trouvent de plus en plus érodées¹⁵⁹. À la lettre F de *Gondwana*, Murail compose une série de « vagues » provenant des calculs obtenus par modulation de fréquence¹⁶⁰.

2. Règles de l'orchestration

Dans la musique spectrale, les règles traditionnelles de l'orchestration et de l'instrumentation se trouvent bousculées. L'individualité des timbres de chaque instrument est remplacée par le timbre fusionnel de l'ensemble. L'instrument est considéré comme un « générateur de fréquences¹⁶¹ » participant à la construction d'un timbre global, d'un spectre synthétique. Les propriétés acoustiques et techniques de chaque instrument sont prises en considération afin de produire le résultat d'ensemble ciblé. Afin d'y parvenir, on s'appuie sur

¹⁵⁵ Pour ces raisons, les fréquences sont arrondies au quart et huitième de ton. Référence : Gérard Grisey, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », dans Jean-Baptiste Barrière (éd.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991, p.356.

¹⁵⁶ Gérard Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, Guy Lelong et Anne-Marie Réby (éd.), Paris, MF, 2008, p. 50-51.

¹⁵⁷ Murail, *Modèles & artifices*, p.16.

¹⁵⁸ Jérôme Baillet, *Gérard Grisey : Fondements d'une écriture*, Paris/Montréal, L'Itinéraire/L'Harmattan, 2000, p.43.

¹⁵⁹ Murail, *Modèles & artifices*, p.16-17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.69.

¹⁶¹ Philippe Hurel, « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition », dans Jean-Baptiste Barrière (éd.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991, p.264.

les recherches dans le domaine de l'acoustique et de la psychoacoustique. Comme le résume Philippe Hurel, la musique spectrale tient compte des cinq aspects suivants¹⁶² :

a) « Le contenu spectral des instruments et leur amplitude ». Avec une bonne connaissance de ces deux aspects, le compositeur peut mieux envisager le résultat sonore des mélanges entre les instruments et leurs possibilités fusionnelles.¹⁶³

b) « Les transitoires d'attaque et d'extinction ». Ces deux aspects sont responsables de notre perception du timbre. Si l'attaque et l'extinction sont atténuées ou masquées, l'instrument finit par mieux fusionner avec le reste de l'ensemble.¹⁶⁴

c) « Les micro-intervalles ». Par l'utilisation de micro-intervalles, on cherche à reproduire le plus fidèlement possible les partiels d'un son. Plus on s'approche de la fréquence d'un son analysé, plus le timbre semble fusionnel et homogène.¹⁶⁵

d) Les « registres instrumentaux ». Chaque instrument possède plusieurs registres et des caractéristiques particulières qui définissent ces registres. Lorsqu'on recherche un timbre fusionnel, la connaissance des caractéristiques particulières des registres est primordiale, car certains registres se prêtent très mal à l'homogénéité du timbre recherché.¹⁶⁶

e) « Les modes de jeux ». Il faut savoir utiliser les modes de jeux dans les contextes voulus, car ils peuvent facilement entrer en conflit avec l'image acoustique fusionnelle qu'on essaie de projeter.¹⁶⁷

3. Forme

La pensée spectrale associe l'évolution de la forme à celle du matériau. De manière générale, la forme illustre, sous un angle macroscopique, l'évolution de l'énergie et du

¹⁶² *Ibid.*, p.267.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

dynamisme microscopique du son¹⁶⁸. Ainsi, matériau et forme deviennent indissociables. Au cours des années 1990, dans l'évolution de sa pensée musicale, Grisey pousse encore plus loin les recherches sur la forme et articule une théorie sur la temporalité, intitulée *relativité des échelles temporelles*¹⁶⁹, dans laquelle il est question de trois temps : le temps des baleines, celui des hommes et celui des oiseaux. Le temps des baleines, qui fait référence au long gémissement des baleines, est un « temps dilaté », représenté par des spectres dilatés. À l'opposé, le temps des oiseaux est contracté, rapide et aigu. Le temps de l'homme, situé entre ces deux pôles, est celui de la langue parlée et se manifeste à travers « rythmes et mélodies »¹⁷⁰.

Kaija Saariaho, compositrice fortement influencée par le courant spectral, travaille dans les années 1980 sur la transformation imperceptible du matériau et du timbre du point A au point Z, et ce, grâce aux calculs préalablement réalisés à l'ordinateur. Dans la pièce *Vers le blanc* pour bande (1982), elle passe d'un accord initial à l'accord final en 15 minutes à travers des *glissandi* et des interpolations, créant un continuum entre contenu et forme. Les *glissandi* se déploient dans une lenteur extrême et l'auditeur ne perçoit pas les variations des hauteurs. Cette idée de transformations et d'interpolations est par la suite appliquée à ses œuvres instrumentales telles que *Verblendungen* pour orchestre et bande (1982-1984)¹⁷¹.

4. Domaine du perceptif

Dans le domaine du perceptif, les recherches sur les ambiguïtés ou « anamorphoses »¹⁷² auditives, créées dans les continuums entre deux ou plusieurs paramètres, figurent parmi les techniques d'écriture. On y recense les continuums « harmonie-timbre », « rythme-intensité »,

¹⁶⁸ Murail, *Modèles & Artifices*, p. 15.

¹⁶⁹ Jérôme Baillet, « Gérard Grisey, des processus de transformation à la relativité des échelles temporelles », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1711.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.1711-1712.

¹⁷¹ Kaija Saariaho, « Timbre et harmonie », dans Jean-Baptiste Barrière (éd.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991, p. 415-418.

¹⁷² Hurel, « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition », p.265.

« rythme-fréquence », entre autres¹⁷³. D'après Philippe Hurel, c'est à l'auditeur d'interpréter un événement d'une manière ou d'une autre. Son interprétation dépend, bien sûr, de son niveau d'attention, d'éducation et d'intérêt¹⁷⁴. Grisey préfère même qualifier sa musique de « liminale » plutôt que « spectrale », car « elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leur ambiguïtés »¹⁷⁵.

Lachenmann et la musique concrète instrumentale

Dès la deuxième moitié des années 1960, Lachenmann élabore sa propre *Typologie sonore de la musique contemporaine* (1966/1993) où l'intérêt principal repose sur la sonorité, sa durée et la forme qu'elle engendre au détriment de la tonalité et du couple consonant-dissonant¹⁷⁶. Il qualifie ses œuvres, telles que *temA* pour flûte, voix et violoncelle (1968) et *Notturmo* pour petit orchestre et violoncelle soliste (1966-1968), de « musique concrète instrumentale¹⁷⁷ », faisant le lien avec la musique concrète¹⁷⁸. Cependant, contrairement à la pensée concrète qui part des sons qui nous entourent, le compositeur cherche à « comprendre le son instrumental comme message, comme signe de sa production¹⁷⁹ ». Il cherche également à « démusicaliser » les instruments de musique traditionnels, contrairement à la pensée « concrète » de Schaeffer qui cherche à musicaliser les objets de la vie de tous les jours¹⁸⁰. Lachenmann « s'efforce de déduire les structures sonores et formelles de ses œuvres directement des propriétés matérielles, de la facture et des techniques de jeu des instruments, et de mettre au centre de l'écoute la corporéité concrète du son¹⁸¹ ». « Les conditions intrinsèques de la production sonore concrète de l'instrument¹⁸² » sont les prémisses de base

¹⁷³ Murail, *Modèles & Artifices*, p.32-33.

¹⁷⁴ Hurel, « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition », p.265.

¹⁷⁵ Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, p.45.

¹⁷⁶ Helmut Lachenmann, *Écrits et entretiens : Choisis et préfacés par Martin Kaltenecker*, textes traduits par Nicolas Donin, Martin Kaltenecker, Jean Lauxerois, Olivier Mannoni, Michel Pozmanter, Yves Saint-Amand et Peter Szendy, Genève, Éditions Contrechamps, 2009, p.37-59.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.201.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Rainer Nonnenmann, « Helmut Lachenmann : son et structure », dans Nicolas Donin et Laurent Feneuyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1669-1670.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 1666-1667.

¹⁸² *Ibid.*, p. 1670.

de sa démarche compositionnelle. En lieu et place d'une notation traditionnelle, il écrit en « notation des actions¹⁸³ ».

Les « patenteux »

Surnommés les « patenteux » par le musicologue Jonathan Goldman, des compositeurs québécois « patentent » et musicalisent des objets sur scène¹⁸⁴.

Cette pratique engage des objets, souvent arrachés au quotidien et détournés de leur vocation première afin de servir de matériau sonore. Les œuvres ainsi produites constituent des explorations non seulement du potentiel musical de ces objets, mais aussi d'une exposition quasi scientifique - réalisée avec des moyens technologiques tantôt rudimentaires tantôt sophistiqués - de leurs propriétés acoustico-physiques¹⁸⁵.

Les « patenteux », dont Martin Messier et Nicolas Bernier, créent une véritable poésie visuelle du sonore. Par exemple, la performance/installation *Sewing Machine Orchestra* de Martin Messier s'appuie sur de vieilles machines *Singer*. Grâce aux ordinateurs et aux microcontrôleurs¹⁸⁶, il crée un dialogue rythmique, acoustique et visuel entre machines et lumières.

Au fil de sa pratique dans la tradition concrète, Nicolas Bernier ressent un besoin grandissant d'exposer visuellement les objets avec lesquels il travaille. Ainsi, il aspire dans sa pratique à un « équilibre entre matière abstraite et concrète¹⁸⁷ ». Bernier nous explique que « dans la manipulation de l'objet se trouve un moyen d'engager la musique électroacoustique dans le monde matériel, unissant le faire, le voir et l'entendre¹⁸⁸ ».

La manipulation tactile des objets permet à Bernier de rester en contact avec le « monde tangible », un monde souvent occulté aujourd'hui par la place grandissante

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Jonathan Goldman, « Introduction », *Circuit : Musiques Contemporaines*, volume 23, n°1, 2013, p.6.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.5.

¹⁸⁶ Notes de programme prises sur le site de compositeur : Martin Messier, *MARTIN MESSIER / 14 LIEUX*, http://www.mmessier.com/smo_performance.html, consulté le 23 août 2018.

¹⁸⁷ Nicolas Bernier, « Composition orientée objet », *Circuit : Musiques Contemporaines*, volume 23, n°1, 2013, p.33.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.36.

qu'occupe la technologie dans la composition¹⁸⁹. Collectionneur d'objets depuis sa tendre enfance, le compositeur intègre ce passe-temps à sa démarche compositionnelle¹⁹⁰. Il lui arrive d'avoir un objet en possession pendant plusieurs années avant de l'utiliser dans ses « performances¹⁹¹ ». Pour Bernier, il est important de cohabiter avec les objets et de fonder une relation et développer une histoire avec eux. Il faut que l'objet ait l'opportunité de faire germer la créativité chez le compositeur, avant que ce dernier n'entame le processus compositionnel¹⁹². De même que la présence matérielle des objets est importante sur scène, la présence physique de celui qui manipule ces objets est aussi essentielle. Le compositeur revendique la relation intime entre les objets et la corporéité de celui qui les manipule¹⁹³.

Alexander Khubeev

La pièce *Sounds of Dark Times* de Alexander Khubeev, entendue à la Biennale de Venise en 2012, m'a fait réfléchir sur la relation que l'on entretient avec les instruments classiques ainsi que sur la position qu'ils occupent dans la hiérarchie d'un ensemble. Il s'agit d'un excellent exemple de pièce acoustique qui est perçue comme une musique de timbres. Quoique son compositeur ne se réclame pas explicitement de la musique saturée, *Sounds of Dark Times* s'inscrit d'après moi en filiation avec ce courant esthétique.

Khubeev instaure un univers sonore brut et bestial à travers des techniques de jeu, des textures et des vitesses gestuelles extrêmes. Il dissèque les instruments d'une manière presque brutale et change, par conséquent, leur timbre. Le grain, exploré sous tous les angles, devient le matériau principal. Le bruit blanc qui en résulte est prédominant, mais se manifeste d'une manière incessamment renouvelée.

Les instruments à vent sont désassemblés afin que s'en dégage une sonorité crue, animale et archaïque : le hautboïste joue sur le corps du bas de son instrument (le corps du

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.33.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.36.

¹⁹¹ Terme provenant des liens établis par Jonathan Goldman entre l'art « patenté » québécois et le *Performance Art*. Référence: Goldman, « Introduction », p.7.

¹⁹² Bernier, « Composition orientée objet », p.36-38.

¹⁹³ *Ibid.*, p.39-40.

haut et le pavillon sont enlevés), le clarinettiste joue sans le bec et le bassoniste joue seulement sur la culasse, dernière partie de l'instrument. Par moments, on ne sait plus si on se trouve face à un animal, à un instrument primitif et archaïque comme le schofar¹⁹⁴ ou à un des tout premiers instruments à vent de l'histoire, fabriqués de cornes d'animaux ou de coquillages.

Différents timbres à sonorité de « trompettes » sont explorés à travers les variations de pression des lèvres. Le chant dans l'instrument et les multiphoniques teintent sporadiquement le discours de cette section de l'ensemble.

Le timbre du piano est modifié par le poids d'un livre posé sur les cordes graves et par du ruban adhésif collé sur les cordes, du *la3* à la corde la plus aiguë. L'emploi de *clusters* est très présent dans la partie du piano.

Le violon et l'alto sont posés sur les genoux des instrumentistes. Des timbres violents et les variations du bruit blanc prédominent. Parmi les multiples techniques de jeu, on peut nommer les jeux de timbre passant par toute la palette d'inharmonicité : de l'extrême *sul tasto* à l'extrême *sul ponticello*, en passant par *sul capotasto*. L'utilisation du polystyrène sur les cordes et le frottement de ce dernier par l'archet sont fréquents.

Répertoire du piano préparé

L'étude du répertoire pour piano préparé a été significative pour moi puisque ce fut le point de départ des pièces utilisant le timbre en tant que modèle de formalisation, tel qu'expliqué plus en détail dans la section « Travail de composition ».

J'ai amorcé mon étude en me penchant sur le répertoire pour piano préparé de John Cage. Cage cherchait à « mettre entre les mains d'un seul pianiste l'équivalent de tout un orchestre de percussions. [...] Avec un seul musicien, on peut vraiment faire une infinité de choses à l'intérieur des limites du clavier, à la condition de disposer d'un clavier " éclaté " ¹⁹⁵». J'étais captivée par la possibilité de transformer totalement le timbre du piano en insérant quelques objets entre les cordes et de créer ainsi une nouvelle narrativité. À travers

¹⁹⁴ Instrument juif destiné aux rituels.

¹⁹⁵ John Cage et Daniel Charles, *John Cage: Pour les oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976, p.30.

mes recherches sur *YouTube*, j'ai découvert d'autres sources qui explorent le timbre du piano et le transforment en mini orchestre de timbres. Chez Hauschka¹⁹⁶, par exemple, le piano s'apparente à un laboratoire où une série d'objets de facture, de taille et de matériaux différents se côtoient. Les objets sont installés différemment sur le piano: strictement fixés, attachés à moitié ou pas du tout. Par exemple les balles de ping-pong sont simplement posées sur les cordes, ce qui leur permet de rebondir. Toutes ces subtilités créent un orchestre de timbres hétéroclites.

Démarche et méthodologie

Vision des pièces

FLAW/LESS

La première étape de *FLAW/LESS* consistait à observer le travail de la chorégraphe avec ses trois danseuses et à m'en inspirer. Marie-France Jacques m'a ainsi communiqué sa vision chorégraphique:

Je cherche à voir comment les mécanismes de symbioses qui existent dans la nature, dans la vie, que ce soit de manière micro (au niveau biologique) ou macro (dans l'univers) peuvent s'exprimer dans les mouvements, dans le corps et dans la structure chorégraphique. Avec le développement de la pièce, j'essaie aussi de voir comment, lorsque la volonté ou la résistance de l'humain entre en ligne de compte, cela affecte la fluidité de la structure. Comment la « bataille » intérieure et extérieure débute-t-elle à ce moment ? J'exprime cela dans la pièce par un mouvement très organique, assez intérieur, primitif et dans la structure chorégraphique par une symbiose entre les danseuses qui fait qu'elles ne font qu'un, telle une machine qui se dirige vers un but précis... Mais à un moment le tout est bloqué par le désir d'être « supérieur » ou de « trop faire »¹⁹⁷.

Cette vision de la chorégraphe m'a motivée à repenser mon abord du timbre et de la forme. L'exploration de la sculpture sonore à travers l'écriture électroacoustique, l'imitation morphologique de la partie électroacoustique à travers l'écriture instrumentale dans les pièces

¹⁹⁶ Nom de scène de Volker Bertelmann.

¹⁹⁷ Marie-France Jacques, communication personnelle, 20 février 2016.

mixtes, ainsi que l'exploration des timbres par l'analyse spectrale et la resynthèse instrumentale, sont trois éléments importants de ma recherche sur les timbres.

M'inspirant de la volonté de la chorégraphe de sortir les mouvements corporels de leur rôle traditionnel par la recherche de mouvements alternatifs, j'ai voulu sortir les instruments traditionnels de leur rôle « classique » et « idiomatique » afin d'élargir leur potentiel timbrique. En me distanciant du « beau son » enseigné dans les institutions et de l'écriture reposant principalement sur la note comme élément nucléaire, je cherchais à sculpter des objets sonores aux timbres évolutifs avec les instruments acoustiques à ma disposition. Ces instruments classiques deviennent ainsi des corps sonores. Je me suis donc tournée vers la méthodologie de composition de la musique électroacoustique, employée dans les projets précédents, tout en m'inspirant du répertoire électroacoustique et instrumental présenté plus haut.

Transition

Longue transition entre deux extrêmes d'un spectre de couleurs et d'intensités, *Transition* passe graduellement du simple murmure et de l'infiniment petit à une véritable explosion atomique. *Transition* s'appuie sur le travail effectué dans *FLAW/LESS* et le pousse encore plus loin, n'ayant que l'évolution du son comme prémisse première de la composition. À la différence de *FLAW/LESS* où la musique soutient la danse, la musique de *Transition* se chorégraphie d'elle-même et mène sa propre narration. Le point de départ de *Transition* est les derniers murmures à caractère onirique, entendus dans *FLAW/LESS*, établissant un lien de filiation palpable entre ces deux pièces. Il s'agit de l'exploration du *bottleneck* sur les cordes de piano, créant une sonorité impalpable et translucide. La musique, composée pour flûte, hautbois, clarinette et piano, passe d'un état à l'autre le plus organiquement possible. Ma vision était que des jeux de timbres hétéroclites tissent un fil conducteur à peine perceptible qui guide le discours musical, lequel passe de l'atome au Big Bang au gré d'une longue dilatation. Initialement transparente, intangible et abstraite (microscopique), la musique s'articule ensuite autour d'un motif simple, lyrique et itératif (autoréférence à la nature organique et animale), pour finalement terminer son parcours dans la cacophonie (explosion).

La forme est conçue telle une spirale infinie : de l'explosion finale émergent de petites particules atomiques, renvoyant au point de départ de l'œuvre et illustrant le cycle de la vie.

Créé par l'alliage et la superposition de timbres, l'univers sonore de *Transition* détermine naturellement la forme téléologique de la pièce, dans le sens où son évolution se fait de façon continue, sans retour en arrière¹⁹⁸. Selon Márta Grabócz, la forme téléologique repose sur un « processus de développement et de variation construit à partir d'un ou de deux éléments de base [qui] aboutit à un nouvel état, à une vraie métamorphose des matériaux¹⁹⁹ ». Dans *Transition*, les sections, ABCDEFGH, s'enchaînent avec fluidité sans jamais se répéter. Une idée se déverse et se métamorphose dans la suivante et ainsi de suite. Comme vu plus haut, Kaija Saariaho utilise souvent le procédé de transformation lente de masses sonores à travers l'axe « son-bruit », qu'elle substitue à l'axe traditionnel de « consonance-dissonance »²⁰⁰. L'idée de départ pour la forme de sa pièce *Verblendugen* (1982-1984) pour orchestre de chambre est de commencer par un apogée qui se développe par la suite en son apaisement²⁰¹. *Transition* s'inspire de cette idée, mais en rétrograde : partir de l'infiniment petit, de la poussière, et aboutir à une explosion par une série de métamorphoses.

Travail de composition

Le travail de composition se fait en deux temps distincts: une phase de recherche et de laboratoire, où sont explorées les sonorités, puis une phase d'écriture orientée par le travail de recherche et par la vision de la pièce telle que définie à l'étape précompositionnelle.

Quant à la méthodologie, je suis presque entièrement le même parcours que lorsque je compose de la musique électroacoustique, tout en composant pour des instruments acoustiques. Suite à une exploration assidue de l'anatomie de l'instrument, j'explore les possibilités acoustiques, les techniques étendues, avec ou sans introduction d'objets hétéroclites.

¹⁹⁸ Grabócz, *Entre naturisme sonore et synthèse en temps réel*, p.33.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Kaija Saariaho, « Timbre et harmonie », p.413.

²⁰¹ *Ibid.*, p.417.

J'effectue des prises de son tout en filmant le parcours, recueillant ainsi du matériau sonore que j'explore sous tous les angles. Le travail se poursuit en studio, où j'écoute les sons enregistrés (pratique de l'écoute réduite), découpe ces « objets sonores », les analyse, les trie, les identifie et les archive. Une grande partie de la composition est produite par mixage et montage que j'effectue sous forme de laboratoire grâce à un logiciel de montage. À la dernière étape du processus compositionnel, je transpose cette recherche à la partition. Ainsi, ces pièces se situent dans la lignée de la musique que Schaeffer qualifie de « concrète » : leur point de départ est non pas l'organisation abstraite des notes sur une partition, mais un matériau concret, enregistré et traité « concrètement » dans la construction de la pièce²⁰².

Les techniques étendues sur les instruments acoustiques, tel le frottement d'une baguette en tissu sur les cordes graves du piano, sont analogues aux traitements appliqués sur des objets sonores dans les logiciels de montage. Certaines sourdines sur les instruments à cordes agissent comme des filtres naturels. Les variations *sul ponticello*, *sul tasto* jouent sur le degré de présence d'harmoniques. Plus on s'approche du chevalet d'un instrument à cordes, plus on est en présence d'une quantité accrue de partiels et d'inharmonicité.

Les pédales d'un piano sont un outil permettant d'altérer le timbre de l'instrument. Par exemple, dans *Sequenza IV* pour piano, *Leaf* et *Sonata*, Berio utilise la pédale *sostenuto*²⁰³ pour jouer avec le timbre, utilisant trois techniques différentes²⁰⁴ :

1. La pédale *sostenuto* enfoncée, on joue des notes déjà soutenues par cette pédale²⁰⁵
2. La pédale de *sostenuto* est enfoncée, mais n'active aucune note : résulte en une « brume ambiante » de réverbérations par sympathie²⁰⁶
3. La pédale *forte* (ou droite) du piano peut attraper les échos laissés après le passage d'un accord articulé dans la pédale *sostenuto*²⁰⁷

²⁰² Michel Chion, *La musique électroacoustique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p.4.

²⁰³ Pédale du milieu qui n'est pas présente dans tous les pianos.

²⁰⁴ Zoe Browder Doll, « Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The Use of the *Sostenuto* Pedal in Berio's *Sequenza IV* for Piano, *Leaf* and *Sonata* », dans Janet K. Halfyard (éd.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot/Padstow/Burlington, Ashgate, 2007, p.54.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

La pédale forte (ou pédale droite), analogue à l'amplification électronique, est un outil qui amplifie naturellement toute manipulation faite à l'intérieur du piano. Elle change drastiquement le timbre de certaines manipulations. Pensons notamment aux glissements d'un *bottleneck* sur les cordes dans les deux pièces étudiées dans ce sous-chapitre. Sans la pédale forte, ces glissements sont anodins. Avec la pédale, non seulement sont-ils amplifiés, mais un timbre nouveau émerge. L'amplification naturelle, fournie par la caisse de résonance et la pédale, est un outil utilisé à maintes reprises par les compositeurs. La *Sequenza X* (1984), pour trompette et piano résonant, utilise justement cette technique. La pédale forte enfoncée, le piano s'installe silencieusement sur des accords. Quand la trompette se dirige dans la direction du piano, les notes silencieuses du piano résonnent par sympathie, élargissant l'harmonie et la couleur de la trompette. La même technique est utilisée dans certains passages du *Dialogue de l'ombre double* de Boulez. Le piano, dont la pédale droite est enfoncée en permanence, fait résonner par sympathie les sons de la clarinette qui proviennent des haut-parleurs de scène et qui seront par la suite réinjectés dans des haut-parleurs de la salle de concert.

Travail de laboratoire sur le timbre

Tout a commencé par un travail de laboratoire sur mon instrument de prédilection, le piano. J'ai décidé d'explorer plus en profondeur le piano préparé ainsi que les possibilités que la facture même du piano m'offrait. Déjà entamé avec *Galženjaki*, ce travail se poursuit avec *FLAW/LESS* et *Transition*.

Dans le tableau suivant, je dresse la liste d'objets utilisés dans mes explorations sonores et leur interaction avec les différentes parties du piano. Cette recherche, faite en trois temps (*Galženjaki*, *FLAW/LESS* et *Transition*), est le noyau sur lequel reposent les trois pièces.

TYPE D'INTERACTION :	Objets qui glissent, frottent et frappent les différentes parties du piano	Objets déposés qui bougent ou pas par sympathie	Objets non fixés qui sont activés ou lancés par l'instrumentiste. Trajectoire aléatoire.	Objets fixés
OBJET :				
Baguette, tête ronde en bois	X			
Baguette, tête ronde en caoutchouc dur	X			
Baguette, tête ronde en laine	X			
Baguette balai	X			
Baguette en bois mince	X			
Broches de caisse claire	X			
Vic Firth Dreadlocks	X	X		
Tiges en bois Rute ²⁰⁸	X			
2 types de <i>bottleneck</i> : verre, acier	X			
Bol chantant ²⁰⁹	X	X		
Crin d'archet de violon	X			
Carte mince en plastique : carte de crédit, carte d'hôtel ou carte d'identité	X	X		
Chaîne métallique		X		
Dés à coudre	X			
Tiges (baguettes cylindriques minces en bois)	X	X		
Super Balles de différentes tailles	X			
Paume de la main avec mitaine	X			
Cordes pincées	X			
EBow : Instrument en soi qui crée un bourdon/ une harmonie		X		
Boules en mousse de 3 tailles différentes		X	X	
<i>Dreidel</i> (toupie de Hanoucca): plusieurs tailles et matériaux (plastique, métal, bois)			X	
Petits grelots de formes géométriques différentes et de sonorités différentes ²¹⁰		X	X	
Gomme adhésive réutilisable				X
Pince à linge en bois				X
Séparateurs en plastique		X		X
Stylo BIC®		X		X

²⁰⁸ « Rute rods » en anglais.

²⁰⁹ Ou bol tibétain.

²¹⁰ Jouet « La roue de surprise » de la marque Tolo.

Barrettes à cheveux clic-clac				X
Clous		X		X
Cheville conique bleue en plastique pour mur de gypse ²¹¹ , intérieur vide				X
Petits crayons de couleur		X		X
Bracelets fabriqués par des enfants avec billes en plastique		X		
Boules de sapin vides, en plastique, de formats différents et avec un embout métallique (objet très léger)		X		
Tournevis IKEA en métal		X		X
Penture de porte en métal (objet assez lourd)		X		

Tableau IX. Objets utilisés dans l'exploration du piano

Outre le piano, j'ai procédé de la même manière avec tous les autres instruments dans les pièces *FLAW/LESS* et *Transition*. Chaque instrumentiste a contribué énormément lors des sessions de laboratoire. Par exemple, l'altiste Olivier Marin m'a initiée aux pédales acoustiques avec lesquelles il avait déjà travaillé, dont les pédales analogiques. Pour *FLAW/LESS*, nous avons utilisé les pédales de distorsion, délai et boucle. Olivier Marin m'a également fait découvrir les techniques étendues utilisées dans les études pour alto de Garth Knox et certaines d'entre elles se retrouvent dans *FLAW/LESS*.

Vision microscopique et macroscopique du matériau

Dans sa chorégraphie, Marie-France Jacques cherchait à créer la symbiose des trois corps à l'image de trois atomes qui s'unissent. Ainsi, le « timbre de groupe » ou « nuage de timbres » est construit par l'alliage de timbres archivés durant la phase de laboratoire. Une multitude de micro-effets colorés, éparpillés entre les instruments, s'imbriquent les uns dans les autres afin de créer une atmosphère sans cesse évolutive et organique, à l'image de la danse. Ces timbres, produits par les techniques étendues ou par l'introduction d'objets extramusicaux, sont composés à l'image de micro-organismes formés d'atomes différents, mais évoluant en proximité, dans un esprit de fusion.

²¹¹ « Conical anchor » en anglais.

Autrement dit, la vision de la chorégraphe se traduit musicalement par deux niveaux de timbres, que je nomme ici micro-timbre et macro-timbre. Au niveau microscopique, associé par la chorégraphe au biologique, le timbre se manifeste dans sa plus petite unité. Chaque micro-timbre contient sa propre morphologie et richesse spectrale. Le niveau macroscopique, que la chorégraphe associe à « l'univers », est l'ensemble des timbres fusionnés dans un geste ou un événement commun, un « nuage sonore ». Cette dualité de timbres est approfondie dans *Transition*.

Ainsi, le micro-timbre et le macro-timbre, créés par l'alliage de micro-timbres, forment l'essence et la richesse de la pièce. De plus, à travers le macro-timbre, nous percevons des effets de couleurs créés par les micro-timbres spatialisés dans l'espace.

Amplifier l'ensemble est important afin de mieux souder les timbres au niveau macroscopique. L'amplification sert également à enlever la sècheresse, à donner plus de corps à l'ensemble et à travailler l'espace. Elle permet par ailleurs de diffuser la musique à travers des haut-parleurs stratégiquement situés et de travailler ainsi la spatialisation.

En raison de ma volonté d'outrepasser mes limites face à la recherche sonore et d'aboutir à une parfaite union entre musique et danse, les autres paramètres, qu'il s'agisse du rythme ou de la forme, ont été bousculés et, par conséquent, redéfinis. Dans *FLAW/LESS*, et par extension *Transition*, je voulais insuffler à ma musique du « mouvement très organique, assez intérieur, primitif²¹² », tout en créant entre danse et musique la même symbiose qu'entre les danseuses. La forme se libère ainsi des moules que j'avais tendance à répéter et se déploie à travers des matériaux sans cesse évolutifs. Forme et matériau deviennent ainsi indissociables. C'est ainsi, comme le dit si bien Varèse, que la forme musicale devient le « résultat d'un processus²¹³ ».

²¹² Propos de la chorégraphe Marie-France Jacques.

²¹³ Edgar Varèse, *Écrits : Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, traduit de l'anglais par Christiane Léaud, Paris, Christian Bourgois, 1983, p.158.

Exemple d’alliage de timbres pour chaque pièce

Afin d’illustrer ma méthodologie de composition quant à l’utilisation du timbre en tant que modèle de formalisation, je présente ci-bas un exemple d’alliage de timbres pour chaque pièce étudiée dans ce chapitre.

Exemple d’alliage de timbres dans *FLAW/LESS*

Dans la première minute de *FLAW/LESS*, les trois danseuses sont immobiles, éparpillées sur le sol, en trois points disparates de la scène, formant un triangle. Après un certain temps, elles commencent à bouger lentement afin de se rapprocher l’une de l’autre. Afin d’illustrer musicalement cette scène, j’utilise 5 micro-timbres évolutifs différents qui se soudent ensemble en un macro-timbre. Ces micro-timbres s’imbriquent constamment les uns dans les autres pour former des macro-timbres, soit des masses sonores se rapprochant de la sonorité des baleines²¹⁴ (effets produits par le piano et la harpe) et de la sonorité d’un navire en bois²¹⁵ (effets produits par l’alto). Trois instruments participent à ce grand et long geste musical. Voici le tableau illustrant cet alliage de timbres à travers 5 micro-timbres :

INSTRUMENT	MICRO-TIMBRES
PIANO	1- Glissement de Super Balles sur la table d’harmonie 2- Glissement de Super Balles sur les cordes
HARPE	3- Glissement de Super Balles sur la table d’harmonie 4- Glissement de Super Balles sur les cordes
ALTO	5- Frottements horizontaux des doigts sur le corps de l’instrument : amplifiés et mis en boucle

Tableau X. Exemple d’alliage de timbres dans *FLAW/LESS*

Exemple d’alliage de timbres dans *Transition*

Durant les deux premières minutes de *Transition*, nous sommes en présence d’un son éthéré qui se déploie dans un développement lent; une suspension du son. Un macro-timbre ou un riche nuage sonore se construit dans l’extrême aigu par l’oscillation des *whistle tones* et par

²¹⁴ Interprétation personnelle.

²¹⁵ *Ibid.*

l'exploration des sonorités au piano. Une sonorité scintillante, fine, légère, impalpable, transparente, éthérée, crée un nuage étincelant dans le registre extrême aigu. Voici le tableau résumant ce macro-timbre, constitué de 7 micro-timbres évolutifs :

INSTRUMENT	MICRO-TIMBRES
PIANO (pédale droite enfoncée)	1- La baguette balai se promène entre les agrafes et les chevilles dans la région la plus éloignée des touches et dans la partie la plus aiguë du piano. 2- Les cordes sont pincées sporadiquement. 3- Le bol chantant glisse simultanément de haut en bas et en mouvement de rotation sur les cordes. 4- Le <i>bottleneck</i> glisse sur les cordes dans la partie la plus aiguë du piano.
PICCOLO	5- Improvisation sur des <i>whistle tones</i>
CLARINETTE	6- Improvisation sur des <i>whistle tones</i>
HAUTBOIS	7- Improvisation sur des <i>whistle tones</i>

Tableau XI. Exemple d'alliage de timbres dans *Transition*

Conclusion

Comme souvent dans mon travail, la partition écrite est une grande source d'angoisse, car il est très difficile de décider comment transmettre le plus précisément possible les idées musicales avec la notation traditionnelle. Est-ce que j'opte pour la transmission du message en utilisant les barres de mesure, la notation proportionnelle, une notation graphique ou une combinaison de tous ces éléments ?

J'ai constaté que dans *FLAW/LESS* et *Transition*, où la musique progresse lentement, passant par des ambiances diverses, les musiciens ont beaucoup de difficulté à rester ensemble, malgré une rythmique des plus élémentaires. Suite à cette expérience, le travail avec les musiciens et la contrainte de temps de pratique dans *Transition* ont complètement changé ma façon de voir la partition. J'ai été contraint de me servir de la transmission orale et de faire confiance à l'instinct des musiciens, ce qui fonctionna à merveille dans ce projet. N'ayant pas accès à un chef dans cette pièce, j'ai dû abandonner l'idée de la précision rythmique au profit d'un résultat moins tendu et davantage musical. Tous les changements et idées étaient testés pendant l'atelier et transmis oralement la plupart du temps. En fin de compte, avec un

peu d'ajustement, toujours à l'oral, la marge d'erreur n'était pas si grande et le résultat me semblait plus musical. Il est à noter que de nouvelles idées ont émergé suite à des malentendus survenus lors de la communication de directives et ont permis de bonifier la composition. Cette manière de composer fut une expérience inouïe, car elle fut vécue aussi comme une expérience organique. Ce laboratoire m'a poussée d'une manière totalement involontaire, mais bénéfique, à sortir de ma zone de confort en matière de transmission de l'information musicale aux musiciens. Cette leçon m'a également amenée à repenser mon écriture instrumentale et le rôle de la partition.

CHAPITRE 6 - L'ART VISUEL EN TANT QUE MODÈLE DE FORMALISATION

Introduction

Galženjaki, dernière pièce étudiée dans cette thèse, représente la synthèse de mon parcours de doctorat. La pièce s'inspire principalement du poème *Petrica i galženjaki* de Miroslav Krleža. C'est de la fascination pour cette œuvre et les riches images qu'elle évoque qu'est né le désir d'écrire *Galženjaki* pour orchestre de chambre de 14 musiciens. La peinture *L'enfer*, panneau droit du triptyque *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch, et la peinture *Le triomphe de la Mort*, de Pieter Bruegel l'Ancien, viennent compléter et enrichir l'imagerie. Mon intérêt pour les parallèles entre les domaines visuel et musical s'est développé en étudiant les liens entre ces trois artistes. De ces trois œuvres sont dérivés trois types de modèles ayant servi à formaliser la pièce par l'organisation des paramètres musicaux. Ces trois modèles, soit le modèle linguistique, le modèle du timbre et le modèle de l'art visuel, s'entrelacent pour construire la sémantique globale de l'œuvre.

En premier lieu, le poème et les deux peintures seront présentés. En deuxième lieu, seront sommairement exposées les étapes parcourues dans la formalisation de la pièce. Enfin, le chapitre se terminera sur une brève discussion des paramètres ayant forgé les sept mouvements et le postlude. Pour chacun des mouvements, j'expliquerai comment l'interaction et les ingérences entre les mots clés du poème, le message du poème et l'univers pictural de Bosch et Bruegel marquent l'intrigue et la narrativité de la composition.

Miroslav Krleža et *Balade Petrice Kerempuha* - contexte historique

Né en 1893, Miroslav Krleža est considéré comme l'un des plus grands écrivains croates du XX^e siècle. Auteur de romans, nouvelles, drames, poèmes et essais, il a largement influencé la vie politique et culturelle de son temps. Son chef-d'œuvre, *Balade Petrice*

*Kerempuha*²¹⁶ (1936), est un recueil de ballades récitées par Petrica Kerempuh, prophète du peuple et commentateur cynique des événements de son temps. C'est le *Till l'Espiègle*²¹⁷ croate²¹⁸.

En gros, les ballades décrivent les souffrances et l'oppression du peuple croate à travers les siècles. La Croatie est un petit pays qui n'a presque jamais eu sa souveraineté jusqu'à sa déclaration d'indépendance en 1991 et sa reconnaissance internationale en 1992. Au courant des siècles, elle a été sous la tutelle de plusieurs grandes puissances, dont la république de Venise et l'empire austro-hongrois. Le poème *Petrica i galženjaki*, premier poème du recueil et poème qui a inspiré mon travail, parle du destin collectif de tous les Croates à travers le temps. La première strophe se traduit²¹⁹ ainsi : « Sur les potences, trois vauriens, trois voleurs, trois pendus. En dessous, Kerempuh, un voleur noir, joue la *tamboura*²²⁰ ».

La particularité des ballades de Krleža repose sur une langue hybride, inventée par l'auteur au fil de plusieurs années de lectures, d'études et de préparation. Elle repose essentiellement sur les trois sources suivantes : le riche vocabulaire kaïkavien de sa grand-mère Terezija Goričančeva²²¹ qui a imprégné son enfance, les vieux auteurs kaïkaviens allant du XVI^e au XIX^e siècle²²² (Vramec, Habelić, Brezovački et Mikloušić), ainsi que les lexicographes kaïkaviens, Habelić, Jambrešić et Belostenec²²³. Ce dernier est l'auteur du *Gazophylacium*²²⁴, publié en 1740, dictionnaire contenant 40 000 mots sur 2000 pages. La

²¹⁶ *Les ballades de Petritsa Kerempouh* en français.

²¹⁷ « Till Eulenspiegel, Low German Dylulenspiegel, German peasant trickster whose merry pranks were the source of numerous folk and literary tales. » : Référence: « Till Eulenspiegel », *Britannica Academic, Britannica Digital Learning*, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Till-Eulenspiegel/33215>, @2018 Encyclopedia Britannica Inc., consulté le 10 juillet 2018.

²¹⁸ Josip Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, Zagreb, Naprijed, 1991, p.121.

²¹⁹ Traduction personnelle.

²²⁰ La *tamboura* est un luth régional et folklorique qui se caractérise par la présence incessante de trémolos.

²²¹ Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, p.92 à 119.

²²² *Ibid.*, p.5.

²²³ *Ibid.*, p.168-182.

²²⁴ Voir les deux volumes du dictionnaire : 1- Ivan Belostenec, *Gazophylacium seu latino-illyricorum onomatum aerarium*, Zagreb 1740; pretisak : Liber-Mladost, Zagreb, 1972. et 2- Ivan Belostenec, *Gazophylacium illyrico-latinum*, Zagreb 1740; pretisak : Liber-Mladost, Zagreb, 1973.

richesse de ce dictionnaire latin-croate réside dans la présence simultanée des trois dialectes croates : kaïkavien, tchakavien et chtokavien²²⁵.

La langue imaginée par Krleža repose principalement sur un métissage entre le dialecte croate kaïkavien (noyau de cette langue inventée), le latin, le hongrois, l'allemand et le dialecte croate chtokavien, le tout décliné et prononcé avec les intonations et les accents toniques du dialecte kaïkavien. Ce kaïkavien « enrichi », saturé de consonnes occlusives, devient une langue extrêmement rythmique et percutante. Le choix des langues par l'auteur n'est pas arbitraire ; il s'agit de langues ancrées dans le passé, l'histoire, l'évolution et l'identité à la fois du peuple et de la langue croate. Les versions archaïques de différents dialectes croates, en particulier le kaïkavien, le latin (langue de l'église et langue qui a laissé sa trace dans le vocabulaire et dans la grammaire du croate contemporain), le hongrois (l'occupant), etc., s'y côtoient et forment cette langue multidimensionnelle qui nous fait vivre l'histoire et les émotions collectives refoulées d'un peuple.

Il est à souligner que la lecture de ce recueil de ballades s'avère difficile malgré une bonne maîtrise du croate. L'utilisation du dictionnaire de 30 pages, que nous fournit l'auteur à la fin de l'œuvre littéraire, devient donc indispensable à la compréhension du texte et ne suffit pas dans certains cas. C'est la raison pour laquelle tant de chercheurs, dont Mladen Kuzmanović, se sont penchés exclusivement sur l'aspect de la compréhension des ballades. Kuzmanović est l'auteur de *Rječnik i komentar Balada Petrice Kerempuha Miroslava Krleže*, dictionnaire qui traduit mot à mot chaque ballade et qui fut indispensable dans mes propres recherches.

Le kaïkavien, le pilier linguistique des ballades, est un dialecte très particulier, car il est à la fois rude et mou. Il est rude, car il contient beaucoup de consonnes occlusives, surtout le « k » (le dialecte s'appelle d'ailleurs *kajkavski*). Il est mou, car l'accent tonique de ce dialecte est complètement déplacé par rapport au dialecte officiel. Il est placé au milieu du mot, nous

²²⁵ *Kajkavski*, *čakavski*, *štokavski* en croate. En caractère gras est le pronom interrogatif « quoi » qui distingue l'appellation des trois dialectes.

donnant l'impression de trébucher au milieu des mots²²⁶. Une autre particularité de ce dialecte est la présence de prépositions raccourcies (voyelles enlevées) et collées aux mots qu'ils accompagnent. Le linguiste Ivšić explique de la façon suivante cette particularité du discours *mou* ou *flasque* du kaïkavien : l'articulation des voyelles inaccentuées dans le kaïkavien est beaucoup plus lâche que celle du chtokavien²²⁷ car la puissance est concentrée sur les voyelles accentuées. Pour cette raison, les voyelles inaccentuées deviennent sujettes à toutes sortes de réductions différentes, et les voyelles accentuées, si elles sont originelles (primitives, de souche) et courtes, sont souvent plus ou moins prolongées²²⁸.

Le langage des ballades est à la fois symbolique, allégorique, satirique, révolutionnaire, philosophique, humoristique, vulgaire, ironique, tragique et grotesque. Le vocabulaire employé relève des champs lexicaux suivants : sang, torture, brûlures, instruments de torture, méthodes de tortures, injustices et hiérarchie sociale (la soumission des serfs envers les seigneurs et les abus des hommes d'Église), la misère, la faim, l'apocalypse, l'enfer, les martyrs, les héros croates. Comme le souligne Glavaš, les ballades sont inspirées du populaire (folklore), de la langue du carnaval et de la tradition de la poésie baroque²²⁹. La stylistique du texte et l'imagerie qu'elle évoque ont poussé plusieurs chercheurs à effectuer un rapprochement entre ce recueil et l'univers pictural de Bosch et Bruegel. À la vue des tableaux *L'enfer* de Bosch et *Le triomphe de la Mort* de Bruegel, on a, en effet, l'impression de voir les ballades mises en peinture et vice versa.

Univers pictural de Bosch et Bruegel

Jerôme Bosch (v. 1450 - v. 1516) est un peintre néerlandais à part dans l'histoire de la peinture. Peuplées de toutes sortes de créatures, démons et d'objets fantasmagoriques, ses images moralisatrices sont débordantes de symbolisme et d'allégories cachés. Dans le tableau

²²⁶ Interprétation personnelle.

²²⁷ Dialecte officiel du pays et de la littérature, « dialecte de prestige ».

²²⁸ Dr. Stjepan Ivšić, *Jezik Hrvata kajkavaca: O stogodišnjici našega novoga pravopisa i književnog jezika*, Ljetopis HAZU 48, Zagreb, 1936, p. 66, cité dans Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, p.78.

²²⁹ Radoslav Andrija Glavaš (A.R. Buerov), « M. Krelža: *Balade Petrice Kerempuha* », *Hrvatska smotra*, vol. 5, no.1, janvier 1937, p.43-46, cité dans Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, p.115.

satirique et moralisateur *L'enfer*, tableau droit du triptyque *Le jardin des délices* (v. 1490-1505), ressort une préoccupation pour les vices de l'homme. Les instruments de musique sont utilisés comme instruments de torture dans un enfer éternel (Figure 42).

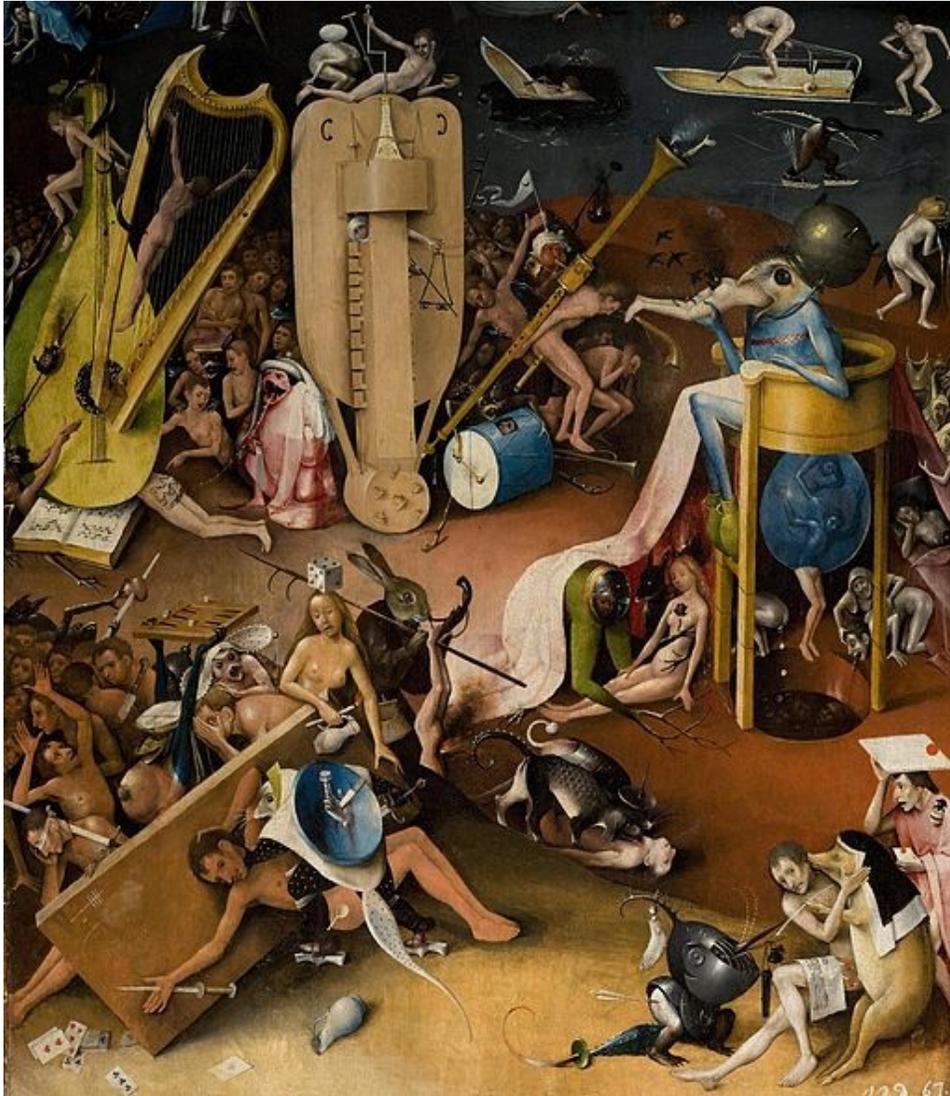


Figure 42. Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, partie inférieure de *L'enfer*²³⁰

²³⁰ Crédit image : The Prado in Google Earth, *Le jardin des délices* [image en ligne], Repéré à http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_040.jpg, consulté le 2 mars 2014.

Wilkins nous apprend que, dans l'iconographie du Moyen-Âge et de la Renaissance, la musique est l'un des moyens de torture intensifiant le supplice des damnés. Il soulève cet aspect de la peinture de Bosch dans le passage suivant :

Chez Bosch, on observe une grande ingénuité dans l'emploi d'instruments martyrisants : des damnés obligés de faire une ronde éternelle autour d'une cornemuse gigantesque, ou un crucifié transpercé par les cordes d'une harpe ; des victimes pénétrées ou percées par des flûtes, ou obligées de tourner éternellement la roue d'une immense vielle. Les instruments du Diable sont parfois difformes ou extraordinaires : un énorme luth dont sort une harpe en excroissance ; une vielle habitée par un cadavre joueur de triangle...²³¹

Pieter Bruegel l'Ancien (v. 1525 - 1569) fut un peintre flamand fortement influencé par Bosch. Dans son œuvre *Le triomphe de la Mort* (v. 1562), « Massacres collectifs, supplices et pendaisons, fanfares de squelettes et charretées de crânes, roues et potences, incendies et naufrages, décombres fumants, lueurs apocalyptiques [...]»²³² occupent l'espace (Figure 43). Charles de Tolnay base cette œuvre sur deux traditions iconographiques : le triomphe de la Mort dans la peinture italienne (les fresques du Camposanto monumentale de Pise et du palais Sclafani à Palerme, par exemple²³³) et les danses macabres nordiques (les gravures de Hans Holbein le Jeune)²³⁴. Ces deux éléments incarnent très bien le proverbe néerlandais local *Theghens de doot en is gheen verweeren* (*Rien n'est d'armes quand la mort assaut*)²³⁵. Dans ce tableau apocalyptique, la Mort envahit l'humanité.

²³¹ Nigel E. Wilkins, *La musique du diable*, Hayen, Éditions Mardaga, 1999, p.36.

²³² Robert L. Delevoy, *Breugel*, Genève, Skira, 1990, p.105-106.

²³³ René Dalemans, *Bruegel et son époque*, Brussels, Artoria, 1996, p.87.

²³⁴ Delevoy, *Breugel*, p.102.

²³⁵ *Ibid.*



Figure 43. Pieter Bruegel l'Ancien, *Le triomphe de la Mort*²³⁶

Parallèle entre poésie et littérature dans le répertoire

Dans ce projet en particulier, je me suis particulièrement penchée sur quatre compositeurs, en raison des parallèles entre leurs œuvres et l'univers sonore que je souhaitais explorer. Les sujets qu'ils traitent, les dimensions expressives et imagées de leur musique, ainsi que la recherche de correspondances entre différents domaines artistiques sont des aspects qui ont beaucoup influencé mon travail dans *Galženjaki*. Quoique d'esthétiques complètement différentes, leurs thématiques restent universelles.

²³⁶ Crédit image : Museo del Prado, *The Triumph of Death* [image en ligne]. Repéré à <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/TheTriumphofDeath.jpg>, consulté le 2 mars 2014.

Poème symphonique ; cas de la *Danse macabre* de Saint-Saëns

Les poèmes symphoniques et la musique à programme sont en quelque sorte la marque de commerce de l'époque romantique. Comme l'explique Jean Chantavoine, le poème symphonique subordonne la structure et le développement de la symphonie classique « à un souvenir, à une idée, à une allégorie, à un symbole que la musique rappelle ou suggère²³⁷ ». Basé sur le poème *Égalité-Fraternité* de Henri Cazalis²³⁸, la *Danse macabre* (1874) de Camille Saint-Saëns est un poème symphonique décrivant de manière humoristique et ironique la danse des morts après les douze coups de minuit. Cette pièce me fascine à chaque écoute pour sa vivacité et son traitement des matériaux, ainsi que pour sa personnification des instruments de musique. Chaque instrument représente un personnage de l'histoire : la harpe et les cors sonnent les douze coups de minuit, le violon représente la Mort et s'accorde au tout début avant de mener la valse, le xylophone représente les os des squelettes et le hautbois imite le son du coq qui met fin à la fête en annonçant le lever du jour²⁴⁰.

Opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti

J'ai étudié longuement *Le Grand Macabre* (1974 - 1977, révisé en 1996) de Ligeti, pour son choix et traitement du texte, son orchestration et son humour. À la fois visuelle et « *slapstick* »²⁴¹, la dimension humoristique imprègne le texte et le langage musical.

Le livret de cet opéra est une adaptation libre du texte *La balade du Grand Macabre* (1934) de Michel de Ghelderode. L'inspiration première de ce texte est la toile *Le triomphe de la Mort* de Pieter Bruegel²⁴². Il y a une parenté palpable entre cette œuvre littéraire et les ballades de Krleža. L'écriture baroque, le grotesque, le vulgaire, la mort, l'ironie, l'influence des mondes imaginaires de Bosch et Bruegel sont autant d'éléments rapprochant les deux

²³⁷ Jean Chantavoine, *Le poème symphonique*, Paris, Larousse, 1950, p.7.

²³⁸ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993, p.217.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.217-218.

²⁴¹ Paul Griffiths et Michael Searby, « Le Grand Macabre », *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002356?q=grand+macabre&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, consulté le 2 avril 2017.

²⁴² Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003, p. 221.

œuvres. Breughelland, qui fait référence à Pieter Bruegel, est la ville dans laquelle l'action se déroule. Tel que le mentionne Neef, le livret s'inspire des « danses macabres médiévales » et des « mystères baroques » et elle précise qu'à la place « de[s] gentilles allégories, ce sont des personnages et des situations grossiers issus de l'univers des bandes dessinées, des contes, des spectacles de foire et du cinéma qui définissent l'action²⁴³ ».

Ligeti, tout comme Ghelderode et Krleža, fut également fortement influencé par Bosch et Bruegel. Comme le fait remarquer Richard Steinitz²⁴⁴, ce qui attire le compositeur chez ces deux peintres est à la fois le mélange tragico-comique et l'attention aux minutieux détails qui forment la globalité de l'œuvre. En effet, les peintures sont conçues de manière à ne pas avoir de centre focal ; ce sont plutôt le microdétail et les microscènes qui prédominent. Le détail autonome de ces toiles sursaturées s'avère également un trait compositionnel idiomatique à l'écriture de Ligeti²⁴⁵. Par ailleurs, le monde sonore et la recherche de timbres de Ligeti sont particulièrement saisissants. Il introduit dans sa musique, à côté des instruments traditionnels de l'orchestre : trois harmonicas chromatiques, la mandoline, le piano, le piano électrique, l'orgue électrique, le clavecin, un régal, douze klaxons à hauteurs différentes, deux sirènes, quatre boîtes à musique, une flûte à coulisse, un sifflet sirène, un sifflet de navire à vapeur, un sifflet de police, un coucou, six cloches de porte électrique, des sons de canard, un tambour à corde (rugissement de lion), une machine à vent, un grand réveil, des feuilles de papier, un sac en papier, un grand métronome en forme de pyramide, un plateau rempli de vaisselle, un pistolet, un pot de cuisine à sonorité basse et creuse²⁴⁶, etc.

***Death of Light/ Light of Death* de Jonathan Harvey**

Death of Light/Light of Death (1998) de Jonathan Harvey, s'inspire du *retable d'Issenheim* de Matthias Grünewald. Cette pièce m'a énormément influencée sur le plan de la

²⁴³ Sigrid Neef, « Ligeti : *Le Grand Macabre* », dans András Batta (éd.) et Sigrid Neef (lectorat), *Opéra : Compositeurs, œuvres, interprètes*, traduit de l'allemand par Odile Demange (p. 194-419), Madrid, Könemann, 2000, p. 281.

²⁴⁴ Steinitz, *György Ligeti*, p. 241.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ György Ligeti, *Le Grand Macabre: Opera in four scenes/Oper in vier Bildern*, Mainz/London/Madrid/New York/Paris/Prague/Tokyo/Toronto, Schott Music, ED 8522, 2003 (version révisée 1996).

transposition de l'art pictural en musique, du traitement orchestral et du monde sonore qui s'en dégage. Harvey raconte comme suit son processus de composition et le rôle qu'a joué la peinture de la Renaissance dans son travail :

*Through the crescendoing intensity of looking at the figures and listening internally to the music which reflected that looking, and looking again with increasingly emotive musical associations, then listening again, to and fro, I became more deeply involved in an artist's work than I have ever been before*²⁴⁷.

Comme le mentionne Arnold Whittall, bien que la musique ne contienne aucun élément électroacoustique, certaines traces peuvent néanmoins être perçues dans le traitement instrumental, notamment à travers l'utilisation des micro-intervalles et des multiphoniques qui contribuent à la perception d'instabilité et à la mobilité des hauteurs. Les techniques étendues utilisées aux cordes ainsi que l'utilisation du tam-tam par le harpiste enrichissent également l'acoustique globale de l'œuvre²⁴⁸.

***Géométrie sentimentale, Portrait parle et Nine Proverbs* d'Ana Sokolović**

Ana Sokolović se tourne souvent vers des œuvres d'art comme source d'inspiration pour ses pièces. Dans *Géométrie sentimentale* (1997), pour flûte, hautbois, clarinette en *sib*, basson, cor, trompette, percussions, piano et quintette à cordes, la compositrice s'inspire du travail de l'architecte japonais Tadao Ando et son utilisation de formes géométriques²⁴⁹. En effet, les caractères du triangle, cercle et carré inspirent les paramètres musicaux²⁵⁰. Dans *Portrait parle* (2006) pour violon, violoncelle et piano, elle utilise un tableau typologique des différentes physionomies faciales qui permettait à la police française d'identifier les criminels dans les années 1900. Les détails visuels deviennent l'inspiration poétique qui déclenche le matériau musical²⁵¹.

²⁴⁷ Arnold Whittall, « Death of Light/Light of Death, Jonathan Harvey and 20th century modernism », *Le modèle vocal: La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.19.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.20.

²⁴⁹ Brian Harman, « Musical Robots and the Serbian Kolo: A Narrative Analysis of Ana Sokolović's *Géométrie sentimentale* (1997) », *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 22, no. 3, 2012, p. 64-65.

²⁵⁰ Entretien privé avec Ana Sokolović, le 20 juin 2018.

²⁵¹ *Ibid.*

La pièce *Nine Proverbs* (1999) pour orchestre d'Ana Sokolović s'inspire du tableau *Les proverbes flamands* de Pieter Bruegel le Jeune (v. 1564 - 1636), fils de Pieter Bruegel l'Ancien. Cette pièce est particulièrement intéressante, car elle représente une convergence entre les mondes visuel, littéraire et musical. L'art rhétorique a inspiré la peinture, qui à son tour inspire la composition. Les neuf sections de la pièce représentent les neuf images du tableau, illustrant chacune un proverbe flamand. Chaque section relève d'un des trois éléments suivants, en fonction de ce qui a été l'élément déclencheur de l'inspiration musicale chez la compositrice :

1. L'illustration picturale du proverbe (ses couleurs et son humeur)
2. Le proverbe pris au sens figuré
3. Le proverbe pris au sens propre

Dans le mouvement qui illustre le proverbe « *Faire porter une cape bleue à son mari* (tromper son mari)²⁵² », les ondulations à l'orchestre, relayées discrètement entre les instruments, évoquent le monde du mensonge et du secret entourant le mari trompé. L'atmosphère nous plonge dans le mutisme de l'entourage : tout le monde est au courant de l'adultère, mais personne n'en parle ouvertement. Dans la section « *Boire à excès entraîne pauvreté, ruine et déshonneur*²⁵³ », la contrebasse solo joue une mélodie poignante sonnante faux, car écrite intentionnellement dans le registre suraigu, créant une atmosphère d'ivresse et de mélancolie. Délaisse par tous, l'être ivre reste seul. Dans le dernier tableau de la pièce, qui illustre le proverbe « *Accrocher son manteau là où souffle le vent* (se décider après que les autres se soient décidés)²⁵⁴ », l'orchestre rappelle clairement le son du vent.

Vision de *Galženjaki*

Mon intention était de transposer en musique le contenu du poème ainsi que la couleur, le rythme et l'harmonie sonore de la langue hybride imaginée par Krleža tout en enrichissant ce travail à travers l'observation et l'étude de l'univers pictural de Bruegel et de Bosch. Cette

²⁵² Ana Sokolović, *Nine Proverbs*, pour orchestre, [Montréal], CMC, MI 1100 S683nin 2011, [2011].

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

pièce devient ainsi une sorte de poème symphonique *balladique* puisqu'elle s'appuie sur la poétique de la langue et sur le contenu de la ballade et des deux tableaux. Tel que le dit si bien Eero Tarasti, « le balladique renv[oit] également à l'atmosphère brutale et sombre de certains faits préhistoriques²⁵⁵ ».

La musique devient à la fois une description d'atmosphère et d'action. La description d'atmosphère comprend les couleurs qui entourent le poème et les deux tableaux : le rouge (couleur du sang), les couleurs ternes du noir et de l'ocre, la sécheresse, le brûlé. Elle comprend également les émotions qui s'en dégagent : le tragique, le comique, l'absurde, le grotesque, l'injustice, la torture interne et externe, la souffrance psychique qui accompagne la souffrance physique. L'atmosphère et l'action se déploient à travers l'utilisation des registres, le traitement instrumental, la recherche de timbres, le *tempo* et les gestes instrumentaux mimétiques, comme le coup du fouet, le balancement des pendus, etc. Tout comme dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns, certains instruments incarnent soit des personnages, soit des objets.

Formalisation : choix compositionnels des paramètres

Matériau harmonique et forme

Puisqu'il était impossible d'illustrer le poème mot à mot, mon premier choix précompositionnel fut de cibler les mots-clés évoquant l'essence de la ballade : des mots suscitant une émotion forte chez le lecteur et l'auditeur. Lors d'un de mes voyages à Zagreb en 2010, j'ai enregistré quelques ballades, dont *Petrica i galženjaki*, récitées par l'acteur Adam Končić, spécialiste du dialecte kaïkavien et en particulier des *Ballades de Petrica Kerempuh*. La musicalité de sa voix et la profondeur avec laquelle il interprète la sixième strophe de la ballade m'ont donné envie d'analyser l'enregistrement afin de resynthétiser sa voix à l'orchestre. La sixième strophe comporte une énumération d'instruments de torture :

²⁵⁵ Eero Tarasti, *Mythe & musique: Wagner, Sibelius, Stravinsky*, traduit de l'anglais par Damien Pousset, Paris, Éditions Michel de Maule, 2003, p.140.

1. *Galge* (potence)
2. *Šibe* (fouet)
3. *Sohe* (gibet sur une branche sèche)
4. *Žganje* (feu de torture)
5. *Žveplene vruče skolke* (catafalques brûlants et sulfureux)
6. *Prangeri* (sorte de pilori)
7. *Klade* (sorte de pilori)

Centraux, ces sept mots²⁵⁶ sont les piliers de l'organisation harmonique, de la forme et des autres paramètres et gestes musicaux de la pièce. Chacun des mouvements symbolise l'un des sept instruments de torture et son harmonie est dérivée de l'analyse spectrale du mot ciblé. La seule exception est un court postlude en forme de commentaire qui termine la pièce. Tel que vu dans *Nevaliashka* et *The Feast of Nemesis*, ce matériau harmonique est obtenu par l'analyse spectrale des sept mots grâce aux logiciels *AudioSculpt* et *OpenMusic*. En analysant le timbre d'un mot et en le mettant en musique, je tente de dégager toutes les subtilités et couleurs de la langue, l'élément identitaire du poème et du peuple qu'il décrit. De chaque mot émane un univers sonore et pictural qui lui est propre et qui est par la suite étoffé par d'autres éléments tirés du poème et des tableaux que je voulais illustrer.

Comme dans l'opéra *The Feast of Nemesis*, l'analyse spectrale est multidimensionnelle. Alors que le premier niveau d'analyse se concentre sur le mot dans son ensemble, le deuxième type d'analyse décortique le mot en syllabes, entrant ainsi plus en détail dans les inflexions microscopiques du mot. Au moment de la composition, les accords issus des analyses ont été librement transposés et le nombre de notes tirées de ces accords variait en fonction de l'atmosphère acoustique que je souhaitais illustrer.

Rythme, instrumentation et timbre

Une fois la fondation déterminée, j'ai développé un tableau d'ingérences entre les trois œuvres afin de compléter l'image acoustique de chaque mouvement-tableau. Les paramètres

²⁵⁶ Il s'agit de six mots et d'un groupe de mots pour être plus précis. Afin d'alléger la présente analyse, j'écrirai sept mots à chaque fois.

de rythme, de timbre et d'instrumentation étaient soumis à la volonté d'illustrer les trois œuvres d'art à travers les ingérences. Les paramètres de timbre et de l'instrumentation sont intimement liés dans ce contexte. À l'instar de la *Danse macabre* de Satie, une signification symbolique était attribuée à chaque instrument. Cette idée m'est venue en observant le tableau de Bosch où les instruments de musique sont transformés en instruments de torture. Les différentes techniques instrumentales et les recherches de timbres seront discutées plus en détail lors de la brève analyse de chaque mouvement ci-dessous.

Analyse sommaire des sept mouvements et du postlude

I - *Galge* : potence

Ce premier mouvement est rempli d'images et possède un développement assez long par rapport aux autres mouvements. À travers *Galge*, je résume beaucoup d'éléments du poème et des peintures, illustrant tant l'atmosphère que l'imagerie de l'histoire et donnant ainsi à la pièce son ton.

Atmosphère recherchée

Les sentiments de lourdeur, de pesanteur, de balancement, de noirceur, de sang et de fatalité forment l'imagerie de ce mouvement. Les hommes suspendus, tels que décrits au début du poème et illustrés dans la peinture de Bruegel, se balancent lourdement, lentement et sinistrement. En dessous d'eux se trouve Petrica, le conteur de ballades.

Instrumentation

Tout comme dans la composition des peintures, chaque groupe instrumental représente une composante essentielle du tableau musical global.

Cordes

Afin de représenter Petrica musicalement, je lui ai dédié un *leitmotiv* qui se manifeste à travers la sonorité idiomatique de la *tamboura*, instrument de notre conteur. Ce sont les cordes en position de guitare, jouant ou non les trémolos, qui symbolisent la *tamboura* et, par association, Petrica (Figure 44). Cette personnification revient sporadiquement à travers

l'ensemble de la pièce. Dans les peintures de Bosch et Bruegel, le luth est présent. Dans celui de Bosch, il s'agit d'un luth géant qui sert d'instrument de torture. Dans le coin complètement en bas à droite du tableau de Bruegel se trouve un personnage ressemblant à Petrica Kerempuh. À l'image de notre héros Petrica, qui joue le luth sous les hommes suspendus, ce personnage semble totalement indifférent aux horreurs qui l'entourent. Le violon I joue souvent des cordes à vide, *la-mi*, ou des octaves comme c'est le cas dans les mesures 9 et 10, évoquant une sonorité archaïque et rappelant le début de la *Danse macabre* de Saint-Saëns où la Mort accorde son violon.

The image shows a musical score for five string instruments: Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. The score is in 4/4 time and covers measures 1 to 4. The first measure is marked 'pizz' and 'mf'. Above the Violon I and Alto staves, there are annotations: '(Alta chitarra Bloquer les cordes le plus proche des chevilles. Pincer rapidement avec les ongles.)' and 'avec le pouce'. The Violon I part features a series of notes with fingerings 7 and 7. The Violon II part has a 'pizz' marking and 'mf' dynamic. The Alto part has a 'pizz' marking and 'mf' dynamic, with fingerings 6 and 6. The Violoncelle part has a 'pizz' marking and 'mf' dynamic, with a fingering of 5. The Contrebasse part is mostly silent in these measures.

Figure 44. *Leitmotiv* de Petrica, cordes, mes. 1 à 4

Piano

Ce mouvement commence par l'utilisation du piano dans l'extrême grave, créant une atmosphère sombre et lourde. Le piano joue le *do#1* en ostinato très lent. La sonorité se rapproche de celle d'une grosse cloche, métaphore acoustique du destin sombre de l'humanité que l'on retrouve dans l'image de Bruegel en haut à gauche, où un squelette frappe une grosse cloche suspendue à un arbre. La corde du *do#1* est bloquée avec le doigt, ce qui résulte en une sonorité étouffée et dépouillée d'harmoniques.

Voici les autres procédés que le piano préparé utilise pour illustrer ce monde sombre et diabolique :

- Stylo BIC® entre les cordes : sonorité distorsionnée et pinçante
- Grattement lent des cordes du piano avec plectre et pièce de monnaie : sonorité étrange et inconfortable
- *Glissandi* sur les cordes tout en gardant les cordes bloquées : sonorité terrifiante
- Demi-tons dans l'extrême grave tout en bloquant les cordes : sonorité diabolique et sèche

Percussions

Bol chantant et billes

Dans un premier temps, les billes sont lancées dans le bol chantant et créent un choc aigu et résonnant. Dans un deuxième temps, elles roulent à différentes vitesses dans le bol. Trois images peuvent être évoquées par l'interaction entre le bol chantant et les billes :

1. Les billes représentent les yeux crevés, évoqués dans les deux vers suivants :

« presverdlali mu oko i tu žaklinu slepu
obertali po gradu na kobile repu »

Ces deux vers peuvent être traduits ainsi : « Ils lui ont crevé les yeux, et ce sac aveugle (parlant de la victime), attaché aux crins du cheval, fut traîné à travers la ville²⁵⁷ ». Le bol chantant représente l'objet métallique utilisé pour commettre le crime. Je m'imaginai un couteau ou une cuillère métallique. Je voulais créer une image acoustique grotesque dans laquelle les yeux roulent et résonnent dans un objet métallique.

2. La sonorité dérivée de ces deux objets représente l'argent ou le manque d'argent ; une thématique que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le poème, de même que dans certaines sections des tableaux de Bruegel et de Bosch. Par exemple, dans la peinture de Bruegel, un squelette plonge les mains avec avidité dans un baril rempli d'argent (en bas à

²⁵⁷ Traduction personnelle.

gauche du tableau). Dans la peinture de Bosch, un homme accroupi au-dessus d'un trou creusé au sol expulse de son corps des pièces de monnaie (en bas à droite du tableau).

3. Cette image acoustique rappelle aussi la petite cloche frappée par un squelette à cheval, en bas à gauche de la peinture de Bruegel. Elle fait écho à la grande cloche représentée par l'ostinato du piano.

Timbale

Le *glissando* ascendant et descendant de la timbale, qui commence à la mesure 45 (Figure 45), illustre la phrase suivante : « da zible se kak pravde spomenik » qui se traduit par : « qui se balancent comme de vrais monuments²⁵⁸ », faisant référence aux hommes suspendus. Ce geste sera orchestré par des blocs d'accords de transition joués aux bois et aux cordes en trémolo.

The musical score for Timbales is written in bass clef, 4/4 time, with a tempo of quarter note = 72. It begins at measure 45 with a dynamic marking of *mf*. The notation includes a triplet of eighth notes in measure 45, followed by glissandi in measures 46 and 47, marked with 'gliss.' and 'simile glissando'. The glissandi are indicated by slanted lines with 'x' marks at the end of each note, and are grouped with triplet brackets.

Figure 45. *Glissandi*, timbale, mes. 45 à 47

Cuivres

J'emploie des jeux de sourdines aux cuivres pour faire ressortir la dimension grotesque, diabolique et tragi-comique du poème et des deux tableaux. La perversion des instruments à vent dans le tableau de Bosch est assez saisissante. On trouve une cornemuse rose sur l'homme-arbre dont le corps est en coquille d'œuf cassée et qui porte un drapeau avec une image de la cornemuse sur son dos (voir le centre du tableau, Figure 46). Chez Bruegel, un orchestre de squelettes en procession (au centre gauche du tableau) joue de longues trompettes pour accentuer la grossièreté et la perversité de l'image. Ces mêmes trompettes apparaissent souvent dans l'iconographie des tableaux du Moyen-Âge et de la Renaissance, accompagnant des processions solennelles. La miniature de *Mai* dans *Les très riches heures du*

²⁵⁸ Traduction personnelle.

duc de Berry (c. 1412-1489) ou la gravure des processions du doge de Venise dans la *Procession à la place Saint-Marc le dimanche des Rameaux* (c. 1556-69) de Matteo Pagan en sont deux exemples. Comme nous l'apprend Wilkins, les instruments à vent sont également souvent utilisés dans l'iconographie du Moyen-Âge pour accompagner les bourreaux dans les scènes d'enfer²⁵⁹.

L'intermezzo à l'intérieur de ce tableau (mes. 34 à 45) est un soupir momentané où l'on passe de l'extrême grave à un aigu plus mouvementé. On change de perspective pour adopter celle de l'homme pendu. On replonge par la suite dans le registre grave à la mesure 45 où commence le balancement du pendu à travers le jeu de la timbale.

²⁵⁹ Wilkins, *La musique du diable*, p.36.



Figure 46. Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, partie centrale de *L'enfer*²⁶⁰

II - Šibe : fouet

Par l'écriture musicale, je voulais illustrer un fouet et ses particularités acoustiques. Tous les éléments que j'emploie illustrent différentes facettes du fouet, qu'il s'agisse de sa légèreté, de sa vitesse ou de ses hauteurs aiguës, mobiles et instables lors d'un coup. Un des

²⁶⁰ Crédit image : The Prado in Google Earth, *The Garden of Earthly Delights*, inner right wing, detail. [image en ligne], Repéré à https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosch_Jardin_des_delices_detail.jpg, consulté le 25 avril 2019.

procédés les plus utilisés dans ce mouvement est un geste ascendant, à l'intérieur duquel il y a accélération et crescendo dans un registre moyen/aigu en vue de créer l'onomatopée du fouet. Ce geste peut se manifester de différentes façons et à travers différents timbres (souffle dans les cuivres, *glissandi* d'harmoniques aux cordes, etc.).

Atmosphère recherchée à travers l'orchestration :

- Caractéristiques musicales et modes de jeu imitant le son d'un fouet :
 - Dynamique globale : doux, avec crescendos incessants
 - Ambitus global : médium/aigu
 - Qualité sonore aérée : sons éoliens aux instruments à vent et harmoniques aux cordes
 - Texture légère
 - Caractéristiques du geste principal : mouvement ascendant avec accélération et crescendo
 - *Pizzicati* Bartók aux cordes : sonorité de la corde qui fouette la touche de l'instrument
 - Imitation des lettres de l'onomatopée *Šibe*
 - *š*²⁶¹ et *i* sont soufflés dans les instruments à vent
 - Les instruments à cordes sont privilégiés pour leur agilité et pour la qualité aérienne du registre aigu

III - *Sohe* : branche sèche pour la pendaison

Avec ce mouvement, je tente d'illustrer la sécheresse, le bois qui craque, qui casse, ainsi que le crépitement des branches sèches. Dans le tableau de Bruegel, la sécheresse est palpable : les troncs d'arbres minces, ainsi que les branches dénudées et fragiles sont éparpillés à travers le tableau. Dans le triptyque complet de Bosch, que l'on peut observer à la

²⁶¹ Se prononce « ch » en français ou [ʃ] en API (alphabet phonétique international).

loupe sur le site du musée Del Prado²⁶², le panneau central représente « L'[h]umanité avant le déluge », et celui de gauche, « Le [p]aradis et la présentation d'Ève »²⁶³. Les arbres splendides, exotiques, fertiles et touffus peuplent le paysage. Par contre, les seuls arbres présents dans le panneau représentant l'enfer, que l'on peut apercevoir sur la deuxième moitié supérieure du tableau, sont tous dénudés et secs.

Pour illustrer cette sécheresse, je mets en valeur les instruments à anche double : le hautbois et le basson. Tout le mouvement se déploie dans une dynamique douce, dans le registre aigu et sans vibrato.

Atmosphère recherchée

- Sécheresse, absence de résonance :
 - Mise en valeur des instruments à anche double
 - Utilisation uniquement de percussions sèches et aiguës
 - Piano : registre aigu, *staccato*, sans pédale, cordes pincées dans l'extrême aigu
 - Cordes : *col legno battuto*, les ongles tapent sur les éclisses de l'instrument
- Crépitements des branches sèches : utilisation de rythmes irréguliers
- La couleur de la sonorité du bois : bois des instruments à cordes tapés de la main

IV- Žganje : grand feu de torture

Žganje est le supplice du bûcher. Dans les deux peintures, le feu est un des éléments les plus distinctifs. Au loin, dans la partie supérieure du tableau complet de Bosch (Figure 47), on voit une ville et des champs ravagés par le feu. La même chose peut être observée dans le tableau de Bruegel (Figure 43).

²⁶² Museo del Prado, *The Garden of Earthly Delights* [image en ligne], Repéré à <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>, consulté le 2 mars 2014.

²⁶³ Stefan Fischer, *Jerôme Bosch : L'œuvre complet*, traduit de l'allemand par Michèle Schreyer, Köln, Taschen GmbH, 2016, p.367.



Figure 47. Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, partie supérieure de *L'enfer*²⁶⁴

Ce mouvement est le plus long et le plus développé de la pièce, avec un climax qui mène directement au mouvement suivant.

Voici les mots-clés appartenant au champ lexical du bûcher qui ont inspiré le développement de ce mouvement : couleurs vives (rouge et orange), caractère vif, brûlure, crépitement du feu. Je voulais illustrer le feu qui se répand et consomme ses victimes à travers un mouvement de plus en plus rapide et intense. À travers ce mouvement en forme de ABCB', on sent un long geste d'ouverture à l'image du feu qui consomme rapidement et aveuglément tout sur son passage. Voici un résumé du mouvement :

²⁶⁴ Crédit photo : Web Gallery of Art, *The Garden of Earthly Delights*, detail [image en ligne], Repéré à [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_\(detail\)_-_WGA2526.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_(detail)_-_WGA2526.jpg), consulté le 25 avril 2019.

A (mes. 141 à 176) : éclosion du feu, premières apparitions de flammes à peine visibles, crépitements de feu irrégulier qui surgit à droite et à gauche, petites étincelles de feu, chaleur modérée.

B (mes. 177 à 195) : hausse progressive de la température et de la combustion, augmentation d'intensité allant de *pp* au *mf*

C (mes. 196 à 207) : choral qui augmente progressivement en intensité.

B' (mes. 208 à 218) : progression rapide, violente et dévorante du feu. Ouverture progressive des registres, la contrebasse entre à la toute fin pour élargir le registre. Apogée de la pièce à la mesure 218 avec l'accord le plus intense de toute la pièce.

Atmosphère recherchée à travers l'orchestration :

- Crépitements du feu : castagnettes
- L'odeur de feu : sourdines en plomb → couleur sulfureuse
- Étincelles de feu : castagnettes, *pizzicati* aux cordes
- Intensité et progression rapide du feu : crépitements/étincelles → augmentation progressive de volume du feu et de la chaleur → la combustion
 - Gestes nerveux : trilles
 - Gestes ascendants
 - Gestes rapides
 - Ouverture graduelle du registre
 - Augmentation d'intensité
- La douleur de la brûlure : scratch, progression d'intensité jusqu'au cri final de l'accord de la mes. 218

V- *Žveplene vruče skolke* : lit sulfureux qui sert à transporter les morts

C'est le seul mouvement qui contient une mélodie (Figure 48, trombone). Cette mélodie est incessamment répétée au trombone, à l'image d'une boucle de réinjection. À chaque reprise, la mélodie ralentit davantage et devient de plus en plus méconnaissable, jusqu'à son autodestruction. Il s'agit d'un clin d'œil à *I am sitting in a room* de Alvin Lucier et *Mémoire/Érosion* de Tristan Murail. Cette mélodie provient de l'analyse spectrale des 3 mots constituant l'instrument de torture : 1. *žveplene* 2. *vruče* 3. *skolke*. Elle est de caractère

sarcastique, comique, ironique et moqueur. Le caractère général est, quant à lui, à la fois lent, solennel, paresseux et fort. Les cuivres mènent la procession avec paresse, appuyés de temps à autre par les bois qui viennent renforcer et élargir l'harmonie. Cette procession suit le lit servant à transporter solennellement le mort. Afin de souligner le côté solennel et dramatique de la musique, la grosse caisse accompagne la parade avec un motif rythmique qui revient à 4 reprises au courant du mouvement (Figure 48, grosse caisse). J'ai composé la partie de grosse caisse en m'inspirant du squelette qui joue du tambour dans *Le triomphe de la Mort*, au-dessus du cercueil commun, à droite.

219

The image shows a musical score for two instruments: a tuba (Trb.) and a large drum (Grosse caisse). The tuba part is written in bass clef, 4/4 time. It starts with a dynamic of *f* and plays a series of notes. The second measure has a dynamic of *mf* and a *gliss.* marking. The large drum part is written in 4/4 time. It starts with a dynamic of *f* and plays a series of notes. The second measure has a dynamic of *mf* and a *mf < f > mf* marking.

Figure 48. *Galženjaki*, trb. et grosse caisse, mes. 219 à 221

Les cordes interviennent légèrement dans la deuxième partie du mouvement. On peut entendre des harmoniques artificiels qui reprennent la mélodie de la parade trois octaves plus haut, ajoutant de la transparence au timbre global. Les *glissandi* entre les notes ainsi que le *molto vibrato* imitent le timbre des ondes Martenot avec une touche d'humour²⁶⁵. Ce mouvement illustre également les expressions « kervave parade » et « smolave balade », expressions provenant de la même strophe de la ballade et se traduisant par « parade sanglante » et « ballade résineuse »²⁶⁶.

La ballade *résineuse* est illustrée par la lenteur qui augmente à chaque reprise de la boucle et par les *glissandi* incessants et collants. On peut faire un rapprochement entre les termes « parade sanglante » et « lit de mort sulfureux » et les trois sections suivantes du tableau *Le triomphe de la Mort* :

²⁶⁵ Le résultat n'est pas réussi sur l'enregistrement, mais il est à souligner que ce ne fut qu'une lecture.

²⁶⁶ Traduction personnelle.

1. À droite du tableau, les hommes sont poussés par une parade de la mort dans un cercueil géant.
2. Au milieu en bas, un mort drapé de blanc est tiré par des squelettes. Il est transporté dans un lit de mort, une sorte de cercueil ouvert sur roulettes.
3. À gauche du tableau, un squelette mène un cheval tirant une charrette en forme de cercueil remplie de crânes par-dessus lesquels un autre squelette joue de la vielle à roue.

VI - *Prangeri* : pilori

Le pilori est un « poteau ou pilier à plateforme portant une roue sur laquelle on attachait le condamné à l'exposition publique²⁶⁷ ». Il y a plusieurs sortes de piloris. Je me suis inspirée de chaînes métalliques attachées à un poteau en pierre, comme celui d'Ilmenau, en Allemagne (Figure 49) que l'on peut observer sur la photo suivante²⁶⁸.



Figure 49. Pilori (*pranger* en allemand)

²⁶⁷ Robert, Rey-Debove et Rey, *Le petit Robert*, p.1904.

²⁶⁸ Crédit image : Daniel Beyer (2004), *Ilmenau Pranger* [image en ligne], Repéré à https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilmenau_Pranger.jpg, consulté le 15 novembre 2014.

L'image acoustique du métal et des chaînes métalliques prédomine. Ce mouvement se veut rythmique, en réminiscence des chaînes et des maillons qui s'entrechoquent et également du travail rythmique d'un forgeron travaillant ces chaînes. Dans la peinture de Bosch, les instruments de musique jouent le rôle de piloris. Les victimes y sont enchaînées afin d'y être torturées.

Deux types de rythme mènent le discours :

1. L'ostinato rythmique : notes répétées inlassablement. Cet ostinato se manifeste de manière régulière. Chaque temps peut contenir des figures rythmiques différentes. Dans une mesure à quatre temps peuvent se succéder quintolet - septolet - sextolet - quintolet. Une accélération peut être présente à l'intérieur de chaque figure rythmique. Cet ostinato donne une direction au mouvement, en contraste avec le statisme du mouvement précédent.
2. Le motif *a* : un motif mélodico-rythmique provenant de l'analyse spectrale des trois syllabes du mot *Prangeri* (Pran-ge-ri). (Figure 50).

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is for measure 264. Each instrument part begins with a fortissimo (ff) dynamic marking. The melody for each instrument consists of a triplet of notes, followed by a fermata over the final note of the triplet. The triplet notes are beamed together and have a '3' written below them. The notes are: Flute (G4, A4, B4), Horn (F3, G3, A3), Clarinet (F3, G3, A3), and Bassoon (F2, G2, A2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figure 50. Motif *a*, bois, mes. 264

Il peut se manifester tel quel, reproduisant fidèlement l'analyse harmonico-rythmique. Il peut également être désintégré par le biais d'une strette ou d'un morcellement (Figure 51). Cette dernière solution représente les maillons des chaînes qui, lorsque secoués, s'entrechoquent de manière arythmique.

The image shows a musical score for measures 258 and 259. The score is divided into two systems. The first system (measures 258-259) features the Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor, and Trumpet (Trp.) parts. The Flute, Horn, and Clarinet parts play a triplet of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic in measure 258 and switching to pianissimo subito (*pp subito*) in measure 259. The Bassoon part is silent. The Cor part is also silent. The Trumpet part plays a triplet of eighth notes in measure 258 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and continues in measure 259 with a pianissimo subito (*pp subito*) dynamic. The second system (measures 260-261) shows the continuation of the Flute, Horn, and Clarinet parts, all playing the same triplet motif with a pianissimo subito (*pp subito*) dynamic.

Figure 51. Motif *a* désintégré, fl., htb., cl. et trp., mes. 258 à 259

Atmosphère recherchée à travers l'orchestration :

- Mouvement rapide et dynamique
- Sonorité métallique (chaînes en métal dans le piano, tambours de frein)
- Rythmes
 - Ostinatos : notes répétées
 - Rythme : motif *a*

VII - *Klade* : sorte d'instrument de torture

« Sorte d'instrument de torture²⁶⁹ » : c'est ainsi que le dictionnaire de Kuzmanović définit *klade*²⁷⁰. Bien que cette définition vague fût source d'angoisse et de frustration au départ, j'ai vite réalisé que ce manque d'information m'accordait la latitude de puiser dans le vaste répertoire d'instruments de torture et être moins prisonnière d'images imposées. Mon choix s'est arrêté sur le pilori en bois à trois trous (Figure 52). Le trou du milieu est réservé à la tête et les deux autres aux mains.



Figure 52. Pilori²⁷¹

Je voulais illustrer, à travers des mouvements en forme de zigzag (VVV), les courbatures du corps provoquées par cette sorte de pilori. Je me suis par ailleurs inspirée, dans la peinture de Bosch, des victimes courbées et enchaînées sur le luth géant et la flûte géante, ainsi que de celle dont les membres sont étendus sur les cordes de la harpe en forme de V. Tout comme dans le mouvement *Death of Light/Light of Death* de Harvey, intitulé *Jesus*

²⁶⁹ Traduction personnelle de la définition de Kuzmanović.

²⁷⁰ Mladen Kuzmanović, *Rječnik i komentar Balada Petrice Kerempuha Miroslava Krleže*, Zagreb, Liber, 1972, p. 6.

²⁷¹ Crédit photo : PvOberstein (2018): Wikimedia Commons, *Two replicate pillories in Salisbury Cathedral, England* [image en ligne], Repéré à https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salisbury_pillories.jpg, consulté le 25 avril 2019.

Crucified, les cris de douleurs sont représentés par les multiphoniques à la clarinette. De plus, les multiphoniques du hautbois évoquent la souffrance mentale et physique du crucifié²⁷². Ce mouvement reprend également les thématiques risibles du premier mouvement : le bol chantant avec les billes et le *leitmotiv* de Petrica.

Atmosphère recherchée à travers l'orchestration :

- Mouvement en zigzag (représente les courbatures des corps torturés)
- Douleur (multiphonique à la clarinette)

VIII – Épilogue

Dans l'épilogue, il y a une reprise d'éléments comiques et cyniques provenant du premier mouvement. Une sonorité dans le registre moyen/grave colore cette conclusion. Petrica revient avec un commentaire final, commentaire qui n'est cependant pas conclusif. Tout reste suspendu et sans résonance. Tous les instruments sont traités comme des percussions tout en conservant une légère signature du timbre qui leur est propre. Les sonorités, provenant de tous les côtés de l'orchestre de manière sporadique et pointilliste, sont spatialisées. On est en présence d'un contrepoint rythmique accentuant une multitude d'éléments disparates qui n'arrivent pas à se retrouver en unisson. Ils sont éparpillés dans l'espace comme des ivrognes. Après toute cette lourde tragédie, seulement quelques hommes en état d'ébriété se promènent parmi les cadavres, tout comme les personnages en patins au centre du tableau de Bosch²⁷³.

Atmosphère recherchée à travers l'orchestration :

- Pointillisme
- Présence de silences
- Notes courtes

²⁷² Dans les notes de programme de la partition il est écrit « the body on the cross bearing gruesome scars of terrible physical torture ». Référence : Jonathan Harvey, « Death of Light/Light of Death », *FABER ff MUSIC*, <http://www.fabermusic.com/repertoire/death-of-light-light-of-death-2926>, consulté le 9 juillet 2018.

²⁷³ En haut à droite de la Figure 42.

- Sans résonance (pas de pédale forte au piano, notes courtes, *staccato*, cordes bloquées, *pizzicati* aux cordes, *pop* aux cuivres)
- Interventions décalées les unes par rapport aux autres, les instruments ne jouent pas en même temps
- Irrégularité rythmique, asymétrie
- Éparpillement dans l'espace pour représenter la désorientation d'un ivrogne
- Nuance douce pour accentuer l'interrogation qui persiste à la fin de la ballade

Conclusion

Galženjaki résume bien cette thèse, car elle synthétise le parcours de toutes les pièces analysées jusqu'ici. Cette pièce puise dans tous les modèles utilisés précédemment, tout en introduisant en sus le modèle visuel. Ces modèles m'ont servi à structurer la pièce, mais ils y sont traités avec une plus grande souplesse que dans les pièces antérieures. Cette souplesse s'est imposée d'elle-même en travaillant sur les interférences et analogies entre les domaines artistiques. Même si cette pièce est minutieusement formalisée, les interférences ont été déterminées d'une manière souple, car elles proviennent d'associations issues de mon imaginaire personnel. Je me suis accordé un peu plus de marge de manœuvre pour laisser l'imagination et l'intuition prendre le dessus dans les décisions sur les analogies, les interférences et leur transposition en musique. Ainsi cette dernière pièce résume la troisième phase de mon doctorat et représente aussi un retour timide à l'intuition explorée dans le premier chapitre.

Conclusion

En examinant rétroactivement le corpus de travail de ce doctorat, l'évolution de mon parcours compositionnel se dégage plus clairement.

Dans mon expérience, l'initiation à l'écriture de la musique acousmatique, aux différents logiciels et à la composition assistée par ordinateur a contribué à formaliser davantage mon approche compositionnelle par un raffinement méthodologique. La formalisation de la musique s'est installée graduellement pour répondre au besoin de concilier différents médiums musicaux et d'élargir ma pensée musicale par-delà l'approche intuitive et les tics compositionnels qu'elle tend à entraîner.

La formalisation a drastiquement changé mon approche de la composition. À travers l'étude du répertoire et la recherche rigoureuse d'un sujet donné servant de modèle à la composition, la pensée musicale s'approfondit et la relation avec l'œuvre en devenir se fait plus intime. Le matériau est traité avec davantage de réflexivité et de discernement. Le compositeur prend moins de décisions arbitraires à mesure qu'il apprend à structurer sa pensée. La formalisation de la musique permet au compositeur de se projeter dans l'avenir de la pièce et donne une profondeur à la composition, même s'il finit par abandonner certains des paramètres établis au cours du processus compositionnel. S'imposer un défi au début d'une composition à travers des concepts jusqu'alors inexplorés pousse à outrepasser notre zone de confort pour défricher de nouveaux itinéraires de création et c'est à travers ce genre de recherche que nous évoluons le plus.

En effectuant un retour sur mon parcours doctoral et ses trois phases évolutives, il devient évident que le passage d'une phase à la suivante est principalement motivé par la volonté de se mettre en danger pour faire évoluer la pensée musicale, notamment par une prise de distance progressive avec l'approche intuitive. Cela dit, l'importance grandissante de l'intuition dans tout art créatif est indéniable. Je me rends compte que, plutôt qu'être écartée, l'intuition doit au contraire toujours guider et présider le tout. Pour certaines pièces, comme l'opéra *The Feast of Nemesis*, je m'étais entêtée à suivre à la lettre la formalisation articulée dans la phase précompositionnelle et ce, même si mon intuition me poussait dans une direction

opposée. Avec le recul, je m'aperçois qu'il faut apprendre à être pragmatique plutôt que doctrinal et parfois abandonner les concepts qui ne s'intègrent pas dans la composition. Il faut savoir élaborer ses concepts tout en conservant une certaine marge de spontanéité. Dans certaines instances, le plan doit changer et ce changement doit être accepté comme partie intégrante du processus global de composition. La remise en question et mise en danger de ses idées et processus doivent accompagner toutes les étapes de la composition. Ainsi, dans un mouvement de va-et-vient, la formalisation guide et enrichit l'intuition, tout comme l'intuition guide et enrichit la formalisation.

Dans mes projets futurs, j'envisage d'approfondir et d'arrimer certaines des recherches amorcées dans le cadre du doctorat. Par exemple, n'ayant jusqu'à présent qu'effleuré les potentialités du modèle linguistique pour la composition, j'aimerais poursuivre mes recherches sur les croisements possibles entre la musique et la littérature, la langue, la sémantique, la phonétique, les langues hybrides et la langue déchiquetée, ainsi que sur l'impact de ces interactions sur le timbre et sur la transmission du message. Aussi, je compte aiguiser mes connaissances quant aux possibilités de dialogue entre les mondes acoustique et électronique, en poursuivant l'expérimentation sonore dans le champ de la musique mixte. Je poursuivrais également mon exploration du timbre, mais en l'étendant cette fois à la voix, aux modes d'émission de la langue et aux techniques vocales, plutôt que de me limiter aux instruments traditionnels. Je m'intéresse, entre autres, au travail d'Alfred Wolfsohn et de Roy Hart sur les techniques vocales étendues et les analyses psychologiques qui les sous-tendent. Parmi le répertoire mettant de l'avant les potentialités des registres et techniques étendues, j'aimerais m'inspirer particulièrement de *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies et *Versuch über Schweine* de Hans Werner Henze, pièces écrites spécifiquement pour Roy Hart. Un projet qui me permettrait de regrouper ces intérêts serait la mise en musique de sept poèmes du recueil *Petrica i galženjaki* de Krleža, mais cette fois-ci pour voix, ensemble et dispositif électronique. Par exemple, j'aimerais explorer comment le remaniement et le déchiquetage d'un texte, jumelés à un travail rigoureux sur le timbre et les techniques vocales étendues, peuvent traduire les émotions et les thèmes du texte. Cette exploration est d'ailleurs présentement entamée à travers la mise sur pied de l'opéra *Suites d'une ville morte*, écrit en collaboration avec la librettiste Naima Kristel Phillips, dans lequel l'interaction entre le timbre

des voix, le timbre des mots et le timbre du piano est centrale. Dans une des scènes de l'opéra que je compose présentement, l'instrument soutient l'expression vocale des mots avec une rythmique régulière. Les pédales sont utilisées comme pulsation de base et représentent la respiration. Parallèlement, une exploration à sonorité métallique et percussive se fait au niveau des barres de tensions et de la barre harmonique de l'instrument. L'instrument devient ainsi un personnage et la métaphore principale de l'opéra. Les deux chanteuses récitent, hurlent, halètent des mots et bribes de mots provenant du champ lexical décrivant l'anatomie du piano. Toute cette scène a comme ambition d'instaurer une ambiance où l'on bascule progressivement de l'incompréhension à l'appréhension face à un événement dévastateur.

Tel que mentionné dans la conclusion du chapitre cinq, j'aimerais également redéfinir mon approche quant à la partition afin de la rendre suffisamment souple pour accommoder et refléter mes visions artistiques. Une solution pourrait reposer sur l'adoption d'une écriture hybride, située entre la partition à notation traditionnelle et la partition graphique.

Pour terminer, il m'importe de souligner qu'au cours des différents projets collaboratifs menés dans le cadre du doctorat, chaque interprète, librettiste, metteur en scène, producteur de films, chorégraphe avec qui j'ai travaillé a contribué à complexifier ma pensée artistique et critique. J'espère éventuellement avoir l'opportunité de m'investir davantage dans le travail interdisciplinaire en m'alliant à d'autres créateurs issus de domaines tels le théâtre, la danse, le film expérimental, les arts visuels, la mode, l'opéra et le multimédia.

Bibliographie

- Albèra, Philippe, « Introduction aux neuf Sequenzas », *Contrechamps*, no.1, septembre 1983, p. 90-122.
- Anger, Violaine, « La musique de Rossini et l'évolution du statut de la parole dans la musique chantée: modèle de l'autonomie du musical ou modèle du mauvais goût ? », *Le modèle vocal : La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.55-71.
- Baillet, Jérôme, « Gérard Grisey, des processus de transformation à la relativité des échelles temporelles », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1701-1713.
- Baillet, Jérôme, *Gérard Grisey : Fondements d'une écriture*, Paris/Montréal, L'Itinéraire/L'Harmattan, 2000.
- Belostenec, Ivan, *Gazophylacium seu latino-illyricorum onomatum aerarium*, Zagreb 1740; pretisak : Liber-Mladost, Zagreb, 1972.
- Belostenec, Ivan, *Gazophylacium illyrico-latinum*, Zagreb 1740; pretisak: Liber-Mladost, Zagreb, 1973.
- Berio, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte : Écrits choisis*, traduits de l'italien par Martin Kaltenecker, Vincent Barras, Jacques Demierre, Francesca Filo della Torre et Marie-Charlotte Guillaume, Genève, Contrechamps, 2010.
- Bernier, Nicolas, « Composition orientée objet », *Circuit : Musiques Contemporaines*, volume 23, n°1, 2013, p.33-44.
- Bernstein, Tamara, « The Vocal Music of Ana Sokolović », *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 22, no. 3, 2012, p. 19-35.
- Bioteau, Alain, « Spatialisation et écriture de l'espace, des pionniers à Emmanuel Nunes », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1337-1366.
- Bonnet, Antoine, « Modèle prosodique et musique instrumentale : vers un nouveau système fonctionnel ? », *Le modèle vocal : La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis,

- Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 247-259.
- Bossis, Bruno, « La voix des sirènes: Thema - *Omaggio a Joyce* de Luciano Berio », *Le modèle vocal : La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.23-32.
- Boulez, Pierre, *Dialogue de l'ombre double*, pour clarinette/première sur scène et clarinette/double enregistrée, Wien, Universal Edition, ue 18407, 1985.
- Browder Doll, Zoe, « Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The Use of the *Sostenuto* Pedal in Berio's *Sequenza IV* for Piano, *Leaf* and *Sonata* », dans Janet K. Halfyard (éd.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot/Padstow/Burlington, Ashgate, 2007, p.53-66.
- Cage, John et Daniel Charles, *John Cage: Pour les oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976.
- Chantavoine, Jean, *Le poème symphonique*, Paris, Larousse, 1950.
- Chion, Michel, *La musique électroacoustique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Chion, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.
- Comrie, Bernard, Stephen Matthews et Maria Polinsky (éd.), *Atlas des langues : L'origine et le développement des langues dans le monde*, Singapour, Acropole, 2004.
- Csáky, Moritz, « L'opérette », dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 1301-1327.
- Dalemans, René, *Bruegel et son époque*, Brussels, Artoria, 1996.
- Decroupet, Pascal, « ET SI LE BRUIT N'ÉTAIT PAS UNE SIMPLE ANECDOTE? : Plaidoyer pour une interprétation « esthétiquement informée » des *Sequenze* II et III de Luciano Berio », dans Stéphane Orlando (éd.), *Les XIV Sequenze de Luciano Berio : Le laboratoire du compositeur*, avec la collaboration de Laurence Wuidar, [Sampzon], éditions Delatour France, p.239-257.
- Delevoy, Robert L., *Breugel*, Genève, Skira, 1990.
- Demmler, Martin, traduit de l'allemand par Jean-Claude Poyet, notes pour Unsuk Chin, *Akrostichon-Wortspiel*, Piia Komsu, soprano (1^{ère} œuvre) ; Samuel Favre, percussion

- (4e œuvre) ; Dimitri Vassilakis, piano (4e œuvre) ; Ensemble intercontemporain ; Kazushi Ono (1ère œuvre), Patrick Davin (2e œuvre), David Robertson (3e œuvre), Stefan Asbury (4e œuvre), chef d'orchestres, 1 disque compact, Deutsche Grammophon, 00289 477 5118, 2005.
- Dhomont, Francis (éd.), « Éditorial », *L'espace du son vol. II, Lien : Revue d'esthétique musicale*, Ohain, 1991.
- Fertonani, Cesare, « About Minimalism and Maximalism », Notes de programme du 56^e Festival Internazionale di Musica Contemporanea, la Biennale di Venezia : +EXTREME- BIENNALE MUSICA 6 > 13.10.2012.
- Fischer, Stefan, *Jerôme Bosch : L'œuvre complet*, traduit de l'allemand par Michèle Schreyer, Köln, Taschen GmbH, 2016.
- Fournier, Bernard, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.
- François, Jean-Charles, « Oralité-improvisation-écriture », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1315-1336.
- Gaffiot, Félix, « intuition », *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- Goldman, Jonathan, « Introduction », *Circuit : Musiques Contemporaines*, volume 23, n°1, 2013, p.5-7.
- Gorge, Emmanuel, *Les pratiques du modèle musical : Rétrospective contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Grabócz, Márta, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel : Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.
- Griffiths, Paul et Michael Searby, « Le Grand Macabre », *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002356?q=grand+macabre&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 2 avril 2017.
- Grisey, Gérard, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, Guy Lelong et Anne-Marie Réby (éd.), Paris, MF, 2008.
- Grisey, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », dans Jean-Baptiste Barrière (éd.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991, p.352-385.

- Halfyard, Janet K., « Foreword », dans Janet K. Halfyard (éd.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot/Padstow/Burlington, Ashgate, 2007, p.xix-xxii.
- Halfyard, Janet K., « Provoking Acts: The Theatre of Berio's *Sequenzas* », dans Janet K. Halfyard (éd.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot/Padstow/Burlington, Ashgate, 2007, p. 99-116.
- Harman, Brian, « Musical Robots and the Serbian Kolo: A Narrative Analysis of Ana Sokolović's *Géométrie sentimentale* (1997) », *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 22, no. 3, 2012, p. 51-66.
- Harvey, Jonathan, « Death of Light/Light of Death », *FABER ff MUSIC*, <http://www.fabermusic.com/repertoire/death-of-light-light-of-death-2926>, consulté le 9 juillet 2018.
- Harvey, Jonathan, *Ricercare una Melodia*, pour trompette et dispositif électronique (ou système de délai), Harlow, Faber Music Ltd., 0571567568, 1992.
- Hirsbrunner, Theo, « Autour du spectralisme : prolongements, critiques, voies parallèles », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1603-1626.
- Humpert, Hans Ulrich, « L'évolution technologique de la musique électroacoustique au cours des 50 dernières années et son influence sur le travail du compositeur », traduit de l'allemand par Joseph Kolbl, dans Vincent Tiffon (éd.), *La musique électroacoustique, un bilan, actes du colloque des 2 et 3 mai 2000, Centre d'étude des arts contemporains*, Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, p. 33-42.
- Hurel, Philippe, « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition », dans Jean-Baptiste Barrière (éd.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991, p.261-271.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Quadrige, 2001.
- Kirilov, Kalin S., *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*, Dorchester, Routledge, 2015.
- Kuzmanović, Mladen, *Rječnik i komentar Balada Petrice Kerempuha Miroslava Krleže*, Zagreb, Liber, 1972, p. 6.

- Lachenmann, Helmut, *Écrits et entretiens : Choisis et préfacés par Martin Kaltenecker*, textes traduits par Nicolas Donin, Martin Kaltenecker, Jean Lauxerois, Olivier Mannoni, Michel Pozmanter, Yves Saint-Amand et Peter Szendy, Genève, Éditions Contrechamps, 2009.
- Ligeti, György, *Le Grand Macabre: Opera in four scenes/Oper in vier Bildern*, Mainz/London/Madrid/New York/Paris/Prague/Tokyo/Toronto, Schott Music, ED 8522, 2003 (version révisée 1996).
- Mâche, François-Bernard et Bruno Serrou, *François-Bernard Mâche : De la musique, des langues et des oiseaux : Entretien avec Bruno Serrou*, Paris, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2007.
- Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature : ou Les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983.
- Menezes, Flo, « Luciano Berio », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1095-1120.
- Messier, Martin, *MARTIN MESSIER / 14 LIEUX*, http://www.mmessier.com/smo_performance.html, consulté le 23 août 2018.
- Michel, Pierre, *György Ligeti : Compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985.
- Murail, Tristan, *Modèles & artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.
- Neef, Sigrid, « Ligeti : *Le Grand Macabre* », dans András Batta (éd.) et Sigrid Neef (lectorat), *Opéra : Compositeurs, œuvres, interprètes*, traduit de l'allemand par Odile Demange (p. 194-419), Madrid, Könnemann, 2000, p. 280-281.
- Nonnenmann, Rainer, « Helmut Lachenmann : son et structure », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1665-1679.
- Normandeau, Robert, notes pour Robert Normandeau, *Baobabs*, Stéphanie Lessard (soprano), Marie-Annick Béliveau (alto), Michiel Schrey (ténor), Pierre-Étienne Bergeron (basse), ensemble à percussions *Sixtrum*, 1 disque son : audio, stéréo, 12 cm, empreintes DIGITALes, IMED 14128, 2014.

- Normandeau, Robert, notes pour Robert Normandeau, *Puzzles*, enregistré en 2003, 1 disque son : numérique, stéréo, ambiophonie, DVD; 12 cm, empreintes DIGITALes, IMED 0575, 2005.
- « Patter Song », dans Sadie Stanley (éd.) et Christina Bashford (Managing Editor), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, *Lon-Rod*, London, Macmillan Press Limited, 1992.
- « Quick Kiss », *Learn English Kids – British Council*, <http://learnenglishkids.britishcouncil.org/fr/tongue-twisters/quick-kiss-0>, consulté le 15 juin 2014.
- Reich, Steve, *New York Counterpoint*, for Clarinet and Tape or Clarinet Ensemble, Full Score and Live Clarinet Part, New York/Paris, Hendon Music/Boosey & Hawkes, 1989.
- Roads, Curtis, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge, London, MIT Press, 1996.
- Robert, Paul et Alain Rey, « culbuto », *Le grand Robert de la langue française*, <https://gr.bvdep.com/robert.asp>, consulté le 22 mai 2018.
- Robert, Paul et Alain Rey, « virelangue », *Le grand Robert de la langue française*, <https://gr.bvdep.com/robert.asp>, consulté le 17 juillet 2018.
- Robert, Paul, Josette Rey-Debove et Alain Rey, « intuition », *Le petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015.
- Roy, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Saariaho, Kaija, « Timbre et harmonie », dans Jean-Baptiste Barrière (éd.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991, p. 412-453.
- Schnebel, Dieter, *Glossolalie 61*, pour 3 (4) orateurs et 3 (4) instrumentistes, Mainz, B. Schott's Söhne, Edition Schott 6414, [1974].
- Sengpiel, Eberhard, *Forum für Mikrofonaufnahmetechnik und Tonstudioteknik* (forum for microphone recordings and sound studio techniques), <http://www.sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm>, consulté en mars 2017.
- « Sequenza VII », *Ircam, Centre Pompidou : Ressources : Base de documentation sur la musique contemporaine*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/6865/>, consulté le 5 octobre 2016.

- Sève, Bernard, « Utilisation et " présentation esthétique " des instruments de musique », *Methodos : Savoirs et textes*, no. 11, 2011, <https://journals.openedition.org/methodos/2569#tocto2n2>, consulté le 12 avril 2018.
- Sokolović, Ana, *Nine Proverbs*, pour orchestre, [Montréal], CMC, MI 1100 S683nin 2011, [2011].
- Solomos, Makis, « Iannis Xenakis », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1057-1080.
- Solomos, Makis, « Timbre et son », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1427-1477.
- Soutet, Olivier, *Linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Steiner, George, *Réelles présences: Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991.
- Steinitz, Richard, *György Ligeti: Music of the Imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003.
- Stolba, K Marie, *The Development of Western Music, A History Third Edition*, Boston, The McGraw-Hill Companies, 1998.
- Tarasti, Eero, *Mythe & musique: Wagner, Sibelius, Stravinsky*, traduit de l'anglais par Damien Pousset, Paris, Éditions Michel de Maule, 2003.
- Tiffon, Vincent, « La musique mixte : avenir de la musique électroacoustique ? », dans Vincent Tiffon (éd.), *La musique électroacoustique, un bilan, actes du colloque des 2 et 3 mai 2000, Centre d'étude des arts contemporains, Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3*, 2004, p. 83-97.
- Tiffon, Vincent, « Musique mixte », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1297-1314.
- « Till Eulenspiegel », *Britannica Academic, Britannica Digital Learning*, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Till-Eulenspiegel/33215>, @2018 Encyclopedia Britannica Inc., consulté le 10 juillet 2018.
- Trubert, Jean-François, « Théâtre musical et théâtre instrumental », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle 2*, Lyon, Symétrie, 2013, p.1269-1295.

Varèse, Edgar, *Écrits : Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, traduit de l'anglais par Christiane Léaud, Paris, Christian Bourgois, 1983.

Vončina, Josip, *Korijeni Krležina Kerempuha*, Zagreb, Naprijed, 1991.

Whittall, Arnold, « Death of Light/Light of Death, Jonathan Harvey and 20th century modernism », *Le modèle vocal: La musique, la voix, la langue*, dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.17-22.

Wilkins, Nigel E., *La musique du diable*, Hayen, Éditions Mardaga, 1999.

Woloshyn, Alexa, « Onomatopoeias and Robert Normandeau's Sonic World of Baobabs: Transformation, Adaptation, and Evocation », *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 24, no. 2, 2014, p. 67-87.

Crédit images :

Beyer, Daniel (2004), *Ilmenau Pranger* [image en ligne], Repéré à https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilmenau_Pranger.jpg, consulté le 15 novembre 2014.

The Prado in Google Earth, *Le jardin des délices* [image en ligne], Repéré à http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_040.jpg, consulté le 2 mars 2014.

The Prado in Google Earth, *The Garden of Earthly Delights*, inner right wing, detail. [image en ligne], Repéré à https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosch_Jardin_des_delices_detail.jpg, consulté le 25 avril 2019.

Museo del Prado, *The Triumph of Death* [image en ligne], Repéré à <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:TheTriumphofdeath.jpg>, consulté le 2 mars 2014.

PvOberstein (2018), Wikimedia Commons, *Two replicate pillories in Salisbury Cathedral, England* [image en ligne], Repéré à https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salisbury_pillories.jpg, consulté le 25 avril 2019.

Web Gallery of Art (2011), *The Garden of Earthly Delights*, detail [image en ligne], Repéré à [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_\(detail\)_-_WGA2526.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_(detail)_-_WGA2526.jpg), consulté le 25 avril 2019.

ANNEXE 1 - LISTE DES DOCUMENTS ACCOMPAGNANT LA THÈSE

Partitions

1. *Bailo*, pour violon seul
2. *String Quartet no. 1*
3. *Con Fuoco*, pour quatuor à cordes
4. *Concerto pour clarinette et bande*
5. *Impressions*, pour basson et bande
6. *Nevaliashka / Неваляшка*, pour chœur de clarinettes
7. *Les bottes jaunes*, opéra de chambre mixte
8. *The Feast of Nemesis*, opéra de chambre
9. *FLAW/LESS*, pour trois danseurs et quintette
10. *Transition*, pour flûte, hautbois, clarinette et piano préparé
11. *Galženjaki*, pour orchestre de chambre formé de 14 instrumentistes

ANNEXE 2 - PARTITIONS

Les partitions ont été tronquées de cette version de la thèse. La version intégrale de cette thèse est disponible uniquement pour consultation individuelle à la Bibliothèque de musique de l'Université de Montréal (www.bib.umontreal.ca/MU).