

Université de Montréal

Vers une symbiose de la composition et de l'improvisation
dans cinq œuvres de musique de concert

par

Jérôme Blais

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique, option composition

août 2003

© Jérôme Blais 2003

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Vers une symbiose de la composition et de l'improvisation
dans cinq œuvres de musique de concert

présentée par :

Jérôme Blais

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Thèse acceptée le :

RÉSUMÉ

La composition et l'improvisation représentent deux pratiques musicales considérées comme indissociables dans la plupart des musiques, et ce, depuis toujours. Cependant, à partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, l'improvisation joue un rôle de plus en plus discret dans la musique de concert occidentale, jusqu'à en être totalement exclue de 1800 à 1950. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que de nombreux compositeurs occidentaux cherchent à réintroduire une certaine forme de spontanéité dans leurs oeuvres écrites, principalement par le biais de la musique dite aléatoire. Malgré ces démarches, composition et improvisation n'en demeurent pas moins perçues, dans la musique « sérieuse » d'aujourd'hui, comme deux façons bien distinctes de penser la musique.

Ce doctorat propose donc, à travers cinq œuvres, un parcours menant à une réunification de ces deux pratiques. Je me suis inspiré, pour ce travail, des principaux courants historiques de l'improvisation, tels la musique baroque, le jazz ou les musiques de tradition orale, que j'ai intégrés dans un langage musical personnel et cohérent. De plus, une étude sur l'improvisation ne pouvant se faire de façon purement théorique, l'élaboration de chacune de ces œuvres s'est vue marquée par une expérimentation pratique avec des musiciens d'horizons divers.

Les cinq œuvres constituant le corps de ce doctorat représentent cinq visages de la symbiose entre composition et improvisation :

Parcours, pour piano et instrument mélodique variable, possède une facture classique à l'intérieur de laquelle la créativité des interprètes peut néanmoins s'exprimer;

Transfuges, pour un ou plusieurs instruments, consiste en une pièce « à construire », une œuvre « faites-la vous-même »;

Dona Nobis, pour deux voix solistes, chœur d'enfants et percussion, explore l'improvisation vocale à partir de plusieurs textes;

Blues for Hank, pour un ou deux clavecins, revisite les pratiques d'improvisation baroque et jazz;

Con Stella, pour piano, avec un ou plusieurs instruments *ad libitum*, propose une réflexion sur les rôles respectifs du compositeur et de l'interprète et sur la place de chacun dans la création musicale.

MOTS CLÉS

Musique aléatoire

Oralité

Notation musicale

Partition graphique

Lead sheet

Arrangements multiples (malléabilité de l'œuvre)

Recherche sur le timbre

SUMMARY

Composition and improvisation have always been considered inseparable in most musical traditions. In the second half of the 18th century, however, the role of improvisation in Western classical music began to diminish, disappearing completely between 1800 and 1950. It was not until after World War II that numerous western composers began to reintroduce improvised segments into their work, principally through so called aleatoric music. Despite these occasional forays, composition and improvisation are still seen, in today's "serious" music, as two distinct approaches.

This doctoral dissertation, through five musical works, attempts to reunite these two methods. For inspiration, I looked to the primary historical movements of musical improvisation, such as baroque, jazz, and oral musical traditions, which I have integrated into a musical language that is both personal and coherent. Since a study of improvisation cannot be done on a purely theoretical level, each composition was developed through practical experimentation with musicians of diverse background.

The five compositions at the core of this dissertation represent five aspects of the symbiosis between composition and improvisation:

Parcours, for piano and one melodic instrument, is crafted in classical fashion, within which the players' creativity still finds an outlet;

Transfuges, for one or several instruments, consists of a composition "to be assembled": a "do-it-yourself" piece;

Dona Nobis, for two voice soloists, a chorus of children and percussion, explores vocal improvisation, taking several texts as its point of departure;

Blues for Hank, for one or two harpsichords, revisits the improvisation techniques of the baroque and of jazz;

Con Stella, for piano, with one or more instruments *ad libitum*, is a reflection on the respective roles of the composer and the performer and on the place of each in musical creation.

KEYWORDS

Aleatoric music

Oral tradition

Musical notation

Graphic score

Lead sheet

Multiple arrangements (musical flexibility)

Research on timbre

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
SUMMARY	vi
TABLE DES MATIÈRES	viii
LISTE DES EXEMPLES	xi
LISTE DES EXEMPLES SONORES	xiv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xix
REMERCIEMENTS	xxi
INTRODUCTION	
Confessions d'un transfuge	1
Quelques définitions	2
Quelques références	3
Chronique d'un parcours inattendu	7
CHAPITRE I	
Première année : <i>Parcours</i> (Juxtaposition de l'écrit et de l'improvisé)	9
Méthodologie pré- <i>Parcours</i> : laboratoires d'improvisation	9
De l'improvisation à l'écriture : naissance de <i>Parcours</i>	18
Au sujet de la « Notes aux interprètes »	18
Analyse de l'œuvre	20
Méthodologie post- <i>Parcours</i> : laboratoires de destruction-reconstruction	22
CHAPITRE II	
Deuxième année : <i>Transfuges</i> (Oralité, ouverture et malléabilité)	28
De <i>Parcours</i> à <i>Transfuges</i> : vers une partition véritablement malléable et ouverte	28
<i>Transfuges</i> : la partie écrite	29
<i>Transfuges</i> : la partie orale	31
Les différentes versions de <i>Transfuges</i>	33
<i>Transfuges</i> , par l'ensemble Jahbar	34
<i>Transfuges</i> , par le duo Traces	37
Le compositeur et la créativité des interprètes	41

(Suite page suivante)

CHAPITRE III

Deuxième année : <i>Dona Nobis...</i> (Improvisation vocale et traitement du texte)	43
Les textes.....	44
Les séances de laboratoire	45
De l'improvisation à l'écriture	48

CHAPITRE IV

Troisième année : <i>Blues for Hank</i> (L'improvisation dans la musique baroque, jazz et contemporaine)	57
Exploitation et détournement des codes d'improvisation baroque et jazz	58
Utilisation d'une cellule	58
Transpositions	60
Ornements baroques	60
Coloration chromatique	62
Déroutement des séances de laboratoire	63
Naissance d'une complicité	64
Conséquence d'une complicité : <i>Blues for Hank</i> , pour un ou deux clavecins	67
<i>Blues for Hank</i> par le Montreal Organ Consort	72

CHAPITRE V

Troisième, quatrième et cinquième années : <i>Con Stella</i> (Symbiose entre composition et improvisation)	76
Prémices	76
La partition de <i>Con Stella</i>	78
Les versions de <i>Con Stella</i>	83
Première version de <i>Con Stella</i> , pour piano et saxophone basse	84
Deuxième version de <i>Con Stella</i> , pour piano, saxophone baryton, violon, violoncelle et contrebasse	85
Troisième version de <i>Con Stella</i> , pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones	86
Quatrième version de <i>Con Stella</i> , pour piano et saxophone ténor	89
Cinquième version de <i>Con Stella</i> , pour piano seul	90
Sixième version de <i>Con Stella</i> , pour piano et saxophone baryton	91
Chronique d'un <i>work in progress</i>	92
De l'écoute et du silence	98
De l'oral et de l'écrit	101
Du structuré et du spontané	103

CHAPITRE VI

Cinquième année : Observations, questions et réflexions	104
Que signifie, pour moi, l'improvisation ?	105
Qu'est-ce qu'une bonne improvisation ?	108
L'écoute	109
L'économie de moyen	111
Le sens de la forme	111

(Suite page suivante)

CHAPITRE VII

Jean Derome : le musicien de Babel

Entrevue suivie d'un texte d'analyse et de réflexion

Introduction	113
Méthodologie	114
Entrevue	115
Premiers contacts avec la musique	115
Études classiques et... « <i>gigs</i> »	116
Premières expériences d'enseignement	116
L'heure des choix	117
L'amour de tous les styles, de tous les arts	118
Mingus et la tradition orale	120
Derome et le contrepoint	122
Derome et l'apport de l'interprète	124
Improvisation et écriture	126
Le respect de tous les styles	129
Vive le vivant !	131
Analyse de l'entrevue : réflexion et comparaison avec ma propre démarche	133
Tradition	133
Mélange de styles	134
Approche hybride	135
 CONCLUSION	 139
 BIBLIOGRAPHIE / DISCOGRAPHIE	 146
 ANNEXE 1	 xxiii
ANNEXE 2	xxix
ANNEXE 3	xxxvii
ANNEXE 4	xl
ANNEXE 5	xlviii
ANNEXE 6	lv
 LISTE DES DOCUMENTS JOINTS	 lvix

LISTE DES EXEMPLES

CHAPITRE I

Exemple 1.1 - Cellules motiviques de <i>Parcours</i>	11
Exemple 1.2 - Gestes associés à chacune des cellules thématiques de <i>Parcours</i>	11
Exemple 1.3 – Parcours d’improvisation, extrait de la section F de la partition de <i>Parcours</i>	13
Exemple 1.4 – « <i>Riff</i> variable », extrait de la section F de la partition de <i>Parcours</i>	14
Exemple 1.5 – « <i>Riff</i> à construire », par l’instrument mélodique, extrait de la section D de la partition de <i>Parcours</i>	15
Exemple 1.6 – Système de « boîtes » et « <i>cues</i> de dégraissage » pour l’improvisation collective, section E de la partition de <i>Parcours</i>	17
Exemple 1.7 – Tableau proposant des façons d’adapter les indications de nuances et d’articulation de <i>Parcours</i> à plusieurs instruments	19
Exemple 1.8 – Tableau comparatif des différentes versions de <i>Parcours</i> telles qu’interprétées par l’ensemble Jahbar	25

CHAPITRE II

Exemple 2.1 – Geste 1, « Intense »	29
Exemple 2.2 – Geste 2, « Nerveux »	30
Exemple 2.3 – Geste 3, « Agressif »	30
Exemple 2.4 - Geste 4, « Vulnérable »	30
Exemple 2.5 – Première page du plan schématique de <i>Transfuges</i> dans la version du duo Traces	33

(Suite page suivante)

CHAPITRE III

Exemple 3.1 – Liens entre l' <i>Agnus Dei</i> et les autres textes	45
Exemple 3.2 – Première manipulation phonétique de l' <i>Agnus Dei</i>	50
Exemple 3.3 – Transformation du mot « <i>pacem</i> »	50
Exemple 3.4 – Manipulations phonétiques sur « papa » et sur les phonèmes percussifs de l' <i>Agnus Dei</i>	51
Exemple 3.4 (suite) – Manipulations phonétiques sur « papa » et sur les phonèmes percussifs de l' <i>Agnus Dei</i>	51
Exemple 3.5 – Écriture de type « aléatoire »	52
Exemple 3.6 – Introduction du texte « L'orchidée »	52
Exemple 3.7 – Introduction du texte « <i>Sam-I-am</i> »	53
Exemple 3.8 – <i>Riff</i> sur « <i>Sam-I-am</i> »	54
Exemple 3.9 – Fin de <i>Dona Nobis</i>	55
Exemple 3.10 – <i>Dona Nobis</i> , mes. 55 – 57	56
(Suite page suivante)	

CHAPITRE IV

Exemple 4.1 – Cellule motivique de base pour <i>Blues for Hank</i>	59
Exemple 4.2 – Transpositions de la cellule motivique de base pour <i>Blues for Hank</i>	60
Exemple 4.3 – Consignes concernant les ornements baroques pour <i>Blues for Hank</i>	61
Exemple 4.4 – Consignes concernant la coloration chromatique pour <i>Blues for Hank</i>	62
Exemple 4.5 – Consignes d’improvisation données à Hank Knox lors de notre première rencontre	63
Exemple 4.6 – Première section de <i>Blues for Hank</i> , jeu d’écho entre les deux claviers	66
Exemple 4.7 – <i>Ostinato</i> variable, section B de <i>Blues for Hank</i>	69
Exemple 4.8 – Accords répétés et <i>ostinato</i> , section C de <i>Blues for Hank</i>	70
Exemple 4.9 – Gestes pour l’improvisation, section D de <i>Blues for Hank</i>	70
Exemple 4.10 – Section E de <i>Blues for Hank</i>	71

CHAPITRE V

Exemple 5.1 – Accord « source » de <i>Con Stella</i>	79
Exemple 5.2 – Gestes de « première ceinture » de <i>Con Stella</i> (extrapolation mélodique et rythmique de la « source »)	79
Exemple 5.3 – Gestes de « deuxième ceinture » de <i>Con Stella</i> (extrapolation timbrale des gestes de la première « ceinture »)	80
Exemple 5.4 – <i>Lead sheet</i> complet de <i>Con Stella</i>	82
Exemple 5.5 - Chronologie de l’oral et de l’écrit lors des séances d’improvisation ayant mené à la version pour piano et deux quatuors de <i>Con Stella</i>	102

CHAPITRE VI

Exemple 6.1 – Écriture de type « aléatoire » (extrait de <i>Dona Nobis</i>)	106
Exemple 6.2 – Improvisation contrôlée (extrait de <i>Blues for Hank</i>)	107

LISTE DES EXEMPLES SONORES

CHAPITRE I

- Exemple sonore 1.1 (page 1 du disque 1) – Improvisation sur la cellule « a »
du thème de *Parcours* (Jean-Marc Bouchard, saxophone ténor) 11
- Exemple sonore 1.2 (page 2 du disque 1) – Extrapolation des gestes « grouillements »
et « flottement » de *Parcours* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard,
saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique) 12
- Exemple sonore 1.3 (page 3 du disque 1) – Parcours d'improvisation de l'instrument
mélodique sur la « riff variable » du piano, section F de *Parcours*
(Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto) 15
- Exemple sonore 1.4 (page 4 du disque 1) – Improvisation du piano
sur la « riff à construire » de l'instrument mélodique, section D de *Parcours*
(Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto) 15
- Exemple sonore 1.5 (page 5 du disque 1) – Improvisation à l'aide de boîtes,
section E de *Parcours*
(Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto) 17
- Exemple sonore 1.6 (page 6 du disque 1) – *Parcours*, version pour piano et saxophone alto
(Luc Leclerc, piano; Sylvain Houle, saxophone alto),
en concert, le 8 mai 2003, Salle Claude-Champagne,
Université de Montréal, Montréal 20
- Exemple sonore 1.7 (page 7 du disque 1) – Solo sur une « riff hybride » (mélange entre les
notes de la riff de la section F et la structure de la riff de la section D de *Parcours*)
(Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto;
Gille Brisebois, basse électrique) 23
- Exemple sonore 1.8 (page 8 du disque 1) – Improvisation collective à l'aide de boîtes,
section E de *Parcours* (Jérôme Blais, piano;
Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique) 24
- Exemple sonore 1.9 (page 9 du disque 1) – Improvisation à l'aide des « plans sonores »
(Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto;
Gille Brisebois, basse électrique) 24
- Exemple sonore 1.10 (page 10 du disque 1) – *Parcours*, version improvisée pour piano,
saxophone alto et basse électrique (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard,
saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000,
Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 26

(Suite page suivante)

CHAPITRE II

- Exemple sonore 2.1 (page 11 du disque 1) – *Transfuges*, version de l'ensemble Jahbar (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 34
- Exemple sonore 2.2 (page 12 du disque 1) – Utilisation du « délai » électronique dans le geste 3 du thème de *Transfuges* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 36
- Exemple sonore 2.3 (page 13 du disque 1) – Utilisation du « délai » dans le début du développement de *Transfuges* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 36
- Exemple sonore 2.4 (page 14 du disque 1) – Utilisation de techniques contemporaines au saxophone (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 36
- Exemple sonore 2.5 (page 15 du disque 1) – Utilisation non standard du piano (cordes frottées avec les ongles) (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 37
- Exemple sonore 2.6 (page 16 du disque 1) – *Transfuges*, version du duo Traces (Guy Pelletier, flûtes; Julien Grégoire, percussion), en concert, le 28 janvier 2001, Studio 12, Maison de Radio-Canada, Montréal 38
- Exemple sonore 2.7 (page 17 du disque 1) – Utilisation du « délai » dans la version du duo Traces (Guy Pelletier, flûtes; Julien Grégoire, percussion), en concert, le 28 janvier 2001, Studio 12, Maison de Radio-Canada, Montréal 40

(Suite page suivante)

CHAPITRE III

- Exemple sonore 3.1 (page 18 du disque 1) – Improvisation sur le mot « papa »
et sur des fragments de l'*Agnus Dei*
(Julie Béchard, voix; Jérôme Blais, piano) 46
- Exemple sonore 3.2 (page 19 du disque 1) – Improvisation sur le mot « *miserere* » de
l'*Agnus Dei* (Pascal Mondieg, voix; Jérôme Blais, piano) 47
- Exemple sonore 3.3 (page 20 du disque 1) – Improvisation sur les mots « Sam-I-Am »,
« peccata » et sur des expressions « extérieures » mais phonétiquement
semblables (Julie Béchard, voix; Jérôme Blais, piano) 47
- Exemple sonore 3.4 (page 21 du disque 1) – Improvisation collective à l'aide des
structures « solo/accompagnement » sur le mot « papa »
(Julie Béchard et Pascal Mondieg, voix) 48
- Exemple sonore 3.5 (page 22 du disque 1) – Improvisation collective à l'aide des « plans
sonores » sur les phonèmes de l'*Agnus Dei*
(Julie Béchard et Pascal Mondieg, voix) 48

CHAPITRE IV

- Exemple sonore 4.1 (page 1 du disque 2) – Improvisation sur des ornements baroques
(Hank Knox, clavecin) 64
- Exemple sonore 4.2 (page 2 du disque 2) – Improvisation sur un ostinato
(Hank Knox, clavecin) 64
- Exemple sonore 4.3 (page 3 du disque 2) – Improvisation en imitation
(*leader* : Jérôme Blais, clavecin, canal de gauche;
imitateur : Hank Knox, clavecin, canal de droite) 66
- Exemple sonore 4.4 (page 4 du disque 2) – Improvisation en imitation
(*leader* : Hank Knox, canal de droite; imitateur :
Jérôme Blais, canal de gauche) 67
- Exemple sonore 4.5 (page 5 du disque 2) – *Blues for Hank*, version pour 2 clavecins
(Hank Knox et Jérôme Blais, clavecins), en concert, le 8 mai 2001,
Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal 67
- Exemple sonore 4.6 (page 6 du disque 2) – *Blues for Hank*, version pour quatre orgues
positifs (Montreal Organ Consort), en concert, le 20 avril 2002,
Cathédrale Christ Church, Montréal 73

(Suite page suivante)

CHAPITRE V

Exemple sonore 5.1 (page 7 du disque 2) – <i>Con Stella</i> , version pour piano et saxophone basse (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone basse), en concert, le 8 mars 2001, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal	84
Exemple sonore 5.2 (page 8 du disque 2) – <i>Con Stella</i> , version pour piano, saxophone baryton, violon, violoncelle et contrebasse (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone baryton; Marie-Noël Laporte, violon; Delphine Measroch, violoncelle; Jean-Félix Mailloux, contrebasse), en concert, le 25 avril 2001, Salle Claude-Champagne, Université de Montréal, Montréal	85
Exemple sonore 5.3 (page 9 du disque 2) – <i>Con Stella</i> , version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal	86
Exemple sonore 5.4 (page 10 du disque 2) – <i>Con Stella</i> , version pour piano et saxophone ténor (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone ténor), en concert, le 26 mai 2002, Université de Toronto, Toronto	89
Exemple sonore 5.5 (page 1 du disque 3) – <i>Con Stella</i> , version pour piano seul (Jérôme Blais, piano), en concert, le 18 août 2002, Cathédrale Christ Church, Montréal	90
Exemple sonore 5.6 (page 2 du disque 3) – <i>Con Stella</i> , version pour piano et saxophone baryton (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone baryton), en concert, le 12 mars 2003, Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal	91
Exemple sonore 5.7 (page 3 du disque 3) – Essais sur le geste 10 du <i>lead sheet</i> de <i>Con Stella</i> (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar)	94
Exemple sonore 5.8 (page 4 du disque 3) – « Test » sur les différents gestes du <i>lead sheet</i> de <i>Con Stella</i> (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar)	95
Exemple sonore 5.9 (page 5 du disque 3) – Improvisation sur les gestes 4, 8, 9 et 10 du <i>lead sheet</i> de <i>Con Stella</i> (Jérôme Blais, piano; Geneviève Beaudry, violon; Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano)	95
Exemple sonore 5.10 (page 6 du disque 3) – Improvisation collective sur les gestes du <i>lead sheet</i> de <i>Con Stella</i> (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar)	96

(Suite page suivante)

- Exemple sonore 5.11 (page 7 du disque 3) – Section B de *Con Stella*,
version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Stéphanie Bozzini, alto; André Leroux, saxophone ténor),
en répétition, le 19 mars 2002 97
- Exemple sonore 5.12 (page 8 du disque 3) – Section B de *Con Stella*,
version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Stéphanie Bozzini, alto; André Leroux, saxophone ténor),
en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal 97
- Exemple sonore 5.13 (page 9 du disque 3) – Section C1 de *Con Stella*,
version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Clemens Merkel, violon; Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano),
en répétition, le 22 mars 2002 97
- Exemple sonore 5.14 (page 10 du disque 3) – Section C1 de *Con Stella*,
version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Clemens Merkel, violon; Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano),
en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal 97
- Exemple sonore 5.15 (page 11 du disque 3) – Fin de la section D et section E
de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar),
en répétition, le 2 avril 2002 98
- Exemple sonore 5.16 (page 12 du disque 3) – Fin de la section D et section E
de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar),
en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal 98
- Exemple sonore 5.17 (page 13 du disque 3) - « Mauvaise version » de la section G
de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar),
en répétition, le 2 avril 2002 100
- Exemple sonore 5.18 (page 14 du disque 3) – « Meilleure version » de la section G
de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar),
en répétition, le 27 avril 2002 101
- Exemple sonore 5.19 (page 15 du disque 3) - « Bonne version » de la section G
de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones
(Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar),
en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal 101

LISTE DES ABRÉVIATIONS

8va	ottava
8vb	ottava bassa
accel.	accelerando
ad lib.	ad libitum
alt.	alto
bar.	baryton
cresc.	crescendo
frott.	frottement
gliss.	glissando
impro.	improvisation
inf.	inférieur
M.D.	main droite
M.G.	main gauche
manipul.	manipulations
max.	maximum
mél.	mélodie
min.	minimum
MOC	Montreal Organ Consort
O1, O2, etc.	orgue 1, orgue 2, etc.
opt.	optionnel
ord.	ordinario
péd.	pédale
perc.	percussion
pizz.	pizzicato
pno	piano
pont.	ponticello
pseud.	pseudonyme
reg.	registration
sax.	saxophone(s)
sec.	secondes
sil.	silence
sop.	soprano
sup.	supérieur
s.v.	senza vibrato
tén.	ténor
V1, V2	violon 1, violon 2
vcle	violoncelle
V.F.	voix de femme
V.H.	voix d'homme

J'aimerais dédier cette thèse

à ma femme, Juliette

*à mes enfants,
Cédric, Olivier et Renaud*

à la mémoire de mon père

REMERCIEMENTS

Au terme d'un périple intellectuel et artistique qui aura duré cinq ans, je me dois de remercier sincèrement et chaleureusement les personnes m'ayant accompagné, supporté et guidé, et sans lesquelles cette aventure n'aurait pu avoir lieu.

Je voudrais d'abord exprimer ma profonde gratitude à mes directeurs de recherche, Messieurs Michel Longtin et Reno De Stefano, qui ont cru en mon projet dès le départ, et ont su, tout au long de ces années, poser sur mon travail un regard critique, éclairé et ouvert.

Je tiens également à remercier mon grand ami, Jean-Marc Bouchard, qui fut impliqué dans presque toutes les étapes de ce doctorat, et qui, par sa précieuse collaboration, aura exercé sur ma démarche une influence considérable.

J'aimerais aussi remercier personnellement plusieurs musiciens ayant contribué de façon significative à l'avancement de mes recherches :

merci à Gilles Brisebois, qui fut un acteur important dans la création de l'ensemble Jahbar, et qui apporta à plusieurs de nos concerts une couleur unique;

merci à Jacques Drouin, Sven Meyer, Françoise Gadbois, Jean-Maurice Payeur et François Larouche, pour avoir accepté de participer à des séances d'improvisation ayant façonné *Parcours*, et merci à Luc Leclerc et Sylvain Houle pour la très belle interprétation qu'ils en ont faite en concert;

merci au Duo Traces, formé de Guy Pelletier et Julien Grégoire, pour son interprétation personnelle et généreuse de *Transfuges*;

merci à Julie Béchard et Pascal Mondieg, dont la belle folie a coloré *Dona Nobis* de façon indélébile;

merci à Hank Knox, pour les mémorables *jam sessions* ayant mené à la création de *Blues for Hank*, et merci aux membres du Montreal Organ Consort, Patrick Wedd, Lucie Beauchemin, Scott Bradford et Rachele Taylor, qui ont eu le courage et l'audace de faire passer l'œuvre du clavecin à l'orgue;

merci à Marie-Noël Laporte, Delphine Measroch et Jean-Félix Mailloux, qui ont contribué à l'évolution de *Con Stella*;

merci aux membres du Quatuor à cordes Bozzini, Geneviève Beaudry, Clemens Merkel, Stéphanie Bozzini, et Isabelle Bozzini, ainsi qu'à ceux du Quatuor de saxophones Quasar, Marie-Chantal Leclair, Mathieu Leclair, André Leroux et Jean-Marc Bouchard, sans qui l'aventure de *Con Stella* au Théâtre La Chapelle n'aurait pu avoir lieu.

J'aimerais aussi exprimer ma reconnaissance à Jean Derome, pour m'avoir livré des paroles qui ont enrichi cette thèse, et pour m'avoir permis de reproduire certaines de ses partitions.

Il me faut encore saluer l'appui généreux que m'ont accordé plusieurs organismes et institutions : le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (anciennement le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche), le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds Les Amis de l'Art, la Fondation J.A. DeSève, ainsi que la Faculté de musique et la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal.

Mes derniers remerciements vont enfin à ma famille :

à mes enfants, Cédric, Olivier et Renaud, par qui le bonheur arrive, accompagné de quelques décibels;

à Juliette, mon amour, qui fut, tout au long de ces années, une confidente irremplaçable, une conseillère éclairée, et une correctrice impitoyable.

INTRODUCTION

Confessions d'un transfuge

Transfuge : personne qui abandonne un parti, une doctrine, un groupe pour se rallier à un autre. (Dictionnaire Petit Larousse illustré, édition 2002)

Au cours des derniers siècles, l'évolution de la musique occidentale a été marquée par une polarisation croissante de certains concepts : polarisation du sacré et du profane, du vocal et de l'instrumental, du savant et du populaire. Au début du XIX^{ème} siècle, avec l'essor grandissant de la musique symphonique et l'accroissement du rôle du chef d'orchestre¹, une autre division est apparue, cette fois entre l'écrit et le spontané. Le fossé entre la composition et l'improvisation, fossé qui n'existait pas auparavant, n'a alors cessé de se creuser, si bien qu'aujourd'hui une guerre idéologique oppose souvent les tenants de ces deux pratiques².

Puisque toute guerre nous oblige à choisir un camp, j'ai longtemps cru que j'étais dans celui des compositeurs puisque ma formation, la nature de ma pratique musicale – celle d'un compositeur « classique » jusqu'à ce doctorat – et par dessus-tout, ma passion pour les grandes architectures musicales des maîtres d'hier et d'aujourd'hui m'identifiaient comme tel. Cependant, fasciné depuis toujours par la spontanéité des musiques dites « populaires » ou « de tradition orale », le compositeur en moi s'est vite montré jaloux du contact direct des improvisateurs avec la matière sonore. C'est pourquoi j'ai décidé, il y a plus de cinq ans, de me faire « transfuge », c'est-à-dire de traverser le rideau de fer des écoles et des idéologies en devenant moi-même improvisateur.

¹ Citant Elias Canetti qui, dans *Masse et puissance* (Paris, Gallimard, 1966), compare le chef d'orchestre à un chef de police, Derek Bailey attribue au chef d'orchestre le déclin (en partie, du moins) de l'improvisation dans la musique occidentale (BAILEY, Derek, *Improvisation, its Nature and Practice in Music*, New York, Da Capo Press, 1992, 146 pages).

² Afin d'illustrer une infime partie de cette querelle idéologique, citons un extrait de l'article « Musique actuelle et ambiguïté » que Dominique Olivier a publié dans le numéro de la revue *Circuit* consacré à la musique dite « actuelle » en 1995 : « [...] le compositeur, par métier, procède d'emblée à un énorme travail d'élagage, de sélection, ne livrant ultimement au monde que ce qu'il considère comme valable. L'improvisateur, lui, accapare son auditoire avec quantité de déchets sonores qui auraient été rejetés par le créateur avec la présomption d'arriver, peut-être, à quelques moments de grâce. » (OLIVIER, Dominique, « Musique actuelle et ambiguïté », *Circuit, Revue nord-américaine de musique du XX^{ème} siècle*, vol. 6, n° 2 (Musique actuelle ?), p. 37.)

Mais suis-je vraiment un transfuge ? Cette distinction entre le compositeur et l'improvisateur ne résulte-t-elle pas d'un simple malentendu somme toute récent et limité à la musique occidentale dite « sérieuse » ? En effet, elle n'existait pratiquement pas dans la musique occidentale d'avant la Renaissance et se trouve encore maintenant pratiquement absente des musiques non occidentales, qu'elles soient savantes ou populaires. Cette séparation du compositeur et de l'interprète s'avère aussi beaucoup moins marquée dans les musiques populaires occidentales comme le jazz et le rock, alors que nombre de musiciens qui les pratiquent sont à la fois créateurs et exécutants de leur propre musique. Quoiqu'il en soit, le courant dans lequel je m'inscris depuis nombre d'années, soit la musique de concert dite « contemporaine », demeure lui-même fortement marqué par la séparation du compositeur et de l'interprète, par l'importance de l'écrit et par la notion d'œuvre en tant qu'objet fixe, immuable, immortel... Est-il possible, pour un compositeur occidental d'aujourd'hui, de pratiquer son art en faisant fi des frontières artificiellement érigées au cours des derniers siècles ? Est-il possible d'être à la fois compositeur, interprète et improvisateur sans perdre son âme ? C'est dans le but de répondre à ces questions, et de réhabiliter le transfuge que je croyais être devenu, que j'ai entrepris ce doctorat il y a cinq ans.

Quelques définitions

Les dictionnaires courants de la langue française donnent les définitions suivantes du verbe « improviser » : « Produire sur-le-champ, sans préparation, un discours, un morceau de musique, etc. » (*Petit Larousse*) et « Composer sur-le-champ, sans préparation » (*Petit Robert*). Ces définitions, toutes deux articulées autour des mots « sans préparation », résument bien la croyance assez répandue selon laquelle improviser est synonyme de « faire n'importe quoi » et trahissent, à mon sens, l'aspect péjoratif que l'on associe souvent à l'improvisation. Ne dit-on pas d'un gouvernement sans vision qu'il improvise ? Ne critique-t-on pas un projet bâclé en affirmant qu'il a été improvisé ? En réalité, rien n'est moins vrai que cette affirmation voulant que l'improvisation se fasse

« sans préparation ». Il est juste que l'improvisation s'effectue *ex tempore*, c'est-à-dire sur-le-champ, mais ceci n'exclut pas, bien au contraire, la préparation, qui peut s'appliquer aux paramètres bien précis d'une improvisation « contrôlée » comme elle peut toucher au travail de longue haleine, échelonné sur de nombreuses années, nécessaire au succès d'une improvisation « pure ». Comme l'affirme Jean-Pierre Leguay dans la revue *Entretemps*, « L'improvisation ne s'improvise pas. »³ Sa définition du terme paraît d'ailleurs beaucoup plus juste que celles présentées plus haut : « Improviser, individuellement ou collectivement, consiste à réaliser, dans l'instant, tout ou partie d'un projet musical; à inventer *sa* propre musique. »⁴

Quant au mot « composition », il se définit dans le *Petit Larousse* de la façon suivante : « Action de produire une œuvre de l'esprit. » Il m'apparaît assez frappant que cette définition peut aussi s'appliquer à l'improvisation, et qu'en réalité les actes de composition et d'improvisation ne font qu'un, à une nuance près : le premier implique une réflexion pouvant s'échelonner sur plusieurs mois, voire plusieurs années, tandis que le second se réalise en temps réel. La composition nous permet de prendre du recul, elle nous donne la possibilité d'effacer, de recommencer, d'améliorer; l'improvisation, de par sa nature instantanée, ne permet pas le retour en arrière, elle se fait sans filet et exige du musicien qui la pratique une vivacité d'esprit exemplaire. Mon doctorat vise donc à réconcilier ces deux façons de créer la musique, à rassembler deux parties d'un tout qui n'aurait jamais dû être scindé.

Quelques références

Avant d'expliquer comment j'ai cherché à atteindre cet objectif, je me dois d'abord de préciser où se situe mon travail par rapport aux différents courants d'aujourd'hui, quels artistes représentent mes principales influences, et sur quelles sources théoriques je me suis appuyé pour effectuer mes recherches.

³ LEGUAY, Jean-Pierre, « Regard sur l'improvisation », *Entretemps*, n° 7, 1988, p. 68.

⁴ *Ibidem*, p. 51.

Un des préjugés les plus répandus concernant l'improvisation veut que celle-ci soit le propre du jazz. Bien que, à l'instar de tous les musiciens le moindrement informés sur la nature réelle de l'improvisation, je m'inscrive en faux contre cette affirmation, je me dois tout de même de reconnaître l'influence que le jazz a exercée sur ma démarche, surtout au début de mon doctorat. C'est en effet par le jazz que j'en suis moi-même venu à l'improvisation, et c'est en m'inspirant librement d'une certaine partie de sa méthodologie que j'ai commencé à développer mon propre langage de l'improvisation, notamment avec *Parcours*, ma première œuvre doctorale. Les jazzmen ayant exercé la plus grande influence sur moi sont ces musiciens, tels Duke Ellington et Charles Mingus, qui, bien qu'eux-mêmes interprètes, jouissent également d'une réelle renommée en tant que compositeurs. L'équilibre qu'ils ont trouvé entre spontanéité et richesse structurelle et langagière, leur usage particulier du contrepoint, de même que leur façon de travailler « sur le terrain », avec des musiciens dont ils connaissaient les forces et les faiblesses, ont représenté pour moi une grande source d'inspiration⁵. Cependant, bien que le jazz m'ait fortement inspiré au début de mon doctorat, l'écoute de mes œuvres ainsi que la lecture des différents chapitres de ma thèse montreront que je m'en dissocie considérablement, comme je me dissocie de courants tel le *Third Stream*, qui proposait, dans les années 1950 et 1960, une rencontre entre le jazz et la musique de concert⁶. En effet, les partisans du *Third Stream* (terme inventé par Gunther Schuller), provenaient d'abord et avant tout du monde du jazz et souhaitaient donner à ce style musical une rigueur propre à la musique de concert. Il en

⁵ Ma principale source bibliographique concernant Duke Ellington consiste dans l'ouvrage édité par Mark Tucker, *The Duke Ellington Reader* (New York, Oxford, Oxford University Press, 1993, 536 pages). Quant à ma réflexion concernant Charles Mingus, elle s'est appuyée principalement sur deux ouvrages, soit *L'Amérique de Mingus*, de Didier Levallet et Denis Constant-Martin (Paris, P.O.L., 1991, 216 pages), et *More than a fake book*, une anthologie des compositions de Mingus éditée par Andrew Homzy (New York, Jazz Workshop, 1991, 160 pages).

⁶ Gunther Schuller expose sa vision du *Third Stream* dans son ouvrage *Musings, The Musical Worlds of Gunther Schuller* (New York, Oxford, Oxford University Press, 1986, 303 pages).

résulte souvent un hybride plutôt figé où des éléments stylistiques du jazz sont intégrés à une composition de facture classique. Ma démarche pourrait en fait être vue comme diamétralement opposée au *Third Stream* puisque j'effectue le chemin inverse : issu de la musique dite « sérieuse », je cherche plutôt à lui redonner une spontanéité qu'elle a perdue avec le carcan toujours grandissant de l'écriture.

Les nombreuses expérimentations de la musique contemporaine de la seconde moitié du XX^{ème} siècle constituent aussi des sources d'inspiration importantes pour mon travail, en commençant par la musique dite « aléatoire » et les différents efforts de renouvellement de la notation que celle-ci a générés⁷. Citons, par exemple, le travail de Stockhausen, avec son *Klavierstücke XI*⁸, ou de Boucourechliev, avec sa série *Archipel*⁹, qui furent parmi les premiers à disposer la musique de façon circulaire sur la partition, permettant ainsi à l'interprète de décider lui-même du parcours formel de l'œuvre. Bien que je me sois inspiré d'une telle pratique pour mon œuvre *Con Stella* et pour certaines sections de *Parcours*, je me dissocie du courant « aléatoire » de la même façon que je me suis dissocié plus haut du jazz et du *Third Stream*. En effet, bien qu'elles laissent à l'interprète le soin de prendre certaines décisions, les partitions de Stockhausen et de Boucourechliev mentionnées ici n'interpellent pas sa créativité, ce qui constitue une différence majeure entre la musique dite « aléatoire » et l'improvisation. De fait, dans son magnifique ouvrage *Improvisation, its Nature and Practice in Music*, Derek Bailey présente une entrevue dans laquelle Earle Brown expose sa vision concernant la différence entre musique « aléatoire » (*chance music*) et improvisation :

⁷ *Experimental Music, Cage and Beyond*, de Michael Nyman (Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 196 pages), propose un panorama des différents courants de l'avant-garde musicale depuis 1950. Bien qu'elle ne concerne pas exclusivement l'improvisation, cette monographie n'en est pas moins pertinente dans le cadre de mes recherches puisqu'elle se penche sur des artistes ayant contribué à faire tomber les frontières de la création et à remettre en question les traditionnelles notions d'œuvre, de compositeur et d'interprète.

⁸ STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Klavierstücke XI*, Londres, Universal Edition, 1957.

⁹ BOUCOURECHLIEV, André, *Archipel II, pour quatuor à cordes*, Universal Editions, 1973.

« Well, aleatory is a word that Boulez used in an article a long time ago which means throwing of dice and so forth. It's really chance, and I am vehemently against considering improvisation as chance music... Cage was literally flipping coins to decide which sound event was to follow which sound event and that was to remove his choice, his sense of choice, and it was also not to allow the musician to have any chance either, and I was not interested in that at all. At the same time that he was organizing strictly and fixedly by chance process, I was working with improvisational forms. »¹⁰

De même, bien que je fasse appel, dans ma musique, à plusieurs procédés issus des techniques « aléatoire », je les utilise véritablement, tout comme Brown, dans un contexte d'improvisation. Je m'en sers non pas pour éviter de prendre moi-même des décisions, mais plutôt pour créer un environnement propice à l'épanouissement de la spontanéité.

Cette recherche de la spontanéité m'a d'ailleurs poussé à me faire de plus en plus interprète de ma propre musique, comme il sera possible de le constater plus loin. En ce sens, je rejoins des musiciens qui, comme Robert Dick¹¹, Jean Derome¹² ou Vinko Globokar¹³, sont à la fois interprètes, compositeurs et improvisateurs. Il s'agit, par le fait même, de musiciens auxquels il est difficile d'apposer une étiquette esthétique puisqu'on les associe tour à tour au jazz, à la musique de concert et à la musique dite « actuelle »¹⁴. Il semble donc naturel, lorsqu'on ignore les frontières entre composition, interprétation et improvisation, qu'on puisse faire fi des controverses stylistiques également.

¹⁰ BAILEY, Derek, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹¹ Ma discographie contient plusieurs exemples du travail de ce flûtiste, improvisateur et compositeur; pour un exemple de partition écrite, voir la pièce *Flames Must Not Encircle Sides*, pour flûte seule (Multiple Breath Music, 1980).

¹² Le chapitre VII de cette thèse est entièrement consacré à Jean Derome; il prend la forme d'une entrevue qu'il m'a accordée en 1999 et dans laquelle il pose un certain regard sur son travail. Un texte d'analyse présentant des parallèles entre sa démarche et la mienne fait suite à cette entrevue.

¹³ Ce remarquable tromboniste, improvisateur et compositeur franco-yougoslave expose sa vision de l'improvisation dans son article « Ils improvisent... Improvisiez... Improvisons... » (in *Musique en jeu*, n° 6, mars 1972, pp. 13-19); son travail de compositeur peut être entendu sur le disque *Eisenberg*, publié par la maison Col Legno en 1998, et celui de tromboniste et improvisateur sur le disque *Globokar par Globokar*, Harmonia Mundi, 1992.

¹⁴ Une des sources incontournables d'informations au sujet de la musique dite « actuelle » réside bien sûr dans le fameux numéro que la revue *Circuit* lui a consacré en 1995 (NATTIEZ, Jean-Jacques, éd., *op. cit.*). Au-delà de la controverse qu'il peut soulever concernant l'appellation même de cette musique, ou concernant l'opposition entre écriture et improvisation, ce numéro présente l'avantage de laisser les principaux représentants de ce courant, que ce soit Joane Héту, Michel F. Côté ou Jean Derome, s'exprimer sur leur art. Le site *web* d'Ambiances Magnétiques, la principale étiquette de disque consacrée à la musique « actuelle », avec tous les liens qu'il propose, représente aussi une source d'informations intéressante à ce sujet : www.actuellecd.com.

Chronique d'un parcours inattendu

Le processus m'ayant conduit à une symbiose entre composition et improvisation s'est échelonné sur cinq années au cours desquelles j'ai produit cinq œuvres musicales. L'élaboration de chacune de ces œuvres s'est vue marquée par une expérimentation pratique avec des musiciens d'horizons divers. Ayant accordé, dès le début de mes recherches, beaucoup d'importance à ce travail de « terrain » - une étude sur l'improvisation ne pouvant se faire de façon purement théorique - je devais tenir compte de la disponibilité des musiciens dans l'élaboration de mes projets. C'est pourquoi j'ai intégré à mon doctorat des opportunités professionnelles qui se sont présentées en cours de route et qui m'ont apporté quelques surprises, comme nous le verrons avec *Blues for Hank* et *Dona Nobis...* C'est aussi la raison pour laquelle presque toutes mes œuvres présentent un certain degré de flexibilité, que celle-ci concerne l'instrumentation ou la forme, ainsi que le démontreront *Parcours*, *Transfuges*, *Blues for Hank* et *Con Stella*.

Chacune des œuvres de mon doctorat présente une facette particulière de l'improvisation et explore un aspect précis de la rencontre entre improvisation et écriture. *Parcours*, la première, s'inspire de certaines pratiques du jazz et juxtapose sections écrites et improvisées, alors que *Transfuges* introduit la notion d'oralité¹⁵ dans le processus de transmission et approfondit les concepts d'ouverture et de malléabilité. *Blues for Hank* explore par ailleurs les liens entre l'improvisation dans les musiques baroque¹⁶, jazz et contemporaine, et *Dona Nobis...*, l'improvisation vocale de même que ses effets sur le

¹⁵ Un des aspects importants de mes recherches concerne en effet le phénomène de l'oralité et du rôle qu'elle joue dans la transmission de la musique improvisée. Le principal ouvrage concernant ce phénomène est celui que Bernard Lortat-Jacob a dirigé, *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (Paris, Selaf, 1987, 274 pages). Le premier numéro des *Cahiers de musiques traditionnelles*, intitulé *De bouche à oreille*, constitue lui aussi une importante source d'informations à ce sujet.

¹⁶ L'ouvrage ayant eu le plus grand impact sur mes recherches à ce sujet est le magnifique *Improvisation in Nine Centuries of Western Music*, de Ernest T. Ferand (Cologne, Arno Volk Verlag, 1961, 164 pages). Il s'agit d'une anthologie dont l'introduction historique constitue à elle seule une source inestimable d'informations sur l'improvisation dans la musique occidentale, du X^{ème} siècle au XIX^{ème} siècle.

traitement d'un texte¹⁷. Enfin, *Con Stella* constitue l'ultime étape de ma recherche concernant la symbiose entre composition et improvisation. En effet, il n'était plus question, à la fin de ce processus, *d'intégrer* l'improvisation à la composition, comme ce fut le cas pour *Parcours*, mais bien de *fusionner* les deux pratiques, de les rendre indissociables l'une de l'autre.

¹⁷ Mes principales sources d'inspiration concernant cet aspect de mes recherches me viennent d'Aperghis, avec ses *Récitations* (Paris, Salabert, 1982), et de Berio, avec sa *Sequenza III*, pour voix de femme solo (Londres, Universal Edition, 1968).

CHAPITRE I

Première et deuxième années :

PARCOURS

Juxtaposition de l'écrit et de l'improvisé

Tout doctorat, et ce dans quelque discipline que ce soit, représente un long itinéraire, une trajectoire semée d'embûches et de surprises. Le mien ne fait pas exception à la règle et s'amorce avec une œuvre au titre emblématique : *Parcours*. Écrite pour piano et instrument mélodique variable et d'une durée de 15 à 18 minutes (voir partition ci-jointe), cette œuvre, sur laquelle j'ai travaillé de septembre 1998 à août 1999, présente les premiers résultats de ma recherche concernant l'intégration de l'improvisation à l'écriture musicale. Je me suis appuyé, pour son élaboration, sur une série de « laboratoires » au cours desquels j'ai commencé à tester, avec plusieurs musiciens, mes idées en cette matière. Je ferai, dans le présent chapitre, un portrait du processus d'expérimentation pratique ayant mené à la composition de *Parcours*, pour ensuite décrire la partition proprement dite. Enfin, nous verrons de quelle façon j'ai, au cours de ma deuxième année de doctorat, « déconstruit » la pièce pour en faire plusieurs versions différentes avec mon ensemble d'improvisation Jahbar.

Méthodologie pré-*Parcours* : laboratoires d'improvisation

En tant que première composition de mon doctorat, *Parcours* devait servir à jeter les bases d'une nouvelle manière de faire de l'improvisation. En effet, je voulais, paradoxalement, amener des musiciens à improviser dans un style qui m'était personnel et qui était nouveau tant pour les improvisateurs d'expérience que pour les novices. À cette fin, j'ai mis sur pied, en m'appuyant sur un travail de « terrain » qui consistait en des

séances de « laboratoires » avec plusieurs interprètes, ma propre méthodologie de l'improvisation.

Les musiciens qui ont participé à ces séances sont le saxophoniste Jean-Marc Bouchard, en duo avec le pianiste Jacques Drouin pour certaines sessions et avec moi-même pour d'autres, le duo Ligabue (Sven Meyer, violon ; Françoise Gadbois, piano), les guitaristes Jean-Maurice Payeur et François Larouche, dans des duos avec moi-même, et le bassiste Gilles Brisebois, en trio avec Jean-Marc Bouchard et moi-même.

Pour développer ma nouvelle méthodologie de l'improvisation, je me suis d'abord inspiré de certaines pratiques du jazz. Ainsi, j'ai écrit, avant les premières séances de laboratoire, un **thème**¹ sur lequel j'allais demander aux musiciens d'improviser. Je voulais que ce thème soit simple, qu'il contienne des idées fortes et facilement identifiables, et qu'il ne fasse pas plus d'une page, à la manière d'un *lead sheet*². Tout comme en jazz, il fallait que ce thème pût être joué par n'importe quel instrument, qu'il s'agisse d'un saxophone, d'un violon ou d'une guitare électrique. J'ai donc pris soin de n'y inclure aucune indication de jeu spécifique à un seul instrument, comme le *ponticello* pour le violon ou le *slap* pour le saxophone; lorsque je désirais un effet sonore particulier, je donnais plutôt une indication générale, comme « son rugueux », son « percussif », etc. C'était à l'interprète de trouver lui-même une façon d'adapter ces indications à son propre instrument.

Le thème de *Parcours* (que l'on retrouve à la première page de la partition finale) contient douze sons et peut être divisé en quatre **cellules motiviques** :

¹ Sont en caractères gras les termes qui désignent des éléments essentiels de ma démarche. Certains de ces termes sont empruntés à la terminologie du jazz (d'où quelques anglicismes) alors que d'autres ont été carrément inventés par moi.

² « **Lead sheet**. A score, in manuscript or printed form, that shows only the melody, the basic harmonic structure, and the lyrics (if any) of a composition. » Robert Witmer, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

Exemple 1.1 - Cellules motiviques de *Parcours*



Les musiciens improvisaient sur ces cellules dans n'importe quel ordre, en leur appliquant les principales transformations de la musique dodécaphonique, soit la transposition, l'inversion et le rétrograde. Ils pouvaient aussi ajouter des ornements, utiliser des rythmes différents, faire des sauts de registre, etc. Ce genre d'improvisation se rapproche de l'improvisation « motivique » ou « thématique » qu'on retrouve chez John Coltrane et dans le *free jazz*³, ainsi que chez Sonny Rollins⁴. Dans l'exemple sonore 1.1, Jean-Marc Bouchard improvise sur la première cellule, c'est-à-dire en privilégiant le mouvement chromatique.

Exemple sonore 1.1 (page 1 du disque 1⁵) – Improvisation sur la cellule « a » du thème de *Parcours* (Jean-Marc Bouchard, saxophone ténor)

D'autre part, chacune des cellules du thème de *Parcours* doit être jouée d'une façon qui lui est propre, ce qui donne des « **gestes musicaux** » particuliers, que j'ai nommés « grouillements », « flottement », « combat » et « rythmique ».

Exemple 1.2 - Gestes associés à chacune des cellules thématiques de *Parcours*

Geste 1 (cellule A), « grouillements » : notes rapides, volume doux (mesure 1 de la partition)

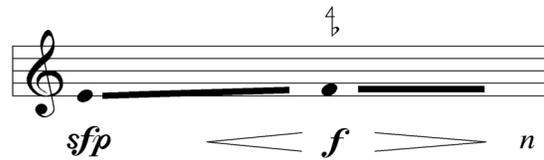


Geste 2 (cellule B), « flottement » : notes longues, presque lyriques (mesure 1B de la partition)

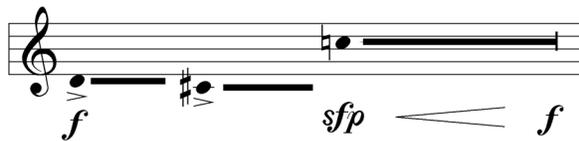
³ Au sujet de l'improvisation « motivique » chez Coltrane et dans le « free jazz », voir Barry Kernfeld, « Improvisation, iii : Motivic Improvisation », *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

⁴ Voir à ce sujet Gunther Schuller, « Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation », *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 86-97.

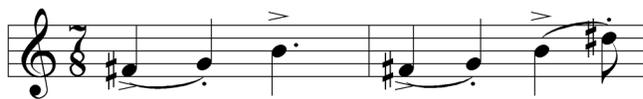
⁵ Voir disques compacts fournis en annexe.



Geste 3 (cellule C), « combat » : intervalles larges, notes accentuées (mesure 1C de la partition)



Geste 4 (cellule D), « rythmique » : habituellement joué dans une métrique irrégulière (mesure 2 de la partition)



La manipulation de ces gestes peut donner lieu à des résultats surprenants : plus encore que les notes, ce qui est important est l'esprit qui se dégage du geste ainsi que son contour mélodique. Dans l'exemple sonore 1.2, j'extrapole le geste « grouillements », associé à la cellule A, en remplaçant les notes par des sons percussifs produits à l'intérieur du piano pendant que le saxophone et la basse extrapolent le geste « flottement », associé à la cellule B, en faisant des notes longues avec variations micro-tonales.

Exemple sonore 1.2 (page 2 du disque 1) – Extrapolation des gestes « grouillements » et « flottement » de *Parcours* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique)

Une fois les gestes définis, j'ai développé des « **parcours d'improvisation** », qui consistent en une série de consignes indiquant à l'interprète la façon de construire son improvisation. Un parcours peut ainsi suggérer une courbe dynamique, une courbe de vitesse ou de timbre, ainsi qu'un minutage, comme le montre l'exemple suivant (exemple

1.3). D'abord proposées lors d'une séance d'improvisation, ces instructions occupent maintenant la section F de la partition finale de *Parcours*.

Exemple 1.3 – Parcours d'improvisation, extrait de la section F de la partition de *Parcours*

F SOLO MÉLODIE (improvisé) $\text{♩} = 160$

F1 ENVIRON 30 À 40 SEC.

ATTENDRE AVANT DE COMMENCER

-MÉLODIE FLOTTANTE

-NOTES LONGUES (non mesure)

-REGISTRE AIGU

ppp - p

-VARIATIONS TIMBRALES

-VARIATIONS MICRO-TONALES

ENCHAÎNER ON CUE (pno)

REPRISES AD LIB

OSMOSE

F2 ENVIRON 20 À 30 SEC.

p - mf

-GROUILLEMENTS-TREMBLEMENTS-OSCILLATIONS

(ord. ou timbre)

etc.

ENCHAÎNER ON CUE (pno)

REPRISES AD LIB

OSMOSE

F3 ENVIRON 15 À 20 SEC.

ENCHAÎNER ON CUE (pno)

REPRISES AD LIB

OSMOSE

ACCENTS RYTHMIQUES

mf - f

F4 ENVIRON 10 À 15 SEC.

ENCHAÎNER ON CUE (pno)

TURBULENCES

REPRISES AD LIB

f - ff

F5 ENVIRON 5 À 10 SEC.

TURBULENCES-PLAINTES

ff

The image shows a musical score for an improvisation section labeled 'F'. It consists of five parts, F1 through F5, each with specific performance instructions and dynamics. Part F1 is a solo melody in 4/4 time at 160 bpm, lasting 30-40 seconds. It includes instructions like 'ATTENDRE AVANT DE COMMENCER', 'MÉLODIE FLOTTANTE', 'NOTES LONGUES (non mesure)', 'REGISTRE AIGU', and dynamics 'ppp - p'. Part F2 lasts 20-30 seconds, featuring 'GROUILLEMENTS-TREMBLEMENTS-OSCILLATIONS' and dynamics 'p - mf'. Part F3 lasts 15-20 seconds with 'ACCENTS RYTHMIQUES' and dynamics 'mf - f'. Part F4 lasts 10-15 seconds with 'TURBULENCES' and dynamics 'f - ff'. Part F5 lasts 5-10 seconds with 'TURBULENCES-PLAINTES' and dynamics 'ff'. The score uses various musical notations including rests, slurs, and dynamic markings, and includes cues for 'ENCHAÎNER ON CUE (pno)', 'REPRISES AD LIB', and 'OSMOSE'.

Mis au point par après, les **protocoles de jeu collectif** représentent des consignes ayant pour but de régir les rapports entre les musiciens. Le développement de ces protocoles s'est avéré nécessaire parce que j'invitais des musiciens qui ne se connaissaient pas à jouer ensemble. Je devais donc fixer, d'une certaine façon, les règles du jeu.

Pour les premiers protocoles de jeu collectif, je me suis inspiré d'une pratique simple et très répandue en jazz, soit le solo improvisé accompagné d'une *riff*⁶, c'est-à-dire d'une figure rythmique répétitive. J'ai adapté le concept de la *riff* en donnant à l'accompagnateur la possibilité de la varier pour ainsi surprendre le soliste. Tout comme le parcours d'improvisation de l'exemple précédent, cette *riff* a d'abord été proposée lors des séances d'improvisation, pour ensuite être intégrée à la section F de la partition.

Exemple 1.4 – « Riff variable », extrait de la section F de la partition de *Parcours*

The image shows a musical score for piano. On the left, a bass line is labeled 'PIANO : RIFF' and starts with a dynamic marking of *mp*. The main part of the score is a multi-staff arrangement. A box at the top center is labeled 'MESURE VARIABLE'. To the right of the score, there are two explanatory text blocks. The first says: 'MESURE VARIABLE : à chaque reprise, choisissez AU HASARD une des mesures données.' The second says: 'PIANO décide quand passer d'une section à l'autre (pour tout le solo de mél.)'.

⁶ « **Riff.** A short melodic *ostinato*, usually two or four bars long, which may either be repeated intact (strict riff) or varied, to accommodate an underlying harmonic pattern. The riff is thought to derive from the repetitive call-and-response patterns of West African music, and appeared prominently in black-American music from the earliest times. It was an important element in New Orleans marching band music (where the word "riff" apparently originated), and from there entered jazz, where, by the late-1920s, it was firmly established in background ensemble playing and as the basis for solo improvisation. » J. Branford Robinson, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

L'exemple sonore 1.3 fait entendre la *riff* et le parcours d'improvisation précédemment décrits.

Exemple sonore 1.3 (page 3 du disque 1) – Parcours d'improvisation de l'instrument mélodique sur la « riff variable » du piano, section F de *Parcours* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto)

Ailleurs, je demandais carrément à l'accompagnateur de construire sa *riff* et j'inversais aussi les rôles traditionnels en invitant l'instrument mélodique, qui pouvait être un saxophone, une guitare électrique ou un violon, à faire l'accompagnement alors que l'instrument traditionnellement accompagnateur (le piano) se chargeait du solo. Cette « riff à construire » se rencontre maintenant à la section D de la partition de *Parcours*.

Exemple 1.5 – « Riff à construire », par l'instrument mélodique, extrait de la section D de la partition de *Parcours*

D SOLO DE PIANO (Improvisé)

D1 circa 20 à 30 sec.

Inst. mél. : riff à construire
(Déroulement : voir Note aux interprètes)

Son étouffé

Silence entre chaque boîte
Silence
min. : 1sec. / max. : 4 sec.

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of several boxes, each containing a short musical phrase on a five-line staff. The first box is labeled 'D' and 'SOLO DE PIANO (Improvisé)'. Below it, a box labeled 'D1' indicates a duration of 'circa 20 à 30 sec.'. A note specifies 'Inst. mél. : riff à construire (Déroulement : voir Note aux interprètes)'. The first phrase is marked 'ppp' and 'Son étouffé'. A central box indicates 'Silence entre chaque boîte' with a duration of 'min. : 1sec. / max. : 4 sec.'. There are ten such musical boxes arranged in a grid-like pattern, each containing a different melodic fragment. The dynamics 'ppp' are repeated in each box.

Exemple sonore 1.4 (page 4 du disque 1) – Improvisation du piano sur la « riff à construire » de l'instrument mélodique, section D de *Parcours* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto)

Un autre protocole de jeu collectif développé lors des séances d'improvisation de ma première année de doctorat place les musiciens à égalité, c'est-à-dire qu'il n'y a pas ici de soliste et d'accompagnateur, mais plusieurs solistes qui dialoguent. Ce genre d'improvisation collective, qui se voit souvent dans le *free jazz*⁷ et dans la musique

⁷ Pour un exemple sonore d'improvisation collective en « free jazz », voir Ornette Coleman, *Free Jazz*, Atlantic, 1960.

contemporaine⁸, est assez risqué : lorsque plusieurs personnes improvisent en même temps, il est facile de perdre le sens de ce qui se passe. Afin de contourner ce problème, j'ai utilisé un système d'action / réaction qui force les musiciens à s'écouter mutuellement et qui assure une bonne intelligibilité de l'improvisation. Ce système est basé sur les gestes du thème, qui sont placés dans des « **boîtes** », et que les musiciens sont invités à manipuler selon des indications précises, un peu à la manière des « mobiles » utilisés par Serge Garant dans certaines de ses compositions⁹. Pour éviter que les musiciens improvisent sans s'écouter et que l'improvisation devienne un fouillis, j'ai prévu, dans ce protocole, des « **cues de dégraissage** » qui permettent à n'importe lequel des musiciens d'imposer un arrêt temporaire de l'improvisation pour ramener la communication et l'écoute mutuelle. Cet autre protocole de jeu collectif occupe maintenant la section E de la partition de *Parcours*.

(Voir page suivante)

⁸ Pour un exemple sonore d'improvisation collective en musique contemporaine, voir André Boucourechliev, « Anarchipel », *Musique de notre temps*, Paris, Adès, 1988.

⁹ Serge Garant, *Jeu à quatre*, Montréal, Centre de musique canadienne, 1968.

Exemple 1.6 – Système de « boîtes » et « cues de dégraissage » pour l'improvisation collective, section E de la partition de *Parcours*

GESTE 1 : RÉSONANCES, CF A

EXEMPLE 1 : hauteurs ad lib
n très long *ff*

EXEMPLE 2 : hauteurs ad lib
 long *f* SILENCE etc...

Interrompre mél. *ff* *furioso* *ff* etc...

transpositions + modifications OK

GESTE 2 : TURBULENCES, CF C

hauteurs ad lib

EXEMPLE 1 : *f* etc...

EXEMPLE 2 : *f* etc...

EXEMPLE 1 : *f* etc...

EXEMPLE 2 : *f* etc...

EXEMPLE 3 : *f* etc...

transpositions + manipul. OK

GESTE 3 : COMBAT, CF C2

MESURÉ ♩ = 180

Sons percussifs, suivre contours

- Jouer les motifs dans n'importe quel ordre.
 - Répéter les motifs ad lib.
 - Pno et mél. pas ensembles mais pulsation de croche synchronisée.

15 ma basa, notes obligato

Cues de dégraissage

PIANO : *f* Pedale

MELODIE : hauteurs ad lib.
f *sfz* *n*

Ce type d'improvisation collective occupe l'exemple sonore 1.5.

Exemple sonore 1.5 (page 5 du disque 1) – Improvisation à l'aide de boîtes, section E de *Parcours* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto)

De l'improvisation à l'écriture : naissance de *Parcours*

Au fur et à mesure que se déroulaient les séances de laboratoire de cette première année de doctorat, *Parcours* prenait forme. Une analyse de l'œuvre proprement dite permettra de mieux saisir de quelle façon l'improvisation et l'écriture cohabitent dans la partition finale.

Au sujet de la « Notes aux interprètes »

La « Note aux interprètes », et plus particulièrement sa longueur, plus de dix pages, constitue le premier élément frappant de la partition de *Parcours*. Cette œuvre présentant une façon inédite d'amalgamer improvisation et écriture musicale, il s'avérait en effet nécessaire de bien guider les musiciens.

Le premier sujet abordé dans cette « Note aux interprètes » est celui de l'instrumentation, non fixe. En effet, *Parcours* est écrite « Pour piano et instrument mélodique variable ». Cette « variabilité » provient du fait que les séances d'improvisation ayant servi de prélude à la composition de l'œuvre se sont déroulées avec plusieurs instrumentistes différents. Ainsi, tel que mentionné plus haut, le thème que je soumettais aux interprètes ne contenait aucune indication destinée précisément à un instrument, mais proposait plutôt des consignes générales devant être adaptées par chaque musicien. Bien que mon intention, au début de ce processus, fût tout de même de fixer ultimement l'instrumentation en fonction de ces expériences, j'ai décidé de conserver cette ouverture car j'ai constaté qu'elle représentait une richesse. En effet, puisque l'interprète doit lui-même « traduire » des consignes comme « son rugueux » ou « son percussif », il imprime à l'œuvre une partie de sa personnalité musicale. Je propose d'ailleurs, dans la « Note aux interprètes », des « Mécanismes d'adaptation » visant à guider le musicien dans cette tâche. Voici un extrait de ce texte :

Puisque la voix supérieure de cette composition n'est pas destinée à être jouée par un instrument en particulier, les indications de nuance et d'articulation ont un caractère général. Par exemple, les violonistes ne verront aucune indication de *ponticello* ou de *pizzicato* et les saxophonistes ne trouveront aucun *flutter* ou *slap*. Ils verront plutôt des indications leurs demandant de produire un son qui pourrait être *rugueux*, *percussif*, *étouffé*, etc. Ils décideront alors eux-mêmes comment produire l'effet demandé en utilisant toute la palette sonore de leur instrument. Ils le feront de la façon la plus naturelle possible, en tenant compte de leur style et de leur technique. Comme il n'existe pas deux musiciens de même formation et de même expérience, chaque interprétation sera différente et chaque musicien pourra donner une couleur unique à la pièce. Cette façon de faire a pour effet d'encourager la spontanéité du jeu, puisque l'interprète peut choisir de faire les choses de manière à se sentir parfaitement à l'aise.¹⁰

Je propose ensuite un tableau qui suggère différentes façons d'adapter les indications de nuances et d'articulations de la partition pour plusieurs instruments¹¹ :

Exemple 1.7 – Tableau proposant des façons d'adapter les indications de nuances et d'articulation de *Parcours* à plusieurs instruments

	<u>violon</u>	<u>saxophone</u>	<u>guitare électrique</u>
son étouffé	<i>flautando, sul tasto, etc.</i>	<i>sub tones, etc.</i>	<i>volume minimum, cordes étouffées, etc.</i>
son rugueux	<i>pont., demi-harmoniques, frottement doubles-cordes, etc. arco grain, frottement doubles-cordes, etc.</i>	<i>flutter, etc.</i>	<i>distorsion, feed-back,</i>
son percussif	<i>pizz. Bartók, etc.</i>	<i>slap, bruit de clés, etc.</i>	<i>taper le manche, gratter les cordes, etc.</i>
son fêlé	<i>harmoniques naturelles éloignées, etc.</i>	<i>multiphonique, faux doigté, etc.</i>	<i>feed-back, etc.</i>

Après l'instrumentation, la « Note aux interprètes » aborde le sujet de l'improvisation proprement dite. Cette section vise à familiariser l'interprète avec ma vision de l'improvisation. Elle présente par conséquent la définition des termes propres à mon langage, comme les cellules, les gestes, les parcours, etc. J'y décris également le déroulement des sections improvisées et je suggère même des façons de conduire les répétitions.

¹⁰ Voir, dans la partition de *Parcours*, la section « Note aux interprètes », page ii.

¹¹ Voir, dans la partition de *Parcours*, la section « Note aux interprètes », page ii.

Analyse de l'œuvre

L'exemple sonore 1.6 présente *Parcours* dans une version pour piano et saxophone alto, interprétée par le pianiste Luc Leclerc et le saxophoniste Sylvain Houle le 8 mai 2003 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal.

Exemple sonore 1.6 (plage 6 du disque 1) – *Parcours*, version pour piano et saxophone alto (Luc Leclerc, piano; Sylvain Houle, saxophone alto), en concert, le 8 mai 2003, Salle Claude-Champagne, Université de Montréal, Montréal

Thème, page 1 de la partition (0'00 – 2'09¹²) Cette première page de *Parcours* correspond au *lead sheet* à partir duquel nous avons travaillé au cours des séances de laboratoire des premiers mois de mon doctorat. Cette section permet aux interprètes de prendre contact avec la matière et au public d'entendre les motifs sur lesquels sera basée toute l'œuvre. Bien que le pianiste ne joue pas dans cette section, il garde la pédale de résonance enfoncée, libérant ainsi les cordes de son instrument et le laissant résonner à chacune des interventions de l'instrument mélodique.

Section A, page 2 de la partition (2'09 – 3'59) Les trois sections suivantes, dénuées d'improvisation, sont basées sur un des gestes du thème. La section A exploite, pour sa part, le geste « flottement » (voir exemple 1.2) en privilégiant les valeurs longues et en soulignant les résonances du piano.

Section B, page 3 de la partition (3'59 – 5'45) Le geste « rythmique » (voir exemple 1.2.) prédomine ici, son énergie augmentant tout au long de la section.

Section C, page 6 de la partition (5'45 - 8'00) L'accumulation de l'énergie à la section B atteint son point culminant à la section C, elle-même basée sur les gestes « grouillements » et « combat » (voir exemple 1.2). Ce passage trahit une grande instabilité. Il est à noter que, bien que cette section, à l'instar des précédentes, ne contienne pas d'improvisation, elle présente une écriture plus libre sur le plan rythmique, chacune des

¹² Minutages de l'exemple 1.6.

interventions se faisant *on cue*. Les interprètes, qui doivent alors demeurer très à l'écoute l'un de l'autre, se préparent ainsi aux trois prochaines sections qui, elles, sont improvisées.

Section D, page 9 de la partition (8'00 – 10'14) Ici commence le noyau improvisé de *Parcours*. Chacune des trois sections suivantes se présente comme le pendant improvisé d'une des sections écrites précédentes. Ainsi, la section D, avec son solo de piano en accords soutenus, se fait l'écho de la section A. L'accompagnement de ce solo est assuré par l'instrument mélodique, qui exécute une « riff à construire », dont nous avons parlé plus tôt (voir exemple 1.5).

Section E, page 11 de la partition (10'14 – 10'55) Cette section, d'une instabilité comparable à celle de la section C, s'inspire de cette dernière. C'est le système des boîtes, dont nous avons déjà parlé (voir exemple 1.6), qui régit l'improvisation dans cette section.

Section F, page 13 de la partition (10'55 – 12'50) Il s'agit ici d'un solo de l'instrument mélodique, accompagné d'une « riff variable » au piano (voir exemples 1.3 et 1.4). Le parcours de cette improvisation constitue un immense *crescendo* et son point culminant représente le sommet de la pièce.

Section G, page 15 de la partition (12'50 – 17'05) Cette section marque le retour d'une écriture plus contrôlée de même que celui du thème, qui se voit transformé par d'autres éléments de la pièce.

La forme de *Parcours* s'apparente, d'une certaine façon, à celle d'un premier mouvement de sonate classique. Le thème, qui occupe la première page, peut être vu comme une « exposition », et la section G, à la page 15, comme une « réexposition ». Cependant, cette « forme sonate » présente la particularité de posséder non pas un seul mais bien deux développements, le premier (les sections A, B et C) étant écrit et le second (les sections D, E et F), improvisé. En effet, chacune des sections A, B et C constituent une élaboration écrite d'un des gestes du thème, alors que les sections D, E et F, présentent un parallèle improvisé avec les trois premières. En proposant, dans les sections A, B et C, une série de variations écrites sur le thème, je suggère à l'interprète des façons d'exploiter ce

thème lorsque surviennent les sections improvisées. On pourrait ainsi dire que le premier développement est « celui du compositeur » et le deuxième, « celui des interprètes ».

L'écriture et l'improvisation, dans *Parcours*, sont véritablement redevables l'une à l'autre : l'improvisation a d'abord nourri l'écriture par le biais des séances d'expérimentation, mais, dans la partition finale, c'est l'écriture qui nourrit à son tour l'improvisation, les parties écrites donnant à l'interprète une matière à exploiter dans ses improvisations.

Méthodologie post-*Parcours* : laboratoires de destruction-reconstruction

Alors que la première année de mon doctorat m'a permis d'établir une méthodologie personnelle de l'improvisation par le biais de la composition de *Parcours*, la deuxième année, elle, m'a fourni l'occasion de raffiner cette méthodologie, mais cette fois par la *destruction* de *Parcours* avec l'ensemble Jahbar.

Une des surprises de cette deuxième année d'étude réside dans le rôle que j'ai moi-même joué au cours des séances de laboratoire : en effet, mon rôle d'observateur s'est vite transformé en celui d'acteur. Cette mutation a d'abord été accidentelle, alors que j'ai accompagné Jean-Marc Bouchard lors d'une séance initialement prévue avec un autre pianiste. J'ai alors constaté que le fait de participer moi-même à la séance me donnait une tout autre perspective. Bien sûr, je perdais la vision d'ensemble dont je bénéficiais lorsque je ne jouais pas moi-même, mais je gagnais un contact plus direct avec l'improvisation. De plus, nous avons eu, lors de cette première rencontre, beaucoup de plaisir à jouer ensemble et nous nous sommes alors promis de recommencer. Un peu plus tard, Jean-Marc invitait son ami, le bassiste Gilles Brisebois à se joindre à nous pour ce qui ne devait être qu'un *jam-session* amical. L'ensemble Jahbar était né.

Parcours est la première pièce que l'ensemble Jahbar a interprétée. En fait, nous avons abordé la pièce comme s'il s'agissait d'un « standard »¹³ du jazz : nous avons effectué un certain retour aux sources en redonnant à la première page, le thème, sa fonction initiale, c'est-à-dire celle d'un *lead sheet*. À partir de ce *lead sheet*, nous avons inventé plusieurs nouvelles versions de la pièce, toutes beaucoup plus improvisées que l'original. Nous avons joué la pièce plusieurs fois en concert et, chaque fois, nous changions la forme pour l'adapter aux contraintes de l'instant ou simplement pour le plaisir. Ce travail de destruction-reconstruction de *Parcours* m'a permis de mettre en application les principes établis pendant la première année de mon doctorat, de les raffiner et d'en inventer de nouveaux.

Nous avons d'abord approfondi les modes de jeu « cellulaire » et « gestuel » décrits plus haut. Nous avons aussi utilisé les protocoles de jeu collectif élaborés lors de ma première année de doctorat, mais en les poussant plus loin. Dans l'exemple sonore 1.7, le solo est accompagné d'une *riff* qui présente plusieurs particularités : il s'agit d'un hybride construit à partir de la *riff* trouvée à la section F de *Parcours* à laquelle on applique la structure de la section D, soit la « construction » de la *riff* par l'accompagnateur. De plus, l'accompagnement ne se fait pas ici avec une seule personne mais avec deux personnes qui dialoguent pendant que le soliste improvise.

Exemple sonore 1.7 (plage 7 du disque 1) - Solo sur une « riff hybride » (mélange entre les notes de la riff de la section F et la structure de la riff de la section D de *Parcours*) (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique)

Un autre protocole de jeu collectif développé pendant les laboratoires de la première année et utilisé par l'ensemble consiste dans l'improvisation collective à l'aide de boîtes (voir section E de la partition de *Parcours*) :

¹³ « **Standard.** A composition, usually a popular song, that becomes an established item in the repertory; by extension, a song that a professional musician may be expected to know. Standards in jazz include popular songs from the late 19th century (e.g., *When the saints go marching in*), songs from Broadway musicals and Hollywood films by composers such as George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter and Richard Rogers, and tunes newly composed by jazz musicians (e.g., Thelonious Monk's *Round Midnight*, Dizzy Gillespie's *A Night in Tunisia*, and John Coltrane's *Giant Steps*). » Robert Witmer, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

Exemple sonore 1.8 (plage 8 du disque 1) - Improvisation collective à l'aide de boîtes, section E de *Parcours* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique)

J'ai enfin développé un dernier protocole de jeu collectif que j'ai testé avec l'ensemble Jahbar. En effet, il nous arrivait de plus en plus souvent de mener des improvisations collectives complètement libres, comme on en voit en *free jazz* ou en musique dite « actuelle ». Pour éviter que ces improvisations deviennent trop chaotiques, j'ai décidé de leur appliquer un principe d'orchestration classique, soit celui des « **plans sonores** ». Il s'agit simplement de diviser la texture musicale en trois grands plans, ceux de la mélodie, du rythme et de l'harmonie – notions prises dans leur sens le plus large; par exemple, on peut considérer comme harmonique le jeu du saxophone lorsqu'il produit des notes longues en sons multiples – et d'en assigner un à chacun des membres de l'ensemble. En donnant à chaque musicien un plan sonore précis, on arrive, même dans un contexte d'improvisation totale, à faire en sorte que la musique demeure claire et facilement intelligible. Dans l'exemple sonore 1.9, extrait d'une pièce entièrement improvisée devant public, le saxophone joue de façon mélodique et le piano de façon rythmique alors que la basse assure le soutien harmonique avec des sons continus en trémolo.

Exemple sonore 1.9 (plage 9 du disque 1) – Improvisation à l'aide des « plans sonores » (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique)

Les résultats du travail d'expérimentation effectué par l'ensemble Jahbar pendant ma deuxième année de doctorat peuvent être aperçus à l'exemple 1.8. Celui-ci présente quatre des nombreuses versions de *Parcours* que nous avons produites sur une période de dix mois, soit du 21 juillet 1999 au 5 avril 2000.

Exemple 1.8 – Tableau comparatif des différentes versions de *Parcours* telles qu'interprétées par l'ensemble Jahbar

Version du 21/07/99 (durée : 10'43)	Version du 21/10/99 (durée : 10'50)	Version du 29/10/99 (durée : 8'30)	Version du 08/05/00 (durée : 9'20)	Minutage (pour la version du 08/05/00) page 10 du disque 1
Thème	Thème	Thème	Thème	0'00
Impro « boîtes »	<u>Section</u> « <u>bruitiste</u> »	Section « combat »	Section « combat »	2'05
Solo, basse (sur <i>riff</i> 1, pno)	Solo basse (sur <i>riff</i> 2 « déconstruite », pno; sax : multiphoniques)	<u>Section</u> « <u>bruitiste</u> »	Solo basse (acc. : sax.et pno)	3'06
Impro « boîtes »	Solo sax. (sur <i>riff</i> 2 simplifiée et très « rock », basse; pno : <i>comping</i> ¹⁴)	Solo basse/sax (sur <i>riff</i> 2 « déconstruite », pno)	<u>Section</u> « <u>bruitiste</u> » : dialogue pno/basse en frottements	4'10
Solo, pno (sur <i>riff</i> 1, sax)	Thème	Thème	Impro « boîtes »	4'50
Impro « boîtes »			Solo sax. (sur <i>riff</i> 2 « déconstruite » pno/basse)	5'30
Solo, sax. (sur <i>riff</i> 2, basse)			Thème	8'20
Thème				

On peut constater, en regardant ce tableau, que la première version était assez « primitive » : l'improvisation sur les « boîtes » nous servait alors de lien entre les sections et revenait trois fois, ce qui est beaucoup trop pour ce genre d'improvisation assez

¹⁴ « **Comp.** To provide a chordal accompaniment for a soloist; the word derives from “accompany” (or perhaps “complement”). Pianists, in particular, are said to comp when they improvise a rhythmically varied but essentially non-melodic chordal backing. » Robert Witmer, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

décousue, et les accompagnements des solos, toujours sur le même modèle de la *riff*, ne trahissaient pas beaucoup d'imagination. Dans la deuxième version, nous avons abandonné les improvisations basées sur les « boîtes », introduit une section bruitiste et développé les *riff* de façon plus imaginative, en appliquant à la *riff* 2 (section F de la partition, page 13) la structure « constructiviste » de la *riff* 1 (section D de la partition, page 9). Dans la troisième version, nous avons ajouté une section basée sur le geste « combat » (geste 3 de la section E, page 12). Enfin, la dernière version, l'exemple sonore 1.10, présente les acquis des versions précédentes et réintroduit l'improvisation sur les boîtes, qui avait été abandonnée après la première version.

Exemple sonore 1.10 (plage 10 du disque 1) – *Parcours*, version improvisée pour piano, saxophone alto et basse électrique (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Ce que l'ensemble Jahbar a réalisé avec *Parcours* respecte tout à fait l'esprit du jazz : nous avons utilisé le thème comme un matériau ouvert et malléable et nous l'avons transformé en mettant à contribution la créativité de chacun des membres de l'ensemble, chaque nouvelle version de la pièce tenant compte de la précédente. Dans son article « The History of Remembered Innovation », le musicologue américain José Bowen montre comment, en jazz, une pièce n'est jamais fixée, et de quelle façon chaque nouvelle interprétation peut influencer les prochaines manières de la jouer. Il prend comme exemple le thème *Round Midnight* de Thelonious Monk, soulignant que certains éléments de la version sur disque de Dizzy Gillespie ont été repris par tant de musiciens qu'on a fini par les considérer comme faisant partie intégrante du thème¹⁵. Un phénomène similaire s'est produit avec les différentes versions de *Parcours*. Ainsi, la deuxième version (exemple 1.8) introduit une section bruitiste (en souligné dans le tableau) qui était absente de la première version, mais qui est demeurée dans les deux versions subséquentes, bien que placée à des

¹⁵ BOWEN, José, « The History of Remembered Innovation : Tradition and its Role in the Relationship between Musical Works and their Performances », *The Journal of Musicology*, volume XI, n° 2, printemps 1993, pp. 139-173.

endroits différents de la forme (toujours en souligné dans le tableau). Il en va de même pour la section « combat », qui fut introduite à la troisième version pour être conservée dans la quatrième.

L'itinéraire qu'a suivi *Parcours* est assez inusité pour une œuvre de concert. Issue des séances d'improvisation de ma première année de doctorat, elle a par la suite acquis une facture classique à l'intérieur de laquelle fixité et spontanéité cohabitent selon un ordre rigoureux. Plus tard, grâce à l'intervention de l'ensemble Jahbar qui a démantelé puis réarrangé la pièce dans une multitude de configurations, l'improvisation a repris tous ses droits. *Parcours*, organisme vivant en constante évolution, a ainsi pavé la voie à une intégration toujours plus symbiotique de la composition et de l'improvisation, comme en témoigneront les prochaines étapes de mon trajet doctoral.

CHAPITRE II

Deuxième année :

TRANSFUGES

Oralité, ouverture et malléabilité

De *Parcours* à *Transfuges* : vers une partition véritablement malléable et ouverte

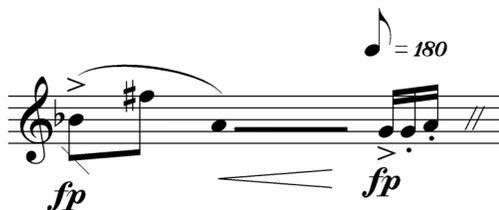
Parcours représente mes premiers efforts en ce qui concerne la malléabilité du matériau musical. Comme nous l'avons vu plus tôt, plusieurs éléments de cette composition se caractérisent en effet par leur ouverture, en commençant par l'instrumentation, « pour piano et instrument mélodique variable ». La pièce présente aussi trois sections contenant de l'improvisation. Cependant, l'ouverture demeure partielle : l'instrumentation impose une limite de deux instruments, les sections improvisées restent très contrôlées et la pièce compte une bonne part de sections écrites dont l'interprétation exige un travail considérable. Bien sûr, l'ensemble Jahbar a joué *Parcours* d'une façon très libre, en n'utilisant que certains éléments, dont le thème, et en les manipulant à la façon dont les musiciens de jazz manipulent un *standard*. Cette démarche n'était cependant pas prévue dans la partition de *Parcours* : la pièce, dans sa version originale, apparaît très structurée et c'est parce que j'en suis le compositeur que j'ai « osé » la traiter de cette façon. Avec *Transfuges*, j'ai donc voulu créer une pièce qui, tout en possédant des points communs avec *Parcours*, s'aventurerait beaucoup plus loin en ce qui concerne l'ouverture et la malléabilité, une pièce que les musiciens manipuleraient dès l'abord avec beaucoup de liberté parce que celle-ci serait encouragée à même la partition; je voulais qu'elle en fasse partie intégrante. Les lignes qui suivent seront consacrées à la description de cette partition. Nous constaterons qu'elle se distingue d'une partition traditionnelle en ce qu'elle se divise en deux éléments distincts, soit l'écrit et l'oral. Ensuite, nous ferons une analyse comparative de deux

versions de *Transfuges* déjà existantes, pour enfin effectuer une réflexion sur la notion du contrôle de la créativité des interprètes par le compositeur dans une musique à la fois écrite et improvisée.

***Transfuges* : la partie écrite**

Transfuges se présentant ainsi comme une œuvre beaucoup plus flexible que *Parcours*, la seule note concernant l'instrumentation se lit « pour un ou plusieurs instruments », alors que *Parcours*, elle, est écrite pour *piano* et *un* instrument. En ce qui concerne la partition elle-même, *Transfuges* retient de *Parcours* surtout l'essentiel : le thème, lui aussi à douze sons divisibles en quatre gestes caractéristiques (voir la page 4 de la partition). Chacun des gestes est identifié par un cadre rectangulaire et les gestes sont séparés par des « transitions ». Les interprètes peuvent répéter les éléments des gestes 2, 3 et 4 de façon à créer des versions toujours différentes. Cependant, pour éviter une confusion découlant d'une trop grande liberté, le geste 1, les transitions et la *codetta* doivent s'exécuter sans répétition. Les exemples 2.1 à 2.4 montrent les différents gestes du thème.

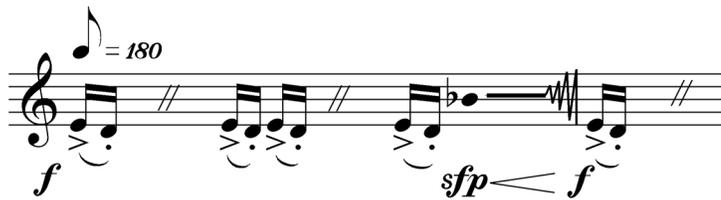
Exemple 2.1 – Geste 1, « Intense »



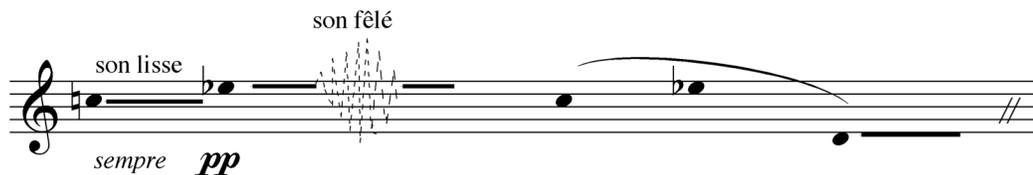
Exemple 2.2 – Geste 2, « Nerveux »



Exemple 2.3 – Geste 3, « Agressif »



Exemple 2.4 – Geste 4, « Vulnérable »



De plus, alors que le thème de *Parcours* s'accompagne de tout un développement écrit, celui de *Transfuges* ne s'assortit que d'un « mode d'emploi » qui donne aux interprètes des indications sur les façons d'élaborer leurs propres versions de la pièce. En fait, la partition de *Transfuges* contient bel et bien une section marquée « développement », mais celle-ci n'est formée que de portées vides que les interprètes peuvent remplir à leur guise (voir section « B », page 6 de la partition).

Transfuges s'institue donc comme une pièce à construire, une pièce « en kit » accompagnée d'un mode d'emploi, une pièce « faites-la vous-même » !

***Transfuges* : la partie orale**

Si la partition de *Transfuges* paraît moins élaborée que celle de *Parcours*, elle contient cependant un élément nouveau, un élément essentiel à la démarche de l'ensemble Jahbar et typique des musiques improvisées : l'oralité¹. En effet, lorsque l'ensemble Jahbar, comme les ensembles de jazz, de musique « actuelle » ou de musiques traditionnelles, travaille l'interprétation d'une pièce, il pratique ce que j'appelle paradoxalement l'« **écriture orale** » : toutes nos répétitions étant enregistrées, nous pouvons décider, en écoutant les rubans, de conserver certains éléments que nous aimons et donc de les fixer, de les « écrire », mais sans l'utilisation d'une partition sur papier. Ces décisions peuvent s'appliquer à tous les paramètres d'une œuvre, que ceux-ci concernent l'orchestration ou la forme. Nous pouvons par exemple déterminer, pour un endroit donné, quel membre du groupe jouera la mélodie, quel autre assurera l'accompagnement, et de quelle façon. Nous pouvons aussi définir l'ordre des différentes sections, leurs dimensions, les transitions, etc. Ce type d'« écriture » sans papier s'avère intéressant par sa souplesse : le fait de ne pas fixer les consignes de façon immuable fait en sorte que celles-ci évoluent constamment. Ainsi, chaque interprétation d'une pièce se distingue des autres. Cette « écriture orale » devient aussi une écriture collective puisque chaque membre du groupe apporte ses idées, son propre style et sa propre expérience, ce qui donne à l'œuvre une couleur particulière.

L'oralité se présente, dans la partition de *Transfuges*, sous la forme d'un disque compact accompagnant la partition écrite et sur lequel on retrouve plusieurs versions différentes de la pièce. J'ai décidé d'inclure cet élément à ma partition car je me suis aperçu, en travaillant avec l'ensemble Jahbar, que ce mode de transmission présente de nombreux avantages pour notre style de musique. En offrant, par le biais d'un enregistrement, un

¹ Voir à ce sujet LORTAT-JACOB, éd., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela, 1987, 274 pages.

exemple concret de ce qu'il est possible de faire avec une pièce, j'offre aux éventuels interprètes un aperçu des libertés qu'ils peuvent se permettre tout en restant dans l'esprit de la pièce. Un exemple vaut mille mots, et cet enregistrement remplace les nombreuses consignes écrites que je devrais placer dans ma partition pour m'assurer que le travail des interprètes ne trahisse pas ma pensée.

En ce sens, la partition de *Transfuges* respecte tout à fait l'esprit du jazz puisqu'elle présente un équilibre entre la tradition occidentale (la partie écrite) et les traditions populaires (l'enregistrement). En effet, on considère en jazz que les différentes versions sur disque d'une même pièce font partie intégrante de ce qu'on appelle la partition, au même titre que les consignes écrites. José Bowen décrit ainsi de quelle façon les musiciens de jazz apprennent leurs pièces : « The new player decides how to play the tune by listening to concrete examples of it. The new performance will be heard against the background of previous performances. »²

Le disque contenant les différentes versions de *Transfuges* s'avère donc indispensable. La portion écrite ne suffit pas à transmettre toute l'information nécessaire à l'interprétation de *Transfuges*. Tout musicien voulant jouer la pièce devra d'abord, avec le disque, prendre connaissance des versions ultérieures. Afin de faciliter son travail, j'ai réalisé une sorte de transcription, un « **plan schématique** » pour chacune des versions du disque. Ce plan ressemble à une partition sans toutefois en être une : comme pour une véritable partition, chaque instrument possède sa propre portée, mais celle-ci ne présente que les éléments les plus caractéristiques de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et du timbre (voir exemple 2.5, page suivante). Les musiciens n'utilisent donc pas le plan pour jouer la pièce mais simplement pour écouter une version donnée et s'y retrouver plus

² BOWEN, José, *op. cit.*, p. 149.

facilement. Grâce aux minutages, le plan schématique offre en un coup d'œil un aperçu de la façon dont la musique se déploie dans le temps. Jusqu'à maintenant, la pièce a été interprétée par deux groupes différents, soit l'ensemble Jahbar et le duo Traces, formé de Guy Pelletier à la flûte et Julien Grégoire aux percussions; les plans de ces deux versions se trouvent à la fin de la portion écrite de la partition, soit aux pages 10 et 11 pour la version de l'ensemble Jahbar, ainsi qu'aux pages 12 et 13 pour la version du duo Traces.

Exemple 2.5 – Première page du plan schématique de *Transfuges* dans la version du duo Traces

The musical score is divided into three distinct gestural sections:

- Geste #1 : intense** (measures 107-110): Features a flute part with dynamics ranging from *fp* to *f* and a percussion part with *f*. Percussion includes toms, hi-hat, metal bars (chânes dans un baril de métal), and a rim (Caisse claire (rim)).
- Geste #2 : nerveux** (measures 136-145): Features a flute part with dynamics from *fp* to *f* and a percussion part with *f*. Percussion includes toms and hi-hat.
- Geste #3 : agressif** (measures 145-197): Features a flute part with dynamics from *p* to *f* and a percussion part with *f*. Percussion includes toms and hi-hat. The flute part includes improvisation on motifs and a section marked *poco ritato* and *a tempo*.

Les différentes versions de *Transfuges*

Il est évident qu'une pièce comme *Transfuges* ne peut pas être jouée par tous les musiciens : son interprétation représente une somme de travail considérable et exige à la fois polyvalence et créativité. Cependant, il existe de plus en plus de musiciens manifestant l'envie de relever ce genre de défi.

Les deux groupes ayant produit jusqu'à maintenant des versions de l'œuvre, soit l'ensemble Jahbar et le duo Traces, sont fort différents l'un de l'autre. Comme nous le verrons plus loin, la version des seconds a été élaborée en tenant compte de celle des premiers, mais si elle en est tributaire, elle s'en démarque aussi. L'analyse de ces deux versions nous permettra de voir les transformations qu'un matériau musical simple peut subir en passant par différentes mains.

Transfuges par l'ensemble Jahbar

L'ensemble Jahbar a interprété *Transfuges* pour la première fois lors d'un concert du Cercle des étudiants compositeurs de l'Université de Montréal, le 8 mai 2000, avec Gilles Brisebois à la basse électrique, Jean-Marc Bouchard au saxophone baryton et moi-même au piano. Cette version, d'une durée de 6 minutes 27 secondes, constitue l'exemple sonore 2.1 et son plan schématique se retrouve à la page 10 de la partition. Son élaboration s'est faite à l'aide de l'« écriture orale » dont j'ai parlé plus haut. En effet, toutes les décisions concernant l'arrangement musical de cette version particulière se sont prises de façon collective et orale lors des répétitions.

Exemple sonore 2.1 (page 11 du disque 1) – *Transfuges*, version de l'ensemble Jahbar (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Cette version représentant le point de départ pour d'autres versions, je voulais qu'elle demeure simple, courte, et que chacun des éléments du thème soit exploité de façon imaginative mais claire, afin de faciliter le travail des interprètes qui voudraient reprendre la pièce après nous. Elle se détaille comme suit :

Section A (0'00 – 2'50) Le tout début de la pièce représente un bon exemple de cet équilibre entre rigueur et fantaisie que j'ai cherché à atteindre dans le traitement du

matériau musical : le saxophone joue ici le thème de façon intégrale, ce qui a pour effet de « rassurer » les auditeurs. Cependant, ce thème se colore d'interventions du piano et de la basse qui « extrapolent » le premier geste de façon bruitiste, en conservant le contour de la mélodie plutôt que les notes elles-mêmes. Le reste du thème est exploité de façon semblable, c'est-à-dire avec le saxophone comme instrument soliste et les autres comme accompagnateurs-coloristes.

Section B (2'50 – 5'48) Le développement présente une série de variations assez libres sur le thème, mais ici encore la matière demeure toujours facilement reconnaissable. Un autre exemple d'extrapolation se trouve au début du développement (3'00) : à cet endroit, j'improvise sur le geste 2, mais plutôt que de faire l'accord de 7ème de dominante tel quel, je n'en conserve que le contour, en frappant, avec des baguettes de marimba, sur les montants métalliques, à l'intérieur du piano.

Section C (5'48 – 6'27) Pour cette dernière section, nous avons décidé de nous prévaloir d'un « droit » qui était inscrit dans le mode d'emploi de la partition, c'est-à-dire de raccourcir le retour du thème. J'ai en effet inclus dans mon mode d'emploi une disposition permettant aux interprètes d'ajuster le thème lorsque celui-ci revient à la fin. Si, par exemple, un geste est davantage utilisé que les autres dans le développement, les interprètes peuvent choisir de donner moins d'importance à ce geste au retour du thème, pour rétablir l'équilibre. De la même façon, si le développement prenait beaucoup d'ampleur, les dimensions du retour thématique pourraient se modifier afin d'équilibrer la forme, et ainsi de suite.

Transfuges visait entre autres à permettre à chacun de ses interprètes d'imprimer à la pièce sa propre personnalité. Un examen de la version de l'ensemble Jahbar nous permet de constater que cet objectif a été atteint. Les trois musiciens apportent chacun à la pièce une couleur particulière qui représente le fruit de son expérience et qui ne pourrait venir de

personne d'autre. C'est ce que j'appelle un « **contrepoint de créativité multiples** ». Par exemple, Gilles Brisebois, bassiste de rock, a utilisé un appareil électronique très répandu dans son domaine, soit un « délai », qui produit un effet d'écho très intéressant. Cet effet peut être entendu dès le geste 3 du thème (voir le plan schématique, 1'25) et tout au long du développement, comme en font foi les exemples sonores 2.2 et 2.3.

Exemple sonore 2.2 (page 12 du disque 1) – Utilisation du « délai » électronique dans le geste 3 du thème de *Transfuges* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Exemple sonore 2.3 (page 13 du disque 1) – Utilisation du « délai » dans le début du développement de *Transfuges* (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Quant à Jean-Marc Bouchard, spécialiste des techniques contemporaines du saxophone, il exploite des sonorités en général ignorées des saxophonistes de jazz, comme en témoigne l'exemple sonore 2.4 (extrait du développement, voir le plan schématique, 4'30).

Exemple sonore 2.4 (page 14 du disque 1) – Utilisation de techniques contemporaines au saxophone (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Enfin, mon apport au « contrepoint de créativité multiples » de l'ensemble Jahbar découle de ma façon particulière de jouer du piano, qui est celle d'un improvisateur. En effet, ma technique personnelle du clavier, couplée avec mon obsession de compositeur pour le timbre, me pousse à exploiter le piano d'une manière non traditionnelle, en jouant directement sur les cordes avec divers objets, ainsi qu'on peut l'entendre dans l'exemple sonore 2.5 (voir le plan schématique, 3'55).

Exemple sonore 2.5 (page 15 du disque 1) – Utilisation non standard du piano (cordes frottées avec les ongles) (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone alto; Gille Brisebois, basse électrique), en concert, le 8 mai 2000, salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

La version de *Transfuges* élaborée par l'ensemble Jahbar constitue en quelque sorte un étalon, un étalon toujours présent aux côtés de la partition écrite grâce au disque compact. Elle donne aux interprètes éventuels une bonne idée du degré de liberté dont ils jouissent, leur montre comment chacun des membres de l'ensemble peut apporter sa propre contribution créatrice à la pièce tout en leur indiquant les balises qu'ils doivent respecter pour rester fidèles à l'esprit de ma pensée musicale.

Transfuges, par le duo Traces

La deuxième version présentée dans l'élément oral de la partition de *Transfuges* est celle du duo Traces, formé de Guy Pelletier à la flûte et Julien Grégoire aux percussions. Ces deux musiciens, qui agissent à la fois comme interprètes et compositeurs au sein de leur propre duo, m'ont commandé, en 1999, une œuvre malléable qu'ils pourraient adapter à leur propre style. En leur proposant *Transfuges*, qu'ils ont jouée au cours d'un spectacle intitulé *Deux par quatre*³, j'ai pu effectuer un premier test sur la viabilité de mon concept de « pièce à construire ».

J'ai soumis la partition de *Transfuges* aux membres du duo Traces au printemps 2000, avec, bien sûr, le disque présentant la version de l'ensemble Jahbar. Je leur ai alors donné quelques consignes verbales, puis nous avons écouté ensemble la version Jahbar, et je les ai quittés pour ne les revoir qu'à l'automne suivant, quelques semaines avant la première du spectacle *Deux par quatre*. C'est donc dire que je les ai vraiment laissés seuls avec la pièce, que je n'ai pas tenté d'influencer leur travail. Lorsque j'ai entendu, pour la première fois, ce qu'ils avaient fait de *Transfuges*, j'étais aussi surpris qu'heureux : en effet,

³ Voir, en annexe 1, le programme de ce concert.

ils avaient pris plusieurs libertés et leur version se démarquait fortement de celle de l'ensemble Jahbar, mais leur travail respectait profondément mon style.

Ma première surprise concerne la longueur de leur version : alors que celle de l'ensemble Jahbar ne dure que six minutes environ, la leur totalise près de 14 minutes ! Leur traitement formel de la pièce m'a également étonné. Comme je l'ai mentionné plus tôt, la pièce se divise en trois parties, soit le thème, le développement et le retour du thème. Dans la version de l'ensemble Jahbar, le thème dure environ deux minutes 50 secondes, le développement, trois minutes, et le retour du thème, environ une minute. Dans la version du duo Traces ne se retrouve ni développement, ni retour du thème, mais seulement le thème, étiré sur 14 minutes ! Chacun des « gestes » du thème devient donc une section à part entière, qui peut s'étendre jusqu'à quatre minutes. Cette façon d'organiser la structure formelle de la pièce, bien que non prévue dans la partition originale, s'est avérée très efficace et n'a nullement altéré son intégrité, chaque geste du thème ayant été développé de façon à être toujours parfaitement reconnaissable. Il s'agit-là d'un bel exemple d'initiative créatrice prise par des interprètes pour donner à une œuvre un visage différent, sans en trahir la pensée. Il est à noter que le duo Traces a élaboré sa version de *Transfuges* de la même façon que l'ensemble Jahbar, c'est-à-dire par le biais de l'« écriture orale ». Le groupe n'a en effet fixé sur papier aucun élément de sa version, la seule forme d'écrit utilisée dans le processus consistant dans le *lead sheet* lui-même. De plus, leur version s'est développée collectivement lors de répétitions s'échelonnant sur plusieurs mois.

Exemple sonore 2.6 (plage 16 du disque 1) – *Transfuges*, version du duo Traces (Guy Pelletier, flûtes; Julien Grégoire, percussion), en concert, le 28 janvier 2001, Studio 12, Maison de Radio-Canada, Montréal

Première section (0'05 – 1'36) Le concert au cours duquel cette version a été enregistrée présentant les œuvres de façon enchaînée, les premières secondes laissent

entendre, au marimba, les dernières notes de la pièce précédente, avant l'interruption de celle-ci par le début du geste 1, joué à la flûte traversière en do. Cet instrument assure la partie principale pour toute la section, alors que la batterie lui répond de façon ponctuelle dans une extrapolation bruitiste du geste 1 « intense » (voir exemple 2.1). Cette première phrase, qui ne dure, dans la version de l'ensemble Jahbar, que 42 secondes, s'étend ici sur 1'36, la durée de chacune des valeurs longues de la mélodie ayant été magnifiée.

Deuxième section (1'36 – 3'14) La flûte et le marimba dialoguent autour du geste 2 « nerveux » (voir exemple 2.2), leurs phrases se colorant d'un effet électronique de « délai » semblable à celui de la version Jahbar.

Troisième section (3'14 – 7'20) Dans cette section, les musiciens ont décidé d'exacerber le geste 3 « agressif » (voir exemple 2.3) en le confiant à la batterie ainsi qu'à certains extrêmes de la famille des flûtes : registre aigu du piccolo, harmoniques de la flûte basse, sifflet.

Quatrième section (7'20 – 11'36) Le calme de cette section, qui consiste en une méditation sur le geste 4 « vulnérable » (voir exemple 2.4), tranche avec l'agitation de la précédente. Le percussionniste exploite ici des sonorités principalement métalliques, notamment les gongs et le vibraphone frotté à l'aide d'un archet.

Cinquième section (11'36 – 13'50) Les dernières minutes ramènent, de façon abrégée, la matière du début, soit le geste 1 « intense », de même que son instrumentation, soit la flûte en do et la batterie.

Après avoir entendu la version du duo Traces, je me suis demandé quelle influence avait pu exercer l'élément oral de la partition, le disque compact contenant la version de l'ensemble Jahbar, sur le travail des interprètes. J'ai posé la question aux interprètes et ceux-ci m'ont répondu qu'ils avaient écouté le disque à quelques reprises au début du processus de création de leur version mais qu'ensuite ils l'avaient délaissé pour se concentrer sur leur

propre version, ce qui, loin de me décevoir, m'a proprement ravi. En effet, je ne voulais pas que les interprètes essaient de copier intégralement la version de l'ensemble Jahbar, mais qu'ils s'en inspirent librement, ce qu'ils ont fait. Cependant, quelques indices me font croire que notre version les a influencés plus qu'ils ne le pensent eux-mêmes. En effet, comme je le mentionnais plus tôt, notre version présentait une certaine exploitation du « délai » électronique. Or, tel que mentionné plus haut, la version du duo Traces utilise aussi cet effet électronique, comme on peut l'entendre dans la deuxième section reproduite ici (exemple sonore 2.7).

Exemple sonore 2.7 (page 17 du disque 1) – Utilisation du « délai » dans la version du duo Traces (Guy Pelletier, flûtes; Julien Grégoire, percussion), en concert, le 28 janvier 2001, Studio 12, Maison de Radio-Canada, Montréal

Lorsque je l'ai mentionné à Julien Grégoire, le percussionniste de l'ensemble, il ne se souvenait pas d'avoir entendu le « délai » dans notre version. Ont-ils décidé d'utiliser le délai simplement par hasard ou ont-ils été influencés, de façon inconsciente, par notre version ? Il m'est impossible de répondre à cette question mais elle soulève de nombreuses réflexions concernant le processus de transmission de ma musique avec d'autres moyens que la seule écriture. Il sera d'ailleurs intéressant de suivre l'évolution de *Transfuges*, et de voir de quelle façon chacune des nouvelles versions de la pièce, en s'ajoutant sur l'élément oral de la partition, influencera les prochaines. Peut-être qu'alors nous pourrions mieux comprendre l'apport de l'élément oral dans le processus de transmission.

Le compositeur et la créativité des interprètes

La démarche effectuée avec *Transfuges* m'a amené à poursuivre une certaine réflexion concernant mon travail de compositeur et mon rapport avec les interprètes. Si je considère que ces derniers peuvent (et doivent !) jouer un rôle actif dans ma musique, il me

faut néanmoins faire en sorte, comme compositeur, que mon message soit transmis avec justesse. Jusqu'où puis-je aller dans l'ouverture du matériau sans que les interprètes trahissent ma pensée ? C'est là une question très délicate. L'équilibre entre les éléments fixes et malléables de mes partitions est très fragile et le but de mon doctorat consiste entre autres à créer cet équilibre. Bien sûr, la nature même de ma démarche repose sur l'amour de l'imprévu, et qui dit imprévu, dit risque de déception. Il est inévitable qu'en laissant des libertés aux interprètes je m'expose à de mauvaises surprises, mais je considère que le jeu en vaut la chandelle. Une seule interprétation surprenante mais bien sentie d'une de mes pièces peut racheter bien des désagréments. De toute façon, les mauvaises interprétations abondent également dans le domaine de la musique écrite.

Par quels moyens puis-je m'assurer que ma pensée ne soit pas trahie lors de l'interprétation de ma musique ? D'abord, par la clarté : si l'élément écrit de la partition de *Transfuges* contient moins de notes qu'une partition traditionnelle, il est important que le peu qui s'y trouve soit aussi clair que solide. Le thème (le *lead sheet*), dans ma démarche, revêt donc une importance capitale puisque de lui découle toute la pièce. Les idées qu'il contient doivent allier puissance et originalité afin que, malgré toutes les métamorphoses qu'elles subiront, elles demeurent toujours reconnaissables. Le thème constitue le premier des moyens à ma disposition pour toujours rester présent dans ma propre musique.

Le langage d'improvisation dont j'ai parlé dans le chapitre précédent (les « parcours d'improvisation », les « protocoles de jeu collectif », etc.) représente une autre façon de contrôler les interprètes. Les types de jeu (cellulaire, textural, etc.) déterminent le fond des improvisations, alors que les « parcours d'improvisation » en déterminent la forme. Les « protocoles de jeu collectif » régissent pour leur part l'interaction entre les musiciens.

Si ces procédés d'improvisation se sont avérés efficaces et utiles, j'ai tout de même réalisé que leur transmission posait certains problèmes. Avec *Parcours*, cette transmission se fait exclusivement par l'écriture. Or, il me semble de plus en plus évident que l'improvisation échappe, en partie, du moins, à l'écriture. J'avais, au début de mon doctorat, tendance à nier cette réalité, je cherchais à réaliser la partition parfaite, une partition exclusivement écrite contenant toutes les informations nécessaires à l'interprète, autant en ce qui concerne les parties « fixes » que les parties improvisée, mais j'en suis progressivement venu à la conclusion que cette partition idéale relevait en fait de l'utopie; je devais, afin de permettre à l'improvisation de s'épanouir pleinement dans ma musique, tenir compte de sa nature évanescence. C'est pourquoi j'ai décidé avec *Transfuges* de créer une partition hybride, à la fois écrite et orale, qui, par ces deux aspects, touche en réalité à des dimensions que *Parcours* ignore.

CHAPITRE III

Deuxième année :

DONA NOBIS...

Improvisation vocale et traitement du texte

Un autre projet pour lequel des séances de laboratoire ont été organisées au cours de ma deuxième année de doctorat consiste dans une pièce pour deux voix solistes, chœur d'enfants et percussion¹, d'une durée d'environ 12 minutes. À l'origine, il s'agissait d'une commande de la société *Innovations en concert* qui devait être exécutée par le chœur de l'école *Face* lors d'un concert célébrant l'arrivée du troisième millénaire. Malheureusement, le concert a été annulé et la pièce n'a toujours pas été créée, mais elle devrait l'être dans un avenir rapproché². L'intégration de cette commande professionnelle à mon doctorat a contribué à en modifier le cours en y introduisant un nouvel élément, soit l'improvisation vocale. En effet, je voulais profiter de cette occasion pour explorer des formes non traditionnelles d'écriture vocale, en m'inspirant du travail de compositeurs comme Berio, Pousseur, Aperghis, mais aussi d'improvisateurs comme Jaap Blonk et Paul Dutton. Ne bénéficiant pas d'une grande expérience de l'écriture vocale, j'ai également misé sur une étroite collaboration avec les chanteurs, collaboration qui, de la même façon que pour mes œuvres précédentes, s'est traduite par des séances de laboratoire. C'est le travail d'improvisation mené au cours de ces séances qui a donné naissance à la pièce *Dona Nobis*. Cependant, qui dit « improvisation vocale » dit également « paroles » ou, à tout le moins « phonèmes ». Il me fallait donc avant tout procéder à l'établissement du texte de ma pièce.

¹ Comme le démontre la partition, la partie de percussion est en fait une partie de piano, mais devant être jouée *de façon* percussive (par un percussionniste *ou* un pianiste). La raison de cette particularité réside dans le fait que l'œuvre est basée sur des séances d'improvisation aux cours desquelles je jouais moi-même le piano, mais de façon strictement percussive.

² À cette fin, j'effectue présentement des démarches auprès de plusieurs chefs de chœur montréalais.

Les textes

Nous étions en 1999 et comme ma composition devait faire partie d'un concert visant à marquer l'arrivée de l'an 2000, j'ai demandé à des personnes de mon entourage de me désigner un texte qu'elles aimeraient emporter avec elles dans le nouveau millénaire, un texte qui les aurait marquées ou qui les rassurerait et leur donnerait espoir. *Dona Nobis* repose sur les quatre œuvres qu'elles ont choisies et sur *l'Agnus Dei* de la liturgie catholique romaine que j'ai moi-même distingué pour cette phrase : *Dona Nobis Pacem* (Donne-nous la Paix), la paix étant sans doute la chose que beaucoup d'entre nous souhaitons le plus pour l'avenir. Le fait que ce soit, entre autres, des enfants qui chantent cette phrase, me paraissait être un symbole puissant. Les autres textes³ sont un extrait du livre *Bruits* de Jacques Attali, proposé par Tim Brady; « L'orchidée », un paragraphe du roman de C.V. Gheorghiu, *Le meurtre de Kyralessa*, proposé par Michel Longtin; quelques pages de *Green Eggs and Ham*, un livre pour enfant suggéré par mon ami Jean-Benoît Nadeau, et finalement, le mot « papa », proposé par mon fils Cédric un peu malgré lui⁴.

Après avoir obtenu tous ces textes, fort différents les uns des autres, j'ai cherché des façons de les réunir dans une seule et même pièce. Puisqu'ils étaient sortis de leur contexte original, il fallait d'abord faire abstraction de leur sens premier et les utiliser avant tout pour leur valeur musicale⁵. Il fallait effectuer un travail phonétique plus que littéraire, exploiter les sonorités pures des mots, les couleurs de certaines voyelles, le rythme de certaines consonnes, etc. J'ai traité les mots de ces textes à la façon des cellules motiviques de *Parcours*, c'est-à-dire comme une matière musicale première. Ainsi, le texte n'est pas mis en musique, le texte *est* musique.

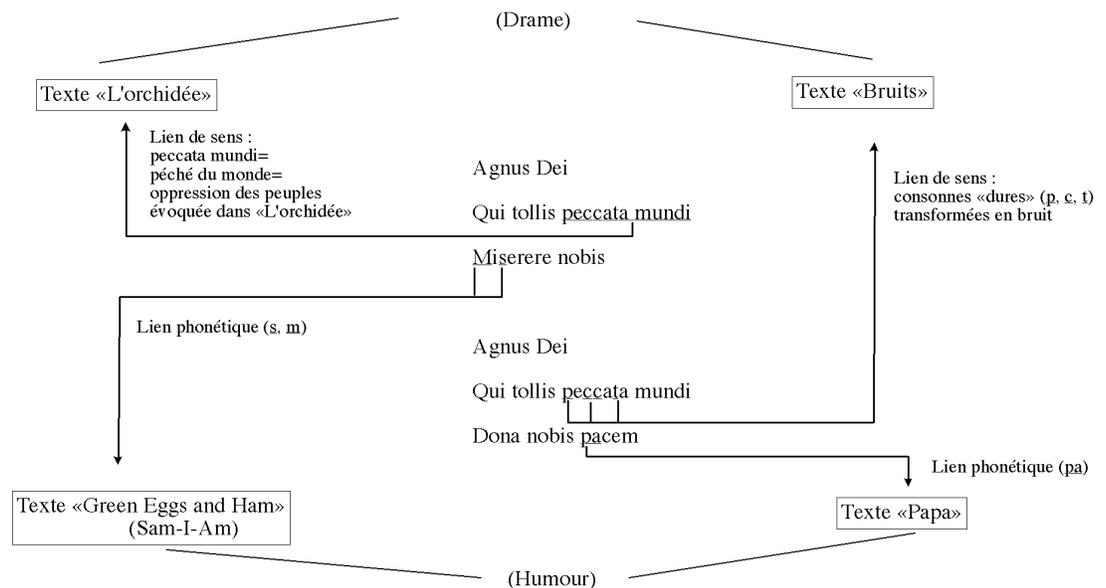
³ Pour voir les textes complets, veuillez consulter la partition ci-jointe.

⁴ Ce texte est un peu court mais les variations d'intonation, d'intensité, de rythme et d'articulation sont infinies !

⁵ Georges Aperghis, dans ses *Récitations* (Paris, Salabert, 1982), travaille justement à déjouer notre désir de donner un sens à un texte. Il prend des syllabes qui n'ont rien à voir les unes avec les autres et les assemble à l'aide d'un système plus musical que littéraire à certains moments, on croit entendre un mot ou une phrase mais c'est simplement le résultat du hasard. Comme le dit Antoine Gindt, dans son ouvrage *Le corps Musical* (Paris, Actes Sud, 1990, p. 88), « [...] l'écriture de *Récitations* pour voix solo prend résolument en compte les possibilités offertes par l'articulation d'éléments de langage privés de leur fonction sémantique ».

Choisissant l'*Agnus Dei* comme point de ralliement, j'ai trouvé des liens entre les textes et constaté qu'ils relèvent essentiellement de deux types : lien phonétique (par exemple : *pacem* et *pa-pa*) et lien de sens (par exemple : les mots *peccata mundi* - péché du monde - et l'évocation du totalitarisme dans le texte « L'orchidée »). L'exemple 3.1 vise à clarifier ces différents liens. Il permet entre autres de noter que deux des textes sont à caractère plutôt dramatique (« L'orchidée » et « Bruits »), alors que les deux autres se rangent dans la catégorie humoristique : « *Sam-I-Am* » et « Papa ». Ces caractéristiques ont bien sûr influencé *Dona Nobis* en ce sens qu'il s'agit d'une œuvre qui effectue des va-et-vient constants entre l'humour et le drame.

Exemple 3.1 – Liens entre l'*Agnus Dei* et les autres textes



Les séances de laboratoire

Une fois ce travail terminé, j'ai organisé une première rencontre avec mes collaborateurs pour amorcer les laboratoires d'improvisation vocale qui seraient à la base de la composition de ma nouvelle pièce. Les chanteurs à qui j'ai fait appel pour tenter cette aventure n'ont pas été choisis pour leurs tessitures vocales, ni pour leur capacité à chanter

dans tel ou tel style, ni même pour leur expérience en improvisation - ils ne sont d'ailleurs ni l'un ni l'autre des improvisateurs de métier⁶ -, mais pour leur créativité et leur enthousiasme face à la recherche musicale. Il s'agit de Julie Béchar, percussionniste de formation mais chanteuse autodidacte, et Pascal Mondieg, ténor et haute-contre.

J'ai d'abord privilégié des rencontres individuelles avec chacun d'eux, car je n'avais aucune idée de leur réaction face à ce que j'allais leur proposer. Lors de ces premières séances, je leur ai donné les textes de la pièce ainsi que la mélodie de l'*Agnus Dei*. Je leur ai aussi présenté un document dans lequel j'avais regroupé les mots des textes par phonèmes (tous les mots en s, tous les mots en a, etc.) ainsi qu'une partition présentant les différentes cellules mélodiques de l'*Agnus Dei* (voir l'annexe 2). Je les ai donc invités à improviser sur cette matière en les encourageant à créer des associations de mots inattendues, à isoler des syllabes pour des improvisations bruitistes, à intercaler des fragments de l'*Agnus Dei*, etc.

Ainsi, dans le premier exemple sonore extrait des séances de laboratoire (exemple sonore 3.1), Julie Béchar improvise de façon humoristique sur le mot « papa » en le mélangeant avec des phonèmes percussifs dérivés de l'*Agnus Dei* (« peccata », « qui to », etc.). Je l'accompagne en émettant moi-même des sons percussifs à l'intérieur du piano, de façon à imiter ces phonèmes. L'improvisation devient ensuite plus tendre : le mot « papa » est chanté sur des fragments mélodiques de l'*Agnus Dei*, la voyelle « a » servant de lien entre le mot « papa » et le chant. Le piano est alors utilisé comme agent résonateur : je ne fais que maintenir la pédale de résonance enfoncée tandis que la chanteuse dirige le son de sa voix vers l'intérieur de l'instrument. L'humour reprend sa place à la fin de cette improvisation, alors que Julie Béchar hurle le mot « papa » à l'intérieur du piano, créant ainsi une longue résonance.

Exemple sonore 3.1 (page 18 du disque 1) – Improvisation sur le mot « papa » et sur des fragments de l'*Agnus Dei* (Julie Béchar, voix; Jérôme Blais, piano)

⁶ Julie Béchar a une certaine expérience du jazz et son implication dans le domaine de la musique contemporaine l'a amenée à jouer des musiques aléatoires; Pascal Mondieg, pour sa part, bénéficie de moins d'expérience dans ce domaine, mais c'est un chanteur qui possède une grande imagination en ce qui concerne le jeu scénique.

Certaines improvisations présentent un caractère plus théâtral. Ainsi, dans l'exemple suivant (exemple sonore 3.2), Pascal Mondieg improvise sur le mot « *miserere* » de l'*Agnus Dei*. Les fragments mélodiques de ce chant liturgique y sont traités tantôt avec des effets de *glissando*, tantôt comme une sorte *sprechgesang*, à mi-chemin entre le chanté et le parlé.

Exemple sonore 3.2 (page 19 du disque 1) – Improvisation sur le mot « *miserere* » de l'*Agnus Dei* (Pascal Mondieg, voix; Jérôme Blais, piano)

Toute association entre les différents éléments donnés ou avec des éléments de l'extérieur pouvait être faite, du moment que le lien était clair. C'est ce que Julie Béchard s'est employée à réaliser dans l'exemple sonore 3.3, lorsqu'elle associe les expressions « Sam-I-Am » et « peccata » à des locutions improvisées qui ne viennent pas du groupe original de textes mais qui restent phonétiquement semblables (« pas capable tout seul », « sac à puces », etc.). Il est à noter que l'utilisation rythmique de la locution « Sam-I-Am » préfigure la *riff* de la section E de *Dona Nobis* (page 31 de la partition).

Exemple sonore 3.3 (page 20 du disque 1) – Improvisation sur les mots « Sam-I-Am », « peccata » et sur des expressions « extérieures » mais phonétiquement semblables (Julie Béchard, voix; Jérôme Blais, piano)

Une étape importante du travail de laboratoire ayant mené à la composition de *Dona Nobis* a bien sûr consisté dans la réunion des deux solistes. Cette rencontre représentait pour moi un réel défi, car faire improviser ensembles plusieurs musiciens ne se connaissant pas relève parfois du tour de force, surtout s'il ne s'agit pas d'improvisateurs de métier. De plus, Julie Béchard et Pascal Mondieg sont tous deux des artistes aux personnalités très fortes, ce qui peut présenter sa part d'avantages et d'inconvénients. Il s'avérait par conséquent essentiel, pour cette rencontre, de bien diriger leur travail, de contrôler le « contrepoint de créativité multiples » qui allait résulter de cette rencontre. Il fallait

amener les deux musiciens à s'écouter mutuellement et à laisser la place à l'autre quand cela était nécessaire.

Afin d'atteindre cet objectif, j'ai préparé les improvisations de cette séance en utilisant entre autres les protocoles de jeu collectif décrits dans le premier chapitre de cette thèse. Pour certaines improvisations, j'ai utilisé des structures solo/accompagnement dans lesquelles chacun était forcé, à tour de rôle, de faire l'accompagnement. Dans l'exemple sonore 3.4, on entend d'abord Julie Béchard qui fait un rythme de valse sur « où papa ? », tandis que Pascal Mondieg chante « papa » sur l'air d'un prélude de Chopin. Ensuite, Pascal assure l'accompagnement et Julie improvise une mélodie de consonance arabe. L'extrait se termine sur un dialogue entre les deux, toujours sur le mot « papa ».

Exemple sonore 3.4 (page 21 du disque 1) – Improvisation collective à l'aide des structures « solo/accompagnement » sur le mot « papa » (Julie Béchard et Pascal Mondieg, voix)

Ailleurs, j'ai contrôlé leur interaction en utilisant les plans sonores : les deux voix prennent alors une importance égale mais dans des textures musicales très différentes. Dans l'exemple suivant (exemple sonore 3.5), Julie et Pascal décomposent les mots de l'*Agnus Dei*, la première de façon rythmique et le second de façon soutenue. De cette manière, les deux parties du contrepoint demeurent facilement intelligibles.

Exemple sonore 3.5 (page 22 du disque 1) – Improvisation collective à l'aide des « plans sonores » sur les phonèmes de l'*Agnus Dei* (Julie Béchard et Pascal Mondieg, voix)

De l'improvisation à l'écriture

Ce travail de laboratoire avec les chanteurs m'a permis de connaître les musiciens pour qui j'allais écrire : j'ai pu voir comment ils réagissaient à l'improvisation et jusqu'où leur créativité pouvait les amener. Après chacune des séances d'improvisation, l'écoute du travail effectué me permettait de développer mes idées musicales, de préparer de nouvelles séances et de nourrir une idée toujours plus précise de ce que serait la pièce.

Si l'*Agnus Dei* constitue l'élément unificateur en ce qui concerne le texte, il assure également ce rôle du point de vue de la mélodie. Ce chant représente en fait l'unique contenu mélodique de la pièce. Il ne subit, tout au long de la pièce, que très peu de manipulation et est présenté sans aucune modulation. Tout le reste de la musique n'est assuré que par les textes eux-mêmes, qui, eux, subissent une grande variété de manipulations. Voici donc de quelle façon la forme musicale s'articule autour des différents textes :

Section A : basée sur l'*Agnus Dei* (texte et musique);

Section B : basée sur l'*Agnus Dei* + texte « Papa »;

Section C : basée sur les précédents + texte « Bruits »;

Section D : basée sur les précédents + texte « L'orchidée »;

Section E : basée sur les précédents + texte « Sam-I-Am »;

Section F : retour de l'*Agnus Dei*.

Au tout début de la pièce, l'*Agnus Dei* est présenté, de l'arrière-scène, sans aucune modification. C'est à la mesure 24 (page 13 de la partition) que les premières manipulations phonétiques apparaissent, alors que les solistes insistent sur le son « s » du mot « *agnus* » pendant que le chœur chante en *organum* (voir exemple 3.2).

Exemple 3.2 – Première manipulation phonétique de l’Agnus Dei (page 13 de la partition)

p
 (Durés approximatifs) Librement
 répétez jusqu'au prochain cue
 V. F. A - - - - gnu - sss...
 V. H. (Durés approximatifs) répétez jusqu'au prochain cue
 A - - - - gnu - sss... ***p***
 Sop. 1 ***p*** A - - - - gnu - sss...
 Sop. 2 ***p*** A - - - - gnu - sss...
 Alt. 1 ***p*** A - - - - gnu - sss...
 Alt. 2 ***p*** A - - - - gnu - sss...

Au début de la section B, à la page 15, le mot « *pacem* » devient « papa », comme en fait foi l’exemple 3.3.

Exemple 3.3 – Transformation du mot « *pacem* » (page 15)

B
 (Entre en scène) 12
mf
 V. F. (Entre en scène) Pa - pa?
 V. H. (Entre en scène) ***mf*** Pa - pa?
 Alt. 1 ***mf*** pa - - - - cem.
 Alt. 2 ***mf*** pa - - - - cem.

Les mesures qui suivent présentent une série de manipulations sur « papa » et les syllabes percussives de l’Agnus Dei (voir exemple 3.4) : « papa-chè » (mesures 80 à 90, page 20), « papa-peccata » (mesures 93 à 100, page 21), etc.

Exemple 3.4 – Manipulations phonétiques sur « papa » et sur les phonèmes percussifs de l’Agnus Dei (mes. 80 – 85, page 20)

17

Librement
pp
implorant

Mesuré ♩ = 144

V. E. Pa-pa - - - ché! Chè Pa-

V. H. Pa - pa

Sop. 1 bis pa - ché! Chè

Sop. 2 bis pa - ché! Pa - pa Pa pa Pa-

Alt. 1 no - - - bis pa-ché!

Alt. 2 na no - bis pa-ché!

Perc. *p* Gardez la pédale enfoncée.

Exemple 3.4 (suite) - Manipulations phonétiques sur « papa » et sur les phonèmes percussifs de l’Agnus Dei (mes. 94 – 99, page 21)

18

V. E.

V. H.

Sop. 1 Chè Chè Chè Chè Chè Chè

Sop. 2 pa Pa-pa Pa - pa Pa - pa Pa pa - - - Pa- pa - - - Pa-

Alt. 1 Qui - to Qui - to

Alt. 2 ta Pa-pa pec-ca - ta Pa-pa pec-ca - ta Pa-pa pec-ca - ta Pa-pa pec-ca - ta Pa-pa pec-ca-

Perc.

Ces manipulations s'accroissent jusqu'à devenir des effets bruitistes, ce qui introduit la section C, basée sur le texte « Bruits » (page 22). Cette section présente une écriture de type « aléatoire », avec l'utilisation de « boîtes ».

Exemple 3.5 – Écriture de type « aléatoire » (page 22)

De tous les textes utilisés pour *Dona Nobis*, seul « L'orchidée », à la section D, ne subit aucune manipulation phonétique. Après l'accumulation bruitiste des sections B et C, l'arrivée de ce texte, à la page 28, récité de la façon la plus sobre par des membres du chœur, marque une pause, une sorte d'« arrêt sur image », comme le démontre l'exemple 3.6.

Exemple 3.6 – Introduction du texte « L'orchidée » (page 28)

de l'*Agnus Dei*, chaque ajout se faisant par lien phonétique : « sama » avec « agnusss » à la mesure 189, « agnusss » avec « qui tollisss » à la mesure 195, « qui tollis » avec « peccata » à la mesure 201, etc. (pages 31 et 32).

Exemple 3.8 – Riff sur « Sam-I-am » (pages 31 et 32)

188

V. F.

Solistes : improvisez sur sons percussifs (pa - chè, pec - ca - ta, etc.)

V. H.

Alt. 1

Sa-ma sa-ma

Alt. 2

Sa-ma sa-ma sa-ma A - gnu-sss A - gnu-sss A - gnu-sss A - gnu-sss

193

V. F.

V. H.

Sop. 2

Sa-ma sa-ma sa-ma Sa-ma sa-ma sa-ma Sa-ma sa-ma sa-ma

Alt. 1

Sa-ma sa-ma sa-ma Sa-ma sa-ma sa-ma A - gnu-sss A - gnu-sss A - gnu-sss

Alt. 2

A - gnu-sss A - gnu-sss tol - li-sss Qui - tol - li-sss Qui - tol - li-sss Qui -

198

V. F.

V. H.

Sop. 1

Sa-ma sama sa-ma Sama sama sa-ma

Sop. 2

Sa-ma sa-ma sa-ma Sa-ma sa-ma sa-ma Sa-ma sa-ma sa-ma A - gnusss A - gnusss

Alt. 1

A - gnu-sss A - gnu-sss A - gnu-sss tol - li-sss Qui - tol - li-sss Qui -

Alt. 2

tol - li-sss Qui - tol - li-sss Qui - tol - li-sss Pa-pa-pecca-ta Pa-pa-pecca-ta

La section F voit le calme revenir en même temps que le chant original de l'*Agnus Dei*. À ce moment, les manipulations phonétiques cessent et on n'entend plus que les mots « *pacem* » et, à la toute fin... « *papa* » !

Exemple 3.9 – Fin de *Dona Nobis* (page 35)

Il est possible, en examinant la partition, d'identifier de nombreux éléments directement dérivés des séances de laboratoire, des éléments que les personnalités des trois musiciens impliqués ont contribué à forger et qui ne figureraient pas dans la partition si ces séances n'avaient pas eu lieu. Le premier d'entre eux consiste simplement dans le fait que la partie de percussion est assurée par le piano. La commande initiale comprenait en effet des percussions « traditionnelles »; cependant, parce que je me suis moi-même investi, comme interprète, dans les séances de laboratoire, j'ai contribué à donner une couleur particulière à l'œuvre en jouant de façon percussive à l'intérieur du piano (voir exemples sonores 3.1 à 3.3). J'ai donc modifié l'instrumentation initiale afin de la conserver.

Un autre élément de la partition qui provient directement de la personnalité des interprètes est le degré d'improvisation dans la partition finale. Julie et Pascal n'étant pas des improvisateurs de métier, ils ne se seraient pas sentis à l'aise avec une œuvre trop ouverte. C'est pourquoi la version finale de *Dona Nobis* demeure très écrite.

La personnalité des solistes a aussi laissé sa marque sur le ton de l'œuvre, en particulier en ce qui concerne l'humour et la théâtralité. Ainsi, tel que souligné plus haut,

l'exubérance de Julie se perçoit, de la mesure 54 à la mesure 57, alors qu'elle appelle « papa » de façon de plus en plus insistante, pour finalement hurler dans le piano.

Exemple 3.10 – *Dona Nobis*, mes. 55 – 57 (page 17)

Librement

55 *mf* (Se dirige vers le piano)
De plus en plus agressif

V. F. Pa - pa?

f Pa - pa?

ff En colère
Dans le piano

Pa - pa!

D'autre part, l'humour froid, presque cynique, de Pascal se manifeste dans les mesures 151 à 171, pages 27 à 29, alors qu'il prononce les mots « ...seule la mort est silencieuse » (voir exemple 3.5 et 3.6).

Le simple fait que *Dona Nobis* constitue un œuvre vocale fait en sorte qu'elle se démarque des autres pièces de mon doctorat. Elle a en effet contribué à élargir le spectre de mes recherches en y introduisant, entre autres, l'élément textuel. Travailler sur plusieurs textes, les combiner les uns aux autres, les traiter de façon musicale en les décomposant jusqu'aux phonèmes et forger ainsi la forme de l'œuvre représente pour moi une forme de recherche passionnante et pleine de promesses.

Cependant, cette œuvre s'harmonise parfaitement avec le reste de ma production doctorale en ce sens que l'expérimentation dans le processus de composition et l'apport créatif des interprètes demeurent primordiaux. Les séances de laboratoire avec les chanteurs n'ont pas seulement eu pour effet de rendre mon écriture plus adaptée à la voix; les contacts répétés avec ces artistes ont fait en sorte que la composition, dans sa forme finale, est imprégnée de leurs personnalités. Cette osmose entre les interprètes et le compositeur par le biais de l'improvisation représente certainement un des résultats les plus intéressants de mes recherches doctorales.

CHAPITRE IV

Troisième année :

BLUES FOR HANK

L'improvisation dans la musique baroque, jazz et contemporaine

Blues for Hank constitue, avec *Dona Nobis...*, un bel exemple d'intégration d'une opportunité professionnelle à mon doctorat puisqu'elle résulte d'une commande du symposium « Le clavecin d'autrefois et d'aujourd'hui », qui s'est tenu à l'Université Bishop's de Lennoxville au mois de février 2001¹. Lorsque l'organisatrice du symposium, Mary O'keeffe, m'a contacté pour me demander de composer une œuvre pour clavecin devant être jouée par Hank Knox, professeur à l'Université McGill et membre de l'ensemble Arion, j'ai tout de suite pensé que l'écriture de cette pièce s'insérerait à merveille dans ma démarche actuelle. En effet, bien que le sujet de mon doctorat puisse sembler à des années-lumière du domaine de Monsieur Knox, spécialiste de la musique baroque, l'occasion était belle d'explorer les pratiques d'improvisation baroque et jazz, de trouver des liens entre elles et de m'amuser à développer une musique qui, tout en s'inspirant de ces deux pratiques, les détournerait littéralement vers un style musical qui ne serait ni jazz, ni baroque, mais plutôt contemporain et personnel². De plus, cette commande me donnait la possibilité de poursuivre mes « laboratoires », mais cette fois avec un spécialiste de la musique baroque, ce qui représentait pour moi une éventualité prometteuse.

¹ *Blues for Hank* a été créée par Hank Knox et moi-même lors de ce symposium, le 17 février 2001; l'œuvre était la dernière d'un récital que Hank Knox consacrait presque entièrement au compositeur Girolamo Frescobaldi. J'ai aussi présenté, lors du même symposium, une conférence intitulée *L'improvisation comme préalable à la composition : chronique d'une collaboration entre un compositeur et un interprète*, relatant le processus de la création de *Blues for Hank*. Cette conférence a été reprise le 8 mai 2001 à l'Université de Montréal. Hank Knox et moi avons alors rejoué *Blues for Hank*.

² Il existe, bien sûr, de nombreux titres concernant l'improvisation dans les musiques baroque et jazz. À ce sujet, je me suis surtout inspiré de deux ouvrages : *Improvisation in Nine Centuries of Western Music*, de Ernest T. Ferand (Cologne, Arno Volk Verlag, 1961, 164 pages), et *Improvisation, its Nature and Practice in Music*, de Derek Bailey (New York, Da Capo Press, 1993, 146 pages).

Ce chapitre retracera donc le processus qui a mené à la composition de *Blues for Hank*. Dans un premier temps, nous verrons de quelle façon je me suis inspiré des pratiques baroque et jazz de l'improvisation et comment je les ai détournées vers un langage contemporain et personnel. Nous verrons ensuite comment les séances de laboratoire avec mon « cobaye improvisateur » se sont déroulées et comment elles ont pris une tournure inattendue lorsque j'ai commencé à improviser avec lui. Enfin, le chapitre se conclura avec la description d'une version pour quatre orgues positifs de *Blues for Hank* réalisée par le Montréal Organ Consort le 20 avril 2002. Cette description nous permettra de constater que *Blues for Hank*, tout comme *Parcours* et *Transfuges*, s'inscrit bien dans ma recherche d'une « œuvre ouverte » pouvant être interprétée de façon radicalement différente par plusieurs ensembles tout en restant parfaitement reconnaissable.

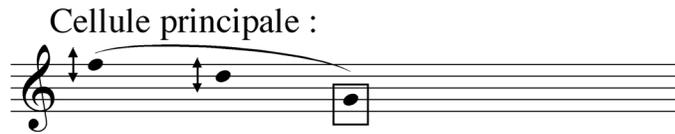
Exploitation et détournement des codes d'improvisation baroque et jazz

On retrouve à l'annexe 3 les deux pages que j'ai soumises à Hank lors de notre première rencontre. La première contient plusieurs éléments issus de la musique baroque mais possédant des liens importants avec le jazz et le blues, ainsi qu'avec ma propre démarche compositionnelle.

Utilisation d'une cellule

Le premier de ces éléments est l'utilisation d'une cellule mélodique, comme le montre l'exemple 4.1.

Exemple 4.1 – Cellule motivique de base pour *Blues for Hank*



Le fait d'établir une œuvre entière sur un motif de quelques notes seulement est typique de ma propre démarche, qu'il s'agisse d'œuvres écrites³ ou d'improvisations⁴. Cette façon de faire rappelle aussi le travail motivique de certains compositeurs de la Renaissance ou de l'époque baroque, dont Frescobaldi, qui était *l'autre* compositeur joué lors du récital au cours duquel la pièce *Blues for Hank* a été créée. On peut penser au *Capriccio sopra il Cuckoo*, qui exploite de façon humoristique un motif de seulement deux notes, une tierce mineure descendante imitant le chant du cou-cou⁵. Ma pièce s'établit quant à elle sur un motif de trois notes...

Par ailleurs, le contour de cette cellule tient autant de la musique baroque que du blues. De la musique baroque, la cellule hérite son aspect arpégé. En effet, il est bien connu que la technique baroque du clavecin privilégie l'arpégiation des accords même lorsque ceux-ci sont présentés de façon plaquée sur la page⁶. Le fait d'utiliser une cellule arpégée

³ Voir à ce sujet mon mémoire de maîtrise, *Suite Dionysos* (Université de Montréal, 1995), de même que *Parcours* et *Transfuges*.

⁴ Voir à ce sujet le chapitre 1 sur *Parcours*.

⁵ « In the *capriccio* on the cuckoo the soprano part consists of nothing but the cuckoo-call, the falling third D-B, and the third-derived material abounds in the countersubjects as well. » (HAMMOND, Frederick, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Harvard University Press, 1983, 408 pages.)

⁶ Dans sa recension du traité *Der General-Bass in der Komposition* de J. D. Heinichen, Derek Bailey décrit l'usage de l'arpégiation dans ces termes : « Heinichen's second groupe of embellishments include melody, *passaggi* (scalar patterns), *arpeggios* and imitation. These are all standard devices used in any harmony-based improvisation but in current baroque practice the *arpeggio* would appear to overshadow all the other embellishments [...]. » (BAILEY, Derek, *op. cit.*, p. 24.)

me permettait donc d'exploiter les réflexes naturels du claveciniste. La cellule rappelle aussi le blues puisque c'est un accord de 7^{ème} de dominante qui est ici mis en relief⁷.

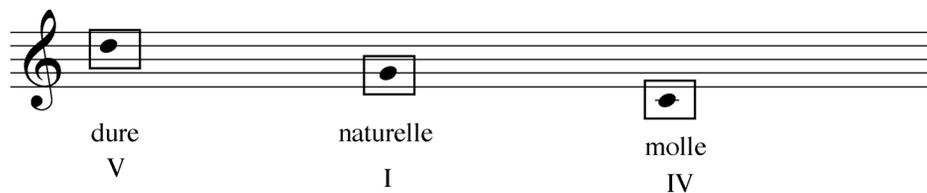
Cette cellule peut donc prétendre appartenir à la fois à la tradition baroque, au blues et à mon style personnel.

Transpositions

Nous pouvions, lors de nos improvisations, utiliser la cellule sur trois positions différentes, comme en témoigne l'exemple 4.2.

Exemple 4.2 – Transpositions de la cellule motivique de base pour *Blues for Hank*

Transpositions :



La cellule pouvait être jouée :

- sur **sol**, que l'on peut considérer comme la « tonique » de la pièce, en prenant le mot « tonique » dans un sens large, car il ne s'agit pas ici d'une musique véritablement tonale;
- une quinte au-dessus de sol, sur **ré**;
- une quinte en dessous de sol, sur **do**.

Ces transpositions rappellent la mutation des hexacordes comme on la pratiquait au Moyen Âge et à la Renaissance. En effet, la position normale de la cellule, sur la note sol, correspond à l'hexacorde *naturale*, la position sur la quinte supérieure correspond à

⁷ Voir à ce sujet KERNFELD, Barry, « Blues Progression », in *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, Macmillan Publishers, 2002.

Coloration chromatique

Bien que désireux, avec cette œuvre, d'utiliser des éléments concrets de la musique baroque, dont les ornements, je tenais à les détourner de leur fonction traditionnelle et historique pour les exploiter d'une manière nouvelle et personnelle. Cette opération s'est effectuée, entre autres, avec le concours de la coloration chromatique, qui représente, elle aussi une pratique à la fois ancienne et contemporaine.

Les consignes de coloration chromatique prennent la forme d'une flèche à double sens placée à côté d'une note ou d'un ornement. Lorsque le signe est attaché à une note, il signifie que l'on peut chromatiser cette note *ad lib*, vers le haut ou vers le bas; lorsqu'il accompagne un ornement, lui-même joint à une note fixe (entourée d'un carré), on chromatiser les notes « périphériques » de l'ornement tout en gardant la note principale à la même hauteur.

Exemple 4.4 – Consignes concernant la coloration chromatique pour *Blues for Hank*

Légende :

□ = note fixe ⇕ = note(s) pouvant être chromatisées *ad lib*

Cette manière de faire improviser l'interprète sur le chromatisme, sans indiquer les accidents de façon précise, nous renvoie à la *musica ficta*, comme on la pratiquait au Moyen Âge¹¹. Cependant, cette technique peut donner des résultats qui, de par leur tension harmonique, s'harmonisent parfaitement à l'esthétique de notre temps. Encore une fois, le passé et le présent se rencontrent ici.

¹¹ Voir à ce sujet BERGER, Karol, *Musica ficta, Theories of Accidental Inflections in Vocal polyphony from Marchetto de Pavoda to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 266 pages.

En résumé, ce qui est **baroque**, sur cette première page présentée à Hank¹², a pour effet de mettre mon « cobaye improvisateur » à l'aise, de le placer en terrain connu, de lui faire manipuler une matière qui lui est familière et donc de lui permettre d'utiliser ses propres références musicales lors des improvisations. Ce qui est **jazz et blues** me permet de jouer avec les styles, de faire des clins d'œil presque humoristiques, et ce qui est **contemporain** me donne la possibilité d'amener la musique vers des terrains personnels.

Déroulement des séances de laboratoire

L'exemple 4.5 reproduit une partie des consignes d'improvisation proprement dites telles que je les ai présentées à Hank lors de notre première rencontre¹³.

Exemple 4.5 – Consignes d'improvisation données à Hank Knox lors de notre première rencontre

IMPRO # 1
ECHO AMOUREUSE DE NARCISSE

CONSIGNES :

Improviser un jeu d'écho entre les deux claviers :
 «tournez autour» de la note donnée ;
 exécutez les mêmes ornements pour les deux claviers
 mais variez le chromatisme d'un clavier à l'autre
 pour créer des «frottements».

On entend Hank Knox improviser sur ces consignes dans l'exemple sonore suivant (exemple sonore 4.1). Il faut remarquer, sur cet enregistrement, les timbres différents des

¹² Page reproduite à l'annexe 3.

¹³ Page reproduite à l'annexe 3.

deux claviers, qui donnent l'illusion d'entendre deux instruments, de même que les colorations chromatiques différentes de chacun des claviers.

Exemple sonore 4.1 (page 1 du disque 2) – Improvisation sur des ornements baroques (Hank Knox, clavecin)

Dans l'exemple sonore 4.2, Hank effectue une deuxième improvisation. Cette fois, la main gauche utilise la cellule principale comme un accompagnement obstiné à trois temps alors que la main droite exécute des variations chromatiques autour de la même cellule. Il est à remarquer qu'ici la main gauche joue toujours la cellule sur sol (I) alors que la main droite la joue sur sol et sur do (IV), ce qui donne une couleur « blues » à cette improvisation.

Exemple sonore 4.2 (page 2 du disque 2) – Improvisation sur un ostinato (Hank Knox, clavecin)

Naissance d'une complicité

Toutes mes recherches concernant l'intégration d'éléments baroques à mon langage de l'improvisation ne visaient qu'un seul but : mettre mon « cobaye » à l'aise en lui permettant de ne pas se sentir dépaysé dans un univers qui n'était pas *a priori* le sien. Malgré tous ces efforts, je sentais toujours chez lui une certaine timidité qui empêchait les improvisations d'atteindre les sommets que j'aurais souhaités. Timidité par ailleurs normale compte tenu de la situation quelque peu artificielle dans laquelle nous nous trouvions : je demeurais près de lui, à lui donner des consignes, à faire des commentaires, etc. Afin de lui faire oublier ma présence, j'ai quitté mon poste de scientifique observateur pour me transformer à mon tour en cobaye sous observation.

Lors de notre première rencontre, quatre clavecins se trouvaient dans le bureau de Hank. Je me suis donc installé à l'un de ces instruments, et plutôt que de le submerger de consignes et de commentaires, j'ai commencé à jouer moi-même en l'invitant à m'imiter, à

me suivre, ce qui, comme Hank devait lui-même me le confirmer, constitue une pratique naturelle du continuïste. En effet, une bonne partie du travail de celui-ci réside dans l'acte d'écouter ce qui se passe autour de lui, dans le reste de l'ensemble, pour ensuite répondre aux autres par son jeu¹⁴.

Avant notre séance de travail, je désirais éviter de jouer moi-même car je ne voulais pas influencer les improvisations de Hank trop directement. Je tenais à ce que les choses viennent de lui et pas de moi. Par la suite, j'ai réalisé que cette crainte n'était pas fondée car lorsqu'il m'imitait, sa façon de toucher l'instrument demeurait éminemment personnelle.

J'ai donc proposé une sorte de joute à mon partenaire improvisateur : j'improvisais des variations sur le matériel et lui me suivait, en une sorte de jeu de question-réponse, d'action / réaction ou encore du chat et de la souris. Après un certain temps, nous inversions les rôles : l'imitateur devenait le *leader* et vice versa. Cependant, autant le meneur que le suiveur se devait d'écouter l'autre. Si l'un des deux constatait que son partenaire ne l'écoutait plus, il devait simplement arrêter de jouer jusqu'à ce que le coupable de la non-écoute constate l'absence de son camarade improvisateur.

L'attitude adoptée, avec *Blues for Hank*, pour contrer la « non-écoute », s'avère différente de celle de *Parcours*. Pour celle-ci, j'avais en effet développé ce que j'appelle des « *cues* de dégraissage » (voir chapitre 1), qui consistaient en un motif qu'un des partenaires devait introduire dans une improvisation collective s'il constatait que celle-ci devenait trop confuse. Or, ces *cues* étaient marqués *fortissimo*, de façon à être entendus dans le brouhaha de l'improvisation. Je n'ai constaté que plus tard que le meilleur « *cue* de

¹⁴ Cette affirmation est corroborée par le claveciniste britannique Lionel Salter, qui décrit ainsi le travail du continuïste : « [...] it was part of the ensemble, it had to fit in with the general style – with the texture, and act as a stimulus to the other string players in the group. It was a two-way thing. The violinists, and the other string players in the group, spurred the harpsichordist on to invent something and vice versa... the harpsichordist might then think of something first and they would follow him. » Texte cité par Derek Bailey (*op. cit.*, p. 21).

dégraissage » demeurerait encore le silence. C'est le silence qui force un musicien à écouter ses partenaires et à s'écouter soi-même.

L'exemple sonore suivant (exemple sonore 4.3) montre un extrait d'une des improvisations collectives que Hank et moi avons faites durant le processus de composition de *Blues for Hank*, et dans lequel l'écoute joue un rôle primordial. Dans cet extrait, je suis le *leader*, c'est-à-dire que je lance les propositions musicales, alors que Hank tente de m'imiter. Outre la stéréophonie (on m'entend sur le canal de gauche et Hank sur celui de droite), c'est le « contrepoint de créativité multiples » dont j'ai parlé aux chapitres 2 et 3 qui permet à l'auditeur de distinguer chacun des musiciens impliqués dans cet enregistrement. En effet, nous possédons des expériences artistiques fort différentes, ce qui crée dans le contrepoint deux couches sonores facilement reconnaissables. Par exemple, on peut m'identifier à mon toucher, qui n'est pas celui d'un claveciniste de métier : mes attaques sont dures et j'ai tendance à jouer comme un pianiste, c'est-à-dire à ne pas garder le son et à éviter d'arpéger les accords. Hank, lui, me répond comme un vrai claveciniste, avec un toucher plus doux, des notes tenues et des accords arpégés.

À la fin de cet extrait, enregistré après plusieurs minutes de jeu, le dialogue entre les deux improvisateurs s'est accéléré et la structure question-réponse a été abandonnée. En effet, à ce moment, Hank n'attend plus mes propositions pour faire les siennes : nos phrases se mêlent et s'entrecoupent, bien que l'écoute demeure entière jusqu'à la fin. Ainsi, à une minute du début de l'extrait, les phrases musicales culminent dans le suraigu des instruments, sans concertation de notre part. Un tel synchronisme entre les partenaires ne peut avoir lieu que lorsque l'écoute est totale.

Exemple sonore 4.3 (page 3 du disque 2) – Improvisation en imitation (*leader* : Jérôme Blais, clavecin, canal de gauche; imitateur : Hank Knox, clavecin, canal de droite)

Dans l'exemple sonore 4.4, c'est le claveciniste de métier qui fait les propositions et le compositeur qui tente de l'imiter. Nous pouvons constater que les propositions de Hank demeurent au début très classiques, mais qu'elles deviennent rapidement aussi déroutantes que les miennes.

Exemple sonore 4.4 (page 4 du disque 2) – Improvisation en imitation (*leader* : Hank Knox, canal de droite; imitateur : Jérôme Blais, canal de gauche)

Conséquence d'une complicité : *Blues for Hank*, pour un ou deux clavecins

Un processus d'osmose s'est donc opéré au cours des séances de laboratoire ayant mené à la composition de *Blues for Hank* : par mes improvisations, j'ai communiqué à Hank, de façon concrète, ma vision de la musique. En effet, ses improvisations devenaient plus proches de ma rhétorique musicale au fur et à mesure que les séances progressaient, tout en demeurant éminemment personnelles. À l'inverse, j'ai moi-même appris à mieux contrôler mon jeu du clavecin. En fait, la complicité qui a régné entre nous lors de ces séances constitue une des belles surprises que m'a apportées mon doctorat et a eu des conséquences bien concrètes sur *Blues for Hank*. Par exemple, la pièce devait initialement être écrite pour clavecin solo; or, la partition mentionne qu'il s'agit maintenant d'une œuvre « pour un ou deux clavecins », et ce parce que nous avons décidé de jouer la pièce *ensemble* lors de sa création à l'Université Bishop's et de sa reprise à l'Université de Montréal, reprise faisant l'objet de l'exemple sonore 4.5.

Exemple sonore 4.5 (page 5 du disque 2) – *Blues for Hank*, version pour 2 clavecins (Hank Knox et Jérôme Blais, clavecins), en concert, le 8 mai 2001, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Il n'existe pas de partition spéciale de la version pour deux clavecins : lorsque la pièce est jouée par deux instruments, les musiciens utilisent des copies de la partition

principale, conçue pour un seul instrument. La note aux interprètes indique aux musiciens de quelle façon l'adaptation à deux instruments doit se faire :

Les deux interprètes ont chacun une copie de la même partition.

On désigne un « clavecin 1 » et un « clavecin 2 ».

Toute la pièce est basée sur un jeu d'écho entre les deux claviers de l'instrument. Lorsque la pièce est jouée à deux clavecins, on extrapole ce jeu d'écho au deuxième clavecin, qui suit le premier en tentant de l'imiter, mais pas de façon exacte. En ce qui concerne les hauteurs, par exemple, le deuxième claveciniste est encouragé à créer des « frottements », c'est-à-dire des intervalles en demi-ton, avec le clavecin 1, de la même façon que le premier claveciniste crée des « frottements » entre les deux voix correspondant à chacun de ses claviers. Il ne doit donc pas tenter d'imiter EXACTEMENT ce que fait l'autre.

Cette « Note aux interprètes » contient aussi des indications sur la concordance rythmique entre les instruments, le jeu des deux clavecins ne devant être synchronisé que pour certaines sections.

Le détail des différentes sections de *Blues for Hank* se lit d'ailleurs comme suit (les minutages donnés correspondent à la version présentée à l'exemple sonore 4.5) :

Section A (0'00 – 1'10) Hank Knox tenait, dans cette version, la partie de premier clavecin, reproduite sur le canal de droite. Ce n'est qu'à la 28^{ième} seconde de l'enregistrement que je fais mon entrée, sur le canal de gauche. On peut entendre, dans cette section basée sur l'improvisation de l'exemple sonore 4.1, un jeu d'écho créé d'abord par les deux mains du premier clavecin, puis, à partir de mon arrivée, par les deux instruments. Cette section, de même que les deux suivantes, est fortement marquée par les « frottements » chromatiques improvisés dont j'ai parlé plus tôt.

(Voir page suivante)

Exemple 4.6 – Première section de *Blues for Hank*, jeu d'écho entre les deux claviers (voir exemple 4.5 et exemple sonore 4.1)

A1 Durée : circa 50 sec. (50)*

NON MESURE

Claviers : ordinarior ↑ ornements baroques ad lib. (écho)

Clavier sup.

↑ ornements baroques ad lib.*

Clavier inf.

* Parcours ornements : de court à long (mordant; gruppetto; trille, etc.)

augmentez l'intensité graduellement

- descendez chromatiquement, de façon graduelle mais IRRÉGULIÈRE jusqu'à:

Section B (1'10 – 2'09) Cette section présente la cellule motivique principale de l'œuvre (voir exemple 4.1) jouée en *ostinato*, comme c'était le cas dans l'exemple sonore 4.2. Comme le démontre l'exemple 4.7, l'*ostinato* est d'abord variable, les musiciens pouvant choisir entre des figures rythmiques de croches ou de noires (entre parenthèses) pour chacune des notes du motif. Il en résulte une métrique imprévisible parce que continuellement en mouvement. À 1'40 (section B2), le rythme s'accélère, ce qui provoque un effet d'écho rapproché d'apparence quasi électronique.

Exemple 4.7 – *Ostinato* variable, section B de *Blues for Hank*

B1 Durée : circa 30 sec. RUBATO

↑ ornements baroques ad lib.

augmentez l'intensité jusqu'à :

B2 Durée : circa 10 sec. OBLIGATO :

accelerando reprises ad lib. *a tempo* ♩ = 84 reprises ad lib.

Attacca

Section C (2'09 – 2'40) L'*ostinato* se poursuit alors qu'un nouveau motif est introduit, soit des accords répétés de façon rapide (exemple 4.8). Ce motif peut être entendu dans l'improvisation de l'exemple sonore 4.3.

Exemple 4.8 – Accords répétés et *ostinato*, section C de *Blues for Hank*

C1 Durée : circa 30 sec. *a tempo* (♩ = 50) accent rythmique (notes ad lib.) modèle : 3

augmentez l'intensité jusqu'à :

C2 Durée : circa 15 sec. notes ad lib. reprises ad lib. 3

Section D (2'40 – 6'30) À part un *obligato* complètement écrit à D1, cette section se présente comme celle qui, de toute la pièce, offre la plus grande liberté à l'interprète. En effet, les sections A, B et C, sont caractérisées par un assez grand contrôle du jeu des interprètes. Pour les sections D2 et D3, cependant, les musiciens se voient confier une plus grande responsabilité puisqu'ils doivent construire eux-mêmes une phrase à partir des gestes donnés (exemples 4.9).

Exemple 4.9 – Gestes pour l'improvisation, section D de *Blues for Hank*

GESTE 1 :

notes ad lib.
(medium grave/medium aigu)
longueur du trait ad lib.
(de plus en plus long)

GESTE 2 :

Notes OBLIGATO
Isolez les éléments ad lib.
Répétez les éléments ad lib.

GESTE 3 :

Clusters secs et rapides
Notes ad lib. (medium aigu)

À cet endroit, Hank et moi avons décidé de construire une *riff* sur les gestes 1 et 2 et d'alterner des solos par-dessus cet accompagnement. L'alternance se fait d'abord lentement (Hank exécute un premier solo à 3'10; j'entame le mien à 4'35) pour s'accélérer graduellement à partir de 5'20. L'accélération de ce dialogue atteint son point culminant à 6'00 (section D4), alors que nos deux voix se fondent en une seule, dans une exploitation très intense du geste 3.

Section E (6'30 – 7'05) Les dernières secondes rappellent le début de l'œuvre en ramenant l'improvisation sur des ornements baroques. Cependant, cette matière jusqu'alors calme se voit maintenant déformée par les éléments plus agités de l'œuvre. Celle-ci présente en effet, dans son ensemble, une progression constante en *crescendo*, une augmentation unidirectionnelle dans l'intensité du jeu.

Exemple 4.10 – Section E de *Blues for Hank*

The image displays musical notation for two sections, E1 and E2, illustrating a progression in intensity. Section E1 is marked 'Duree : circa 5 sec.' and 'molto nervoso', featuring 'ornements baroques ad lib.'. Section E2 is marked 'Duree : circa 3 sec.' and 'OBLIGATO :', featuring a 'Trémolo de «clusters»'. An arrow labeled 'augmentez l'intensité jusqu'à :' points from E1 to E2. To the right, a piano score shows a cluster of notes with dynamic markings (> and <v>).

Blues for Hank constitue véritablement le résultat d'un travail d'équipe entre deux musiciens que tout semblait séparer : un interprète *classique* et un compositeur de musique *contemporaine*. En comparant les exemples sonores 4.1 à 4.4 avec la version finale de la pièce, il est facile de constater à quel point cette dernière découle des séances d'improvisation. Ce processus de composition basé sur l'improvisation contribue à créer une relation d'intimité entre l'œuvre et l'interprète puisque ce dernier a lui-même travaillé à l'élaboration de l'œuvre et que ce sont ses propres réflexes musicaux qui ont servi de matière première. De plus, cette façon de faire permet au compositeur d'offrir à l'interprète

une œuvre « sur mesure » tenant compte de sa formation musicale, de ses réflexes, ses forces et ses faiblesses, etc. Ainsi, dans le cas présent, j'ai utilisé des éléments de musique baroque parce que je travaillais avec un claveciniste; si j'écrivais pour un musicien de jazz, j'utiliserais un vocabulaire jazz... Le dosage entre les éléments écrits et improvisés dans la partition finale s'ajuste aussi en fonction de l'interprète et ne peut être déterminé qu'à l'issue d'un processus de collaboration entre ce dernier et le compositeur. Si j'avais demandé à Hank, avant nos séances d'improvisation, quel type de partition il désirait pour son *Blues...*, il m'aurait demandé une partition complètement écrite car il ne se considérait pas comme un improvisateur, encore moins comme un improvisateur de musique contemporaine. Pourtant, la partition finale de *Blues for Hank* affiche bel et bien de l'improvisation, mais puisqu'elle a été développée de façon graduelle et en étroite collaboration avec l'interprète, le degré d'improvisation lui est parfaitement adapté.

***Blues for Hank* par le Montreal Organ Consort**

Il est légitime de se demander si la partition de *Blues for Hank* pourrait convenir à un musicien autre que son dédicataire. Cette pièce peut-elle vivre avec d'autres interprètes, ou est-elle à ce point « faite sur mesure » qu'elle ne convient qu'à une seule personne ? C'est une question que je me suis beaucoup posée et la réponse s'est imposée sans crier gare.

En effet, c'est par hasard que Scott Tresham, responsable d'une partie de la programmation musicale à la Cathédrale Christ Church, à Montréal, a entendu, en janvier 2002, *Blues for Hank* dans sa version pour deux clavecins. Avant même de voir la partition, il m'a demandé si j'étais intéressé à la faire jouer par un ensemble d'orgues positifs. Bien que l'idée me parût séduisante, je n'étais pas convaincu de la viabilité d'un tel projet. Je lui

ai tout de même envoyé la partition et quelques semaines plus tard il me confirmait que le Montreal Organ Consort (MOC) allait jouer *Blues for Hank*.

Ce concert, qui faisait partie d'un mini-festival appelé « Écoutez-new », a été donné à la Cathédrale Christ Church de Montréal le 20 avril 2002 par les interprètes Patrick Wedd, Lucie Beauchemin, Scott Bradford et Rachelle Taylor. La version de *Blues for Hank* enregistrée alors constitue l'exemple sonore 4.6.

Exemple sonore 4.6 (page 6 du disque 2) – *Blues for Hank*, version pour quatre orgues positifs (Montreal Organ Consort), en concert, le 20 avril 2002, Cathédrale Christ Church, Montréal

Le plan schématique de cette version¹⁵ consiste simplement en la partition principale pour clavecin, à laquelle j'ai ajouté les informations propres à l'interprétation du MOC. Chaque orgue, du facteur Carl Wilhelm, ne dispose que d'un clavier et un jeu de trois registres, soit 2' (sonorité « forte » et nasillarde, une octave au-dessus de la note jouée), 4' (sonorité « moyenne », à la hauteur réelle) et 8' (sonorité « feutrée », une octave sous la note jouée).

Section A (0'00 – 1'28) Rappelons d'abord que, dans la version originale pour clavecin, cette section est basée sur un jeu d'écho entre les deux claviers de l'instrument, ceux-ci étant de timbres différents. Or, chacun des orgues positifs utilisés n'ayant qu'un seul clavier, nous avons appliqué ce jeu d'écho à des paires d'instruments. C'est ainsi que deux orgues solistes, de même que deux orgues « échos » ont été désignés. Les parties solistes étaient assurées par Patrick Wedd, « orgue 1 » (O1), et Rachel Taylor, « orgue 2 » (O2), alors que Lucie Beauchemin, « orgue 3 » (O3), et Scott Bradford, « orgue 4 » (O4) jouaient le rôle des « échos ». Comme on peut le constater en observant la partition à la page 13, les solistes utilisaient, pour les sections A1 et A2, le jeu à 2', doté d'une sonorité forte et nasillarde, alors que les « échos » exploitaient la sonorité plus feutrée du jeu à 8'.

¹⁵ Voir page 11 de la partition de *Blues for Hank*.

Le premier « couple » soliste / écho (O1 et O3) peut être entendu dès le début de la version, alors que le second (O2 et O4) fait son entrée à la cinquantième seconde d'enregistrement.

Section B (1'28 – 2'45) Pour cette section, *l'ostinato* de la portée du bas est tenu par les « échos » (O3 et O4), qui utilisent toujours la registration feutrée à 8'. Les solistes font leur apparition à 1'47.

Section C (2'45 – 3'40) Cette section exploite la même registration que la précédente.

Section D (3'40 – 7'27) Le début de la section D utilise, dans la version originale, un effet sonore propre au clavecin et dont la consigne se lit comme suit dans la partition : « Mettez le clavier double d'un geste décidé ». Cette consigne a été traduite de la façon suivante pour le MOC : « Changez la registration en faisant le maximum de bruit. » À la section D2, le MOC a construit une *riff* à partir des gestes 1 et 2, comme Hank et moi l'avions fait pour notre propre version. Les solistes O1 et O2, utilisant toujours la registration à 2', improvisent au-dessus de cette *riff*, assurée par O3 et O4 avec une registration de 8'. À partir de 6'30, alors que le discours s'intensifie, tous les orgues utilisent la registration la plus sonore, soit celle de 2'.

Section E (7'52 – 8'20) Cette registration aiguë a pour conséquence de donner à la dernière section une sonorité particulièrement stridente, et d'exacerber l'intensité qui marque la fin de *Blues for Hank*.

Il est important de rappeler qu'aucun arrangement musical particulier n'a été élaboré pour cette version et que le MOC a joué la pièce en utilisant la partition originale pour un clavecin (comme Hank et moi l'avions fait pour notre version à deux clavecins). Quelques semaines avant le concert, chaque musicien de l'ensemble avait reçu, en plus de cette partition pour clavecin, un enregistrement de la version que Hank et moi avions déjà

jouée. La nouvelle version, développée à partir de cet enregistrement, a été marquée par une collaboration entre tous les membres de l'ensemble et moi-même. Ce processus s'étant fait de façon collective et orale, il peut d'ailleurs s'identifier à l' « écriture orale » dont j'ai parlé au chapitre 2.

J'ai été très surpris de la facilité avec laquelle le MOC a pu développer sa propre version de *Blues for Hank*. En effet, seul un petit nombre de répétitions s'est avéré nécessaire pour mettre en forme cette version. Je crois que plusieurs facteurs peuvent expliquer pourquoi le passage à l'orgue s'est réalisé aussi aisément. Il y a d'abord le fait que les organistes, à l'instar des clavecinistes, s'identifient comme des improvisateurs naturels. Même si cette pratique ne s'intègre pas au quotidien de chacun d'eux, il demeure que la notion d'improvisation fait partie de leur culture. Au-delà de l'improvisation, c'est aussi toute la pensée baroque que les organistes partagent avec les clavecinistes : le répertoire lui-même, l'utilisation des ornements et de la basse continue sont autant d'éléments qui rapprochent ces deux types de musiciens. Beaucoup de clavecinistes sont d'ailleurs aussi organistes, et vice-versa. Il semble donc naturel que ma pièce, écrite pour un claveciniste et imprégnée de cette pensée baroque, ait trouvé preneur chez les organistes !

CHAPITRE V

Troisième, quatrième et cinquième années :

CON STELLA

Symbiose entre composition et improvisation

Con Stella, la dernière œuvre écrite dans le cadre de mon doctorat, représente l'ultime étape de mon trajet vers une symbiose entre composition et improvisation. Étant la plus « ouverte » de mes partitions doctorales, cette pièce pour piano, avec un ou plusieurs instruments, *ad libitum*, a connu plusieurs versions jusqu'à maintenant. Nous verrons ici, dans un premier temps, les prémices de sa composition pour nous pencher ensuite sur la partition proprement dite. Enfin, nous étudierons les différentes versions déjà existantes et nous examinerons plus attentivement le processus ayant mené à l'élaboration de la version la plus complexe à ce jour, soit celle pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones, présentée au Théâtre La Chapelle, les 2, 3 et 4 mai 2002.

Prémices

À l'origine, le but de cette œuvre consistait à relever tous les défis relatifs à l'intégration de l'improvisation à la musique écrite : faire improviser plus de musiciens, pendant plus longtemps, avec une structure formelle plus complexe que ce que j'avais fait jusqu'alors. Mon projet initial consistait donc en un *concerto grosso* pour grand orchestre et solistes improvisateurs. L'œuvre aurait compté plusieurs mouvements et j'aurais moi-même, en compagnie de Jean-Marc Bouchard et d'autres musiciens, joué le rôle de soliste. Cependant, ce projet s'est rapidement avéré irréalisable, et ce pour plusieurs raisons. En effet, il est très important, dans ma démarche, que les œuvres soient jouées en concert par des musiciens qui s'investissent sans compter les heures de répétition; l'improvisation ne

peut donc s'épanouir dans un contexte orchestral traditionnel, avec le peu d'heures (devrait-on dire de minutes !) généralement allouées à la musique de création. L'idée d'un *concerto grosso* avec orchestre symphonique est donc morte d'elle-même. J'ai alors pensé à faire le projet avec un orchestre de chambre, mais là non plus les conditions ne favorisaient pas l'épanouissement de l'improvisation.

Voulant tout de même réaliser ce projet d'une œuvre d'envergure dans laquelle un grand nombre de musiciens, y compris moi-même, improviseraient, mais ne sachant *quels* musiciens seraient disponibles, j'ai commencé à concevoir l'œuvre d'une manière beaucoup plus ouverte qu'au début, notamment en ce qui concerne l'instrumentation¹. C'est ainsi que j'en suis venu à l'instrumentation qui apparaît sur la partition, soit « piano, avec un ou plusieurs instruments, *ad libitum* ».

La place centrale du piano dans *Con Stella* vient du fait que je tenais à me trouver sur scène lors des premières exécutions de l'œuvre, peu importent les autres musiciens impliqués. J'ai en effet constaté, tout au long de mon doctorat, qu'il était plus facile de faire improviser des musiciens lorsque je les accompagnais. En effet, l'improvisation s'avère alors plus efficace : je n'ai pas à submerger les musiciens avec des consignes, je n'ai pas à *dire* les choses, mais simplement à les *faire*, en leur demandant de m'imiter, de me *suivre*. Étant moi-même sur scène, je peux plus facilement, et plus directement, communiquer mes intentions, mes désirs, mes refus; le discours n'en est alors que plus spontané.

La place particulière du piano dans l'instrumentation a d'ailleurs influencé le titre de l'œuvre : le piano en occupe le centre et les autres instruments « tournent » autour de lui, d'une façon quasi cosmique, d'où le jeu de mots sur « constellations ». Le titre *Con Stella*

¹ Cette évolution vers une ouverture de plus en plus grande est bien sûr typique de toute ma démarche. En effet, presque toutes mes autres compositions doctorales ont aussi évolué, par la force des choses, vers une forme ouverte, que ce soit du point de vue de l'instrumentation, comme dans *Parcours*, *Transfuges* ou *Blues for Hank*, ou de la forme, comme dans *Transfuges*. Nous constaterons d'ailleurs que *Con Stella* va beaucoup plus loin dans l'ouverture et la malléabilité que les précédentes.

contient aussi le mot *con*, qui veut dire « avec », en italien et en espagnol. Ce mot résume bien ma démarche, qui est basée sur la communication entre les musiciens et où les idées de rencontres et d'échanges sont primordiales. Si l'on pousse l'étude étymologique du titre un peu plus loin, on constate que *Con Stella* n'est pas si loin de l'idée de départ qui était un *Concerto*.

La partition de *Con Stella*

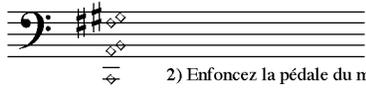
Paradoxalement, *Con Stella*, qui devait se présenter comme la pièce la plus complexe de mon doctorat, a hérité de la partition la plus dépouillée. En effet, désireux de pouvoir interpréter cette pièce dans des contextes différents et avec des musiciens variés, je devais appliquer la notion de malléabilité non seulement à l'instrumentation mais aussi à la forme elle-même. Inspiré par la partition de *Transfuges*, j'ai donc opté pour le format du *lead-sheet*, tout en augmentant la malléabilité du matériau. Alors que la partition de *Transfuges* porte la mention « pièce à assembler; faites-la vous-même », celle de *Con Stella* précise que l'œuvre est un « chantier pour l'éternité », qu'elle doit être « composée et recomposée, en temps réel, chaque fois qu'elle est jouée ». Tout comme *Transfuges*, *Con Stella* est bâtie sur une « mélodie » à 12 sons divisée en « gestes », chacun de ces gestes ayant un caractère musical propre. Cependant, alors que le thème de *Transfuges* est purement mélodique, celui de *Con Stella* implique un plus grand nombre de dimensions sonores puisqu'il apparaît à la fois mélodique, rythmique, timbral et harmonique. En effet, ce thème prend sa source dans un accord à cinq sons qui, grâce à la pédale centrale du piano, résonne lorsque l'on joue les différents gestes. Ainsi, les gestes 1 à 6 (de première ceinture) représentent une extrapolation mélodique et rythmique de l'accord « source »,

alors que les gestes 7 à 12 représentent une extrapolation timbrale des gestes de première ceinture.

Exemple 5.1 – Accord « source » de *Con Stella*

Source

1) Enfoncez les touches sans faire sonner les notes



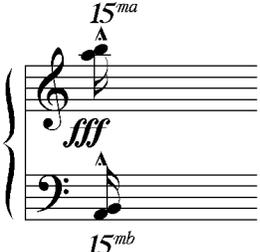
2) Enfoncez la pédale du milieu



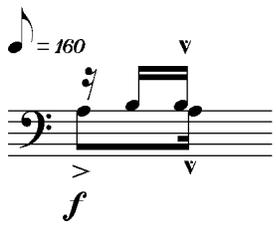
3) Gardez la pédale enfoncée pendant les gestes de la première ceinture

Exemple 5.2 – Gestes de « première ceinture » de *Con Stella* (extrapolation mélodique et rythmique de la « source »)

Geste 1



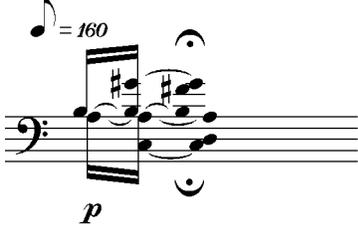
Geste 2



Geste 3



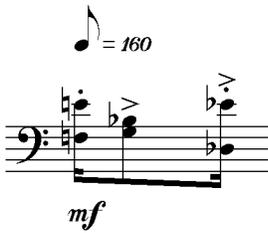
Geste 4



Geste 5



Geste 6

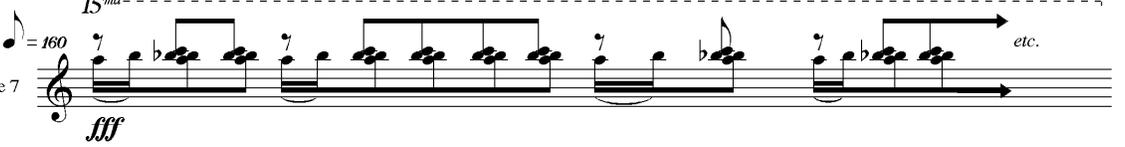


mf

Exemple 5.3 – Gestes de « deuxième ceinture » de *Con Stella* (extrapolation timbrale des gestes de la première « ceinture »)

longueur du trait *ad lib.* accents *ad lib.*

Geste 7



fff

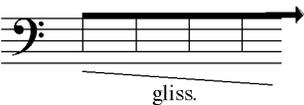
Geste 8



15^{mb}

MG : jouez ces notes au clavier.
MD : appuyez sur la corde avec un *bottle neck* de guitare. Variez la pression et la position sur la corde pour varier le timbre et les hauteurs.

Geste 9



gliss.

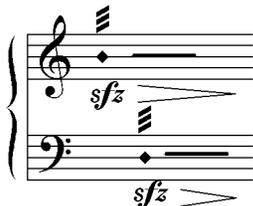
MG : clavier, notes *ad lib.*, extrême grave.
MD : appuyez sur la corde avec un *bottle neck* de guitare en le faisant glisser. Variez la pression sur la corde pour varier le timbre.

Geste 10



Frappez les montants transversaux du cadre métallique avec des baguettes de marimba (moyennes). Variez les hauteurs avec les différentes longueurs de montant.

Geste 11



sfz

sfz

MD et MG : frottez nerveusement les cordes, hauteurs *ad lib.*

Geste 12

p

MG et MD : frottez doucement les cordes avec les doigts. (Cordes préalablement frottées avec de la colophane.)

Sur le plan formel, le *lead sheet* de *Con Stella* met davantage l'accent sur l'ouverture et la malléabilité que celui de *Transfuges*. En effet, *Transfuges* propose un parcours formel préétabli et inspiré des pratiques du jazz²; il consiste dans un thème (la section « A » de la partition, qui pourrait se comparer au *head*³ en jazz), suivi d'improvisation (la section « B » de la partition, qui se compare aux *chorus* improvisés) et d'un retour du thème (la section « C » de la partition, qui se compare au retour du *head*). De plus, les différents éléments du *lead sheet* de *Transfuges* sont présentés sur la partition de façon linéaire, ce qui implique que l'on doive les exécuter dans un ordre préétabli, du moins lorsque l'on joue le thème. Sur la partition de *Con Stella*, par contre, les différents gestes sont disposés de façon circulaire, ce qui fait qu'on peut les jouer dans n'importe quel ordre. Les interprètes décident de l'ordre dans lequel ils jouent ces gestes, donnant chaque fois un parcours formel différent à la pièce.

² « **Forms.** The principal forms in jazz are variation forms, in particular fixed-harmony variations. The commonest structure consists of a theme (that is, a harmonized melody, or in some cases simply a series of harmonies, having its own internal formal design), followed, without pause by a succession of improvised variations based on the harmonies of the theme, and then by a repetition of the theme itself. [...] Each statement of the theme and each variation on it is called a "chorus". [...] » OWENS, Thomas, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

³ « **Head.** The theme on which a jazz performance is based; the term is normally applied to a popular song used for this purpose. [...] » KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986.

Exemple 5.4 – Lead sheet complet de *Con Stella*

Con Stella
pour piano
(avec un ou plusieurs instruments *ad libitum*)

Jérôme Blais 2001

© Jérôme Blais 2001

Une autre particularité de *Con Stella* réside dans le fait que la pièce peut être interprétée par plusieurs instruments alors que la partition concerne exclusivement le piano. Lorsque l'œuvre est exécutée avec d'autres musiciens, ceux-ci sont invités à utiliser la partition de piano elle-même. Idéalement, aucun arrangement ne devrait être écrit pour les autres instruments. Ceci peut surprendre, d'autant plus que chacun des gestes de la partition est très « pianistique » et souvent impossible à jouer tel quel par d'autres instruments. En fait, les musiciens doivent plutôt imiter les gestes du piano et les adapter à leur propre instrument, leur donnant ainsi une couleur très personnelle. Ceci favorise également une grande spontanéité du jeu puisque chacun des instrumentistes s'exécute selon ses propres réflexes, sa propre expérience⁴.

⁴ Nous verrons plus loin qu'avec la version pour piano, quatuor de saxophones et quatuor à cordes, des arrangements spécifiques ont tout de même été écrits pour chaque membre des deux quatuors. Cependant, ces arrangements s'appuyaient sur des séances d'improvisation au cours desquelles les instrumentistes jouaient avec la partition de piano.

Les versions de *Con Stella*

D'avril 2001 à mars 2003, *Con Stella* a été jouée en concert à plusieurs reprises dans des versions très différentes les unes des autres, et ce tant du point de vue de l'instrumentation que de la durée et du parcours formel. Voici la liste de ces différentes versions, selon l'ordre chronologique de leurs créations :

- première version, pour piano et saxophone basse, enregistrée le 8 mars 2001 à la Salle Serge-Garant de l'Université de Montréal;
- deuxième version, pour piano, saxophone baryton, violon, violoncelle et contrebasse, enregistrée le 25 avril 2001 à la Salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal;
- troisième version, pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones, enregistrée le 2 mai 2002 au Théâtre La Chapelle, Montréal;
- quatrième version, pour piano et saxophone ténor, enregistrée le 26 mai 2002 à l'Université de Toronto, Toronto;
- cinquième version, pour piano seul, enregistrée le 18 août 2002 à la Cathédrale Christ Church, Montréal;
- sixième version, pour piano et saxophone baryton, enregistrée le 12 mars 2003 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal.

J'assurais moi-même la partie de piano pour toutes ces versions, et mon collaborateur Jean-Marc Bouchard était présent pour toutes les versions sauf la cinquième, pour piano seul. Une brève description de chacune de ces versions mettra en évidence la malléabilité de *Con Stella*.

Première version de *Con Stella*, pour piano et saxophone basse

Exemple sonore 5.1 (plage 7 du disque 2) - *Con Stella*, version pour piano et saxophone basse (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone basse), en concert, le 8 mars 2001, Salle Serge-Garant, Université de Montréal, Montréal

Con Stella fut jouée pour la première fois en public le 8 mars 2001 par Jean-Marc Bouchard et moi-même, dans le cadre d'un concert du CeCo, à la Salle Serge-Garant de l'Université de Montréal.

Cette première version, d'une durée de près de 11 minutes, présente, dans un parcours formel de type A-B-A', une progression allant des gestes de première ceinture (section A) à ceux de deuxième ceinture (section B, C et D), pour ensuite revenir aux gestes de première ceinture (section E). Bien que cette première version soit assez réussie, une écoute attentive permet de constater que nous ne maîtrisons pas encore pleinement les différents gestes et que le discours devait encore être épuré. Voici quelques détails formels (les minutages sont donnés entre parenthèses) :

Section A (0'00 – 3'20) Improvisation sur les gestes de première ceinture pour le piano et sur le geste 11 (trémolo) pour le saxophone basse. Cette improvisation est marquée par des allers-retours entre les différents gestes, selon un ordre respectant, de façon générale, celui du *lead sheet* (geste 1 d'abord, suivi du geste 2, etc.).

Section B (3'20 – 4'50) Improvisation sur le geste 7, dans le registre suraigu pour le piano, et avec des sons percussifs pour le saxophone.

Section C (4'50 – 6'14) Improvisation sur le geste 12 (longues notes tenues).

Section D (6'14 – 8'25) Improvisation sur les gestes 8, 9 et 10 (gestes percussifs).

Section E (8'25 – 10'57) Improvisation sur les gestes de première ceinture.

Deuxième version de *Con Stella*, pour piano, saxophone baryton, violon, violoncelle et contrebasse

Exemple sonore 5.2 (plage 8 du disque 2) - *Con Stella*, version pour piano, saxophone baryton, violon, violoncelle et contrebasse (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone baryton; Marie-Noël Laporte, violon; Delphine Measroch, violoncelle; Jean-Félix Mailloux, contrebasse), en concert, le 25 avril 2001, Salle Claude-Champagne, Université de Montréal, Montréal

Enregistrée à la Salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal quelques semaines après la première, soit le 25 avril 2001, cette version fut également présentée dans le cadre d'un concert du CeCo.

Son parcours formel s'apparente à celui de la première version; il présente en effet une progression allant des gestes de première ceinture (section A) à ceux de deuxième ceinture (sections B à E), le tout étant conclu par un retour à la première ceinture (section F). L'utilisation des différents gestes est ici plus raffinée et la présence des cordes apporte une couleur particulière, préfigurant la version suivante, pour piano et deux quatuors.

Section A (0'00 – 2'20) Improvisation sur les gestes de première ceinture. Comme dans la version du 8 mars, des allers-retours entre les gestes, toujours en respect de l'ordre du *lead sheet*, caractérisent cette première section.

Section B (2'20 – 3'30) Improvisation sur le geste 7, dans le registre suraigu.

Section C (3'30 – 5'20) Improvisation de caractère lyrique et soutenu, basée sur les gestes 4 et 12.

Section D (5'20 – 6'56) Improvisation sur les gestes 10 et 11.

Section E (6'56 – 9'35) Improvisation sur les gestes 8 et 9.

Section F (9'35 – 11'30) Improvisation sur les gestes de première ceinture, en alternance avec le geste 7. Sommet de la pièce.

Troisième version de *Con Stella*, pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones

Exemple sonore 5.3 (plage 9 du disque 2) - *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal

Présentée les 2, 3 et 4 mai 2002 au Théâtre La Chapelle de Montréal par le Quatuor à cordes Bozzini, le Quatuor de saxophones Quasar et moi-même au piano, cette version de *Con Stella* était la troisième et dernière œuvre au programme d'un concert intitulé *Rencontres*, les autres œuvres étant signées Malcolm Goldstein et de Marie Pelletier⁵.

Se démarquant par sa longueur (près de 25 minutes) et impliquant le plus grand nombre de musiciens, cette version présente également l'originalité de s'appuyer sur une partition autre que le *lead sheet*. L'élaboration de cette version ainsi que la genèse de sa partition sont décrites en détail plus loin dans ce chapitre, dans la section *Chronique d'un work in progress*.

Puisqu'il s'agissait de la première « sortie » de *Con Stella* à l'extérieur des murs de l'Université, et que cette version devait par la suite servir de référence, je tenais à la doter d'une forme assez « classique », qui exposerait d'abord les différents gestes de l'œuvre pour ensuite souligner les différentes possibilités de manipulations qu'offrent ces gestes.

Voici donc les détails formels de cette version, détails également visibles dans la partition de la version pour piano et deux quatuors ci-jointe :

Introduction (0'00 – 1'30) Improvisation, au piano, sur les gestes de la première ceinture. Tel que mentionné plus haut, cette introduction avait pour but de faire entendre, d'une façon simple et claire, les différents gestes de la pièce. L'instrumentation, pour piano seul, nous permet aussi de percevoir les résonances de l'accord « source », que chacun des gestes fait vibrer. De plus, ce solo de piano présentait une utilité bien pratique puisqu'il

⁵ Voir, en annexe 4, les documents relatifs à ce concert : le programme et le dossier de presse.

permettait aux membres des deux quatuors de prendre place sur scène. En effet, *Con Stella* s'enchaînait, sans interruption, à l'œuvre de Marie Pelletier. Or, à la fin de cette pièce, les saxophonistes se mêlaient au public, les membres du quatuor à cordes se trouvant, pour leur part, en coulisse.

Sections A1 et A2 (1'30 à 3'44) Improvisation sur les gestes de première ceinture. Le piano reprend essentiellement la matière de l'introduction, mais cette fois les membres des deux ensembles sont appelés à réagir d'une façon précise à chacun des gestes du piano. Comme je pouvais exécuter ces gestes dans n'importe quel ordre, les musiciens devaient rester continuellement à l'écoute, de façon à réagir promptement à chacune de mes interventions.

Section B (3'44 – 5'28) Duo d'alto et de saxophone ténor : improvisation à caractère lyrique sur une élaboration du geste 4. À mon signal, les autres musiciens amorçaient un accompagnement de type percussif, discret au début mais de plus en plus envahissant, jusqu'à occulter complètement les solistes à la fin de cette section.

Sections C1, C2, C3 et C4 (5'28 – 10'20) Improvisations de type bruitiste sur les gestes de deuxième ceinture. Comme la section B, cette partie présente des duos réunissant un membre de chacun des quatuors : duo de saxophone soprano et violon 2 pour la section C1; duo de saxophone alto et violon 1 pour C2; duo de saxophone baryton et violoncelle pour C3; *tutti* pour C4.

Sections D1, D2, D3 et D4 (10'20 – 12'27) Improvisations sur des élaborations du geste 4, pour quatuor de saxophones. Je tenais, pour cette version de *Con Stella*, à ce qu'on retrouve des sections où chacun des quatuors puisse occuper tout l'espace, sans la présence ni de moi, ni de l'autre quatuor. En effet, chacune de ces formations est réputée pour la qualité remarquable de son jeu d'ensemble, et je voulais exploiter cette force. Les sections

D et F sont donc consacrées respectivement au Quatuor Quasar et au Quatuor Bozzini, alors que la section E les met en opposition antiphonale, comme nous le verrons plus tard.

La section D1 présente donc un solo de saxophone baryton. Se joignent à lui le saxophone ténor, à D2, puis les autres saxophones, à D3. Le quatuor à cordes entre à D4, mais le volume des saxophones est alors tel que les cordes sont pratiquement inaudibles.

Section E (12'27 – 13'15) Antiphonie collective. À la fin de D4, lorsque je juge que l'improvisation des saxophonistes a atteint son apogée, je mets fin à leur discours par le geste 1. L'auditeur peut alors découvrir que les cordes jouaient aussi et mesurer pleinement le fossé qui sépare les capacités sonores de ces deux formations. Par la suite, chacune de mes interventions constitue un *cue* sonore indiquant à la formation « active » qu'elle doit céder sa place à l'autre, et ainsi de suite. Comme j'improvise moi-même ces interventions, les musiciens doivent demeurer très attentifs car ils ne savent pas à quel moment ils devront s'arrêter ou se remettre à jouer.

Sections F1, F2 et F3 (13'15 – 18'50) Improvisations à caractère lyrique sur des élaborations du geste 4. Cette section constitue le « solo » du Quatuor Bozzini.

Section G (18'50 – 21'45) Improvisation collective sur l'ensemble des gestes. Sommet de l'œuvre.

Section H (21'45 – 24'35) Dans cette section, chaque musicien des quatuors continue d'improviser comme dans la section G, en diminuant graduellement l'intensité. Chacune des interventions du piano constitue alors un *cue* sonore indiquant à un musicien qu'il doit arrêter de jouer, selon une progression allant du grave à l'aigu, en alternant les quatuors.

Quatrième version de *Con Stella*, pour piano et saxophone ténor

Exemple sonore 5.4 (plage 10 du disque 2) - *Con Stella*, version pour piano et saxophone ténor (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone ténor), en concert, le 26 mai 2002, Université de Toronto, Toronto

Interprétée le 26 mai 2002 dans le cadre du récital commenté intitulé *L'improvisation en musique contemporaine : aux frontières de l'oral et de l'écrit*, que j'ai présenté au Congrès annuel de la Société de musique des universités canadiennes, cette version tranche sur la précédente, qui n'avait été enregistrée que trois semaines auparavant, tant par son instrumentation réduite que par sa durée (moins de six minutes au lieu de vingt-quatre).

Bien que toutes les versions enregistrées jusqu'alors aient été très différentes les unes des autres, elles possédaient toutes un point en commun : elles débutaient par le geste 1 et présentaient un parcours formel progressant, de façon générale, de la première ceinture à la deuxième, pour revenir enfin à la première. Je tenais donc, pour cette nouvelle version, à revenir à l'esprit initial du *lead sheet* en présentant une version plus spontanée, une version qui exploiterait les différents gestes dans un ordre non préalablement déterminé. Ainsi, cette version est la première à commencer non par le geste 1, mais par le geste 7. Par ailleurs, il est intéressant de noter, en examinant la description détaillée de chacune des sections, que l'influence de la version pour piano et deux quatuors se fait tout de même sentir, en dépit du désir que j'avais alors de m'en éloigner.

Section A (0'00 – 0'48) Improvisation sur le geste 7 pour le piano et, pour le saxophone, sur des éléments dérivés de la version pour piano et deux quatuors (voir section A2 et F3, partie de saxophone alto).

Section B (0'48 – 1'45) Pour le piano : improvisation sur les gestes 2, 3 et 5; pour le saxophone : improvisation sur des éléments de la section D de la version pour piano et deux quatuors.

Section C (1'45 – 4'12) Pour le piano : improvisation sur les gestes 8 et 9; pour le saxophone : improvisation sur les gestes 7, 8 et 9 ainsi que sur des éléments de la section D de la version pour piano et deux quatuors.

Section D (4'12 – 4,50) Pour le piano : improvisation sur des éléments dérivés de la version pour piano et deux quatuors (voir section F3, parties de saxophones alto et soprano); pour le saxophone : improvisation sur des éléments de la section D de la version pour piano et deux quatuors.

Section E (4'50 – 5'50) Pour le piano : improvisation sur les gestes 1 et 7, de même que sur des éléments dérivés de la version pour piano et deux quatuors (voir section F3, parties de saxophones alto et soprano); pour le saxophone : improvisation sur des éléments de la section D de la version pour piano et deux quatuors.

Cinquième version de *Con Stella*, pour piano seul

Exemple sonore 5.5 (page 1 du disque 3) - *Con Stella*, version pour piano seul (Jérôme Blais, piano), en concert, le 18 août 2002, Cathédrale Christ Church, Montréal

Cette version, enregistrée le 18 août 2002 à la Cathédrale Christ Church de Montréal dans le cadre du festival *Jusqu'aux oreilles*, apparaît en général assez calme et constitue d'une certaine façon un « compte à rebours », puisqu'elle débute avec le geste numéro 12 (cordes frottées donnant une résultante suraiguë) et se termine avec le numéro 1 (*clusters* dans les registres extrêmes faisant résonner l'accord « source »). Sa durée est de huit minutes vingt-huit secondes et son parcours formel détaillé se lit comme suit :

Section A (0'00 – 2'58) Improvisation sur les gestes 12 et 7, dans le registre suraigu et dans des volumes allant de *pianissimo* au début de la section à *forte* à la fin. À 2'25, des bols tibétains pivotant sur les cordes du piano commencent à se faire entendre. Ils seront présents jusqu'à la fin de cette version.

Section B (2'58 – 4'48) Improvisation sur les gestes 2 à 6, alors que les bols continuent de pivoter sur les cordes. Les dynamiques varient ici de *pianissimo* à *piano*.

Section C (4'48 – 6,28) Improvisation sur le geste 9, d'abord dans un registre moyen, puis, à partir de 5'50, dans un registre grave. À l'aide des bols tibétains, une forte pression est ici exercée sur les cordes du piano, altérant ainsi le son. Il s'agit d'une variation de la consigne originale du *lead sheet*, qui demande plutôt que l'on exerce une pression avec un *bottle neck* de guitare électrique.

Section D (6'28 – 8'00) Improvisation sur le geste 9, dans des dynamiques variant de *piano* à *forte*. Cette section représente, en quelque sorte, le sommet formel de la version. Ici encore, ce sont les bols tibétains qui altèrent le son, et non un *bottle neck*, comme le demande le *lead sheet*.

Section E (8'00 – 8'28) Improvisation sur le geste 1, qui fait non seulement vibrer l'accord « source » mais aussi pivoter les bols. Lors du concert, cette version de *Con Stella* était enchaînée avec une autre œuvre, *No piano, no sax*, qui débute à 8'28 avec l'entrée du saxophone basse. Bien qu'elle ne fasse pas partie de mon doctorat, j'ai tout de même laissé cette œuvre sur l'enregistrement, afin de ne pas briser l'enchaînement.

Sixième version de *Con Stella*, pour piano et saxophone baryton

Exemple sonore 5.6 (page 2 du disque 3) - *Con Stella*, version pour piano et saxophone baryton (Jérôme Blais, piano; Jean-Marc Bouchard, saxophone baryton), en concert, le 12 mars 2003, Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal

Le 12 mars 2003, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, je présentais la reprise du récital commenté *L'improvisation en musique contemporaine : aux frontières de l'oral et de l'écrit* dans le cadre de la série *Présence de la musique* de la Société québécoise de recherche en musique. La version de *Con Stella* produite à cette occasion est la plus courte après celle de Toronto : elle ne dure que sept minutes. Plus sobre, plus calme, malgré un

final assez mouvementé (section E), elle se situe dans des nuances allant de *pianissimo* à *mezzo forte*.

Section A (0'00 – 2'00) Improvisation sur le geste 10.

Section B (2'00 – 2,35) Improvisation sur le geste 11.

Section C (2'35 – 4'00) Improvisation sur les gestes 8 et 9.

Section D (4'00 – 5'55) Pour le piano : improvisation sur les gestes de la première ceinture; pour le saxophone : improvisation sur le geste 11.

Section E (5'55 – 6'58) Pour le piano : improvisation sur le geste 7, de même que sur les gestes de première ceinture; pour le saxophone : improvisation sur les gestes 8 et 11. Sommet de la pièce.

Chronique d'un *work in progress*

Le processus d'élaboration de la version la plus complexe à ce jour, soit la version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones, représente en lui-même une aventure dont il serait pertinent de faire ici la chronique.

Les musiciens impliqués dans ce projet étaient, pour le Quatuor Bozzini, Geneviève Beaudry, violon 1; Clemens Merkel, violon 2; Stéphanie Bozzini, alto; Isabelle Bozzini, violoncelle; et pour le Quatuor Quasar, Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano; Mathieu Leclair, saxophone alto; André Leroux, saxophone ténor; Jean-Marc Bouchard, saxophone baryton, et moi-même, piano. Les membres du Quatuor Bozzini, de formation classique, ont une expérience d'improvisation relativement récente, qui leur vient surtout de l'interprétation de la musique de Malcolm Goldstein, mais aussi de la mienne (ils ont joué à plusieurs reprises ma pièce *Soliloque égaré*, qui contient une bonne part d'improvisation). Les membres du Quatuor Quasar, aussi de formation classique, bénéficient toutefois d'une

expérience d'improvisation plus diversifiée : Marie-Chantal Leclair se produit régulièrement avec des artistes et ensembles de musique actuelle; André Leroux possède une grande renommée en tant que musicien de jazz et Jean-Marc Bouchard poursuit une démarche d'improvisation contemporaine depuis plusieurs années. Seul Mathieu Leclair en était, avec ce projet, à l'une de ses premières expériences en improvisation. Quant à moi, je me présente comme un interprète autodidacte, improvisateur par la force des choses... Cette énumération ne vise pas à permettre de juger des capacités d'improvisateur de chacun des musiciens, mais bien à mettre en relief la diversité des forces en présence.

Les défis de mon entreprise étaient nombreux puisque le but consistait à créer une œuvre de facture complexe, d'une durée de vingt minutes ou plus, à l'intérieur de laquelle neuf instrumentistes d'horizons différents improviseraient. De plus, les deux quatuors n'avaient jamais eu l'occasion de jouer ensemble. Enfin, la présence sur une même scène d'instruments aussi différents posait des problèmes d'ordre acoustique assez importants, le son d'un quatuor de saxophones pouvant s'imposer infiniment plus que celui d'un quatuor à cordes ou d'un piano.

La meilleure façon de relever ces défis était de travailler en étroite collaboration avec les musiciens : il fallait construire la nouvelle version de *Con Stella* avec eux, de façon graduelle. J'ai donc organisé des séances d'improvisation au cours desquelles j'ai fait jouer les musiciens sur le matériel de la pièce (le *lead sheet*) avec des consignes précises, d'abord données de façon orale, puis, petit à petit, de façon écrite. Au fur et à mesure que se déroulaient ces séances, je voyais ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas; je pouvais observer les réflexes de chacun des musiciens et façonner graduellement le matériau en fonction de ces réflexes, je pouvais également constater que tel musicien était à l'aise avec tel type de consigne, que tel autre musicien aimait improviser avec celui-ci ou

celle-là. Il m'était aussi possible d'évaluer les problèmes d'équilibre sonore entre les saxophones, les cordes et le piano, et trouver des façons d'y remédier, etc.

D'octobre 2001 à avril 2002, nous avons organisé huit séances d'improvisation; deux d'entre elles furent consacrées exclusivement à l'un des quatuors, les six autres réunissant les deux ensembles.

Au début, le travail se faisait à partir du *lead sheet* et les consignes étaient données de façon orale. À ce moment, nous ne savions pas encore quelle serait la forme définitive de la version que nous étions en train d'élaborer. Je faisais improviser les musiciens dans de nombreuses combinaisons, de façon à les familiariser avec les différents gestes de la pièce et à les amener à se connaître. Je prenais soin de former des sous-ensembles en jumelant des saxophones et des cordes, afin que les membres des deux formations s'habituent à jouer ensemble, à développer des réflexes de jeu collectif et d'écoute mutuelle.

Les exemples sonores suivants montrent un échantillonnage du travail que nous avons effectué lors de la toute première séance de laboratoire, le 26 octobre 2001. J'ai d'abord présenté chacun des gestes aux musiciens et chaque fois nous faisons une improvisation pour déterminer comment les musiciens adapteraient ces gestes à leur instrument. Dans le premier exemple (exemple sonore 5.7), nous effectuons des essais sur le geste 10 du *lead sheet*.

Exemple sonore 5.7 (plage 3 du disque 3) – Essais sur le geste 10 du *lead sheet* de *Con Stella* (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar)

Le deuxième exemple (exemple sonore 5.8) consiste en une sorte de « test » : après avoir présenté, de façon individuelle, chacun des gestes aux musiciens, je les ai joués au piano, en variant l'ordre et sans les annoncer. Je demandais alors aux musiciens, d'une part, d'identifier le geste que je jouais, et, d'autre part, de m'imiter en improvisant sur ce geste.

Exemple sonore 5.8 (page 4 du disque 3) – « Test » sur les différents gestes du *lead sheet* de *Con Stella* (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar)

J'ai ensuite formé des sous-ensembles impliquant des membres des deux quatuors en leur demandant d'improviser sur des gestes précis, avec des consignes précises. Chaque fois, j'insistais sur la qualité de l'écoute.

L'exemple suivant (exemple sonore 5.9) fait entendre Geneviève Beaudry, Marie-Chantal Leclair et moi-même improvisant sur une combinaison des gestes 4, 8, 9 et 10. La consigne donnée à Marie-Chantal et Geneviève était alors de jouer en imitation, de façon lyrique, sur le geste 4, alors que j'assurais moi-même un plan sonore différent, avec les gestes 8 à 10, de caractère percussif. Je leur demandais de suivre cette consigne de départ de façon assez stricte durant la première minute d'improvisation, puis de prendre plus de liberté avec le matériel, du moment que l'écoute entre tous les musiciens reste bonne. Cette liberté donnée aux musiciens lors des sessions d'improvisation représente une contrepartie nécessaire aux consignes : des consignes trop strictes étouffent en effet la spontanéité et empêchent les musiciens d'être pleinement créatifs. À ce sujet, il est intéressant de remarquer qu'à 1'50 du début de l'enregistrement, Marie-Chantal délaisse le lyrisme du geste 4 pour faire entendre un brusque éclat sonore basé sur le geste 2. En agissant ainsi, elle répond à mon invitation à prendre plus de liberté, tout en respectant la condition, qui est de le faire sans sacrifier l'écoute. En effet, son intervention est suivie d'un silence qui nous ramène d'emblée au caractère lyrique du geste 4, ce qui évite de compromettre l'équilibre de cette improvisation.

Exemple sonore 5.9 (page 5 du disque 3) - Improvisation sur les gestes 4, 8, 9 et 10 du *lead sheet* de *Con Stella* (Jérôme Blais, piano; Geneviève Beaudry, violon; Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano)

À la fin de la séance eut lieu une improvisation collective sur les différents gestes du *lead sheet* (exemple sonore 5.10). J'invitais alors les musiciens à explorer la matière, à

tenter des expériences en manipulant les gestes de différentes façons : ils pouvaient, par exemple, les transposer, les inverser ou les extrapoler de façon bruitiste. Nous n'avions pas de schéma formel préétabli et les seules consignes visaient d'abord le plaisir de jouer, mais aussi l'écoute. Cette improvisation, inégale comme dans toute expérimentation de ce genre, débute assez lentement, chaque musicien étant précautionneusement à l'écoute de l'ensemble. Un équilibre se forme alors assez naturellement entre les gestes à caractère soutenu et les gestes plus percussifs. Les gestes soutenus deviennent peu à peu prédominants, jusqu'à une certaine confusion vers 2'00, ce qui provoque un commentaire de ma part à 2'28. Après ce commentaire, la texture redevient plus intelligible, pour s'épaissir à nouveau, et ainsi de suite.

Exemple sonore 5.10 (plage 6 du disque 3) - Improvisation collective sur les gestes du *lead sheet* de *Con Stella* (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar)

Après cette première séance d'improvisation, l'écoute et l'analyse de l'enregistrement m'ont permis de préparer la séance suivante et d'apporter des consignes toujours plus précises. Petit à petit, la version finale de la pièce a pris forme.

Les exemples sonores suivants témoignent des séances qui ont suivi. Afin de montrer l'évolution du jeu des musiciens tout au long de ce processus, chacun des extraits de répétition entendus sera jumelé au passage équivalent en concert.

Le premier exemple, enregistré lors de notre quatrième rencontre, le 19 mars 2002, introduit Stéphanie Bozzini à l'alto et André Leroux au saxophone ténor (exemples sonores 5.11 et 5.12). Les consignes sur lesquelles ils improvisent se trouvent à la section B de la partition de *Con Stella*, version pour piano et deux quatuors. Il s'agit d'un jeu d'imitation, basé sur une extrapolation du geste 4, qui constitue un bel exemple de « contrepoint de créativité multiples » puisqu'un saxophoniste de jazz dialogue avec une altiste de

formation classique; la personnalité et le style propres à chacun de ces musiciens demeurent reconnaissables tout en s'agencant harmonieusement l'un à l'autre.

Exemple sonore 5.11 (page 7 du disque 3) - Section B de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Stéphanie Bozzini, alto; André Leroux, saxophone ténor), en répétition, le 19 mars 2002

Exemple sonore 5.12 (page 8 du disque 3) - Section B de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Stéphanie Bozzini, alto; André Leroux, saxophone ténor), en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal

Enregistré lors de notre cinquième rencontre, le 22 mars 2002, l'exemple suivant permet d'entendre une autre combinaison corde/saxophone, cette fois avec Clemens Merkel, violon 2, et Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano (exemples sonores 5.13 et 5.14). Les consignes de cette improvisation sont indiquées à la section C1 de la partition de *Con Stella*, version pour piano et deux quatuors. Comme dans l'exemple précédent, l'improvisation s'appuie ici sur l'imitation entre les deux instruments, mais cette fois l'imitation est exacerbée : en effet, les instrumentistes doivent jouer dans le registre suraigu de leur instrument (geste 12 du *lead sheet*) et se fondre l'un à l'autre, de telle façon qu'on ne puisse distinguer le violon du saxophone et vice-versa. (Dans la version en concert, la stéréophonie nous permet d'entendre distinctement les deux instruments : le violon est à gauche et le saxophone à droite.)

Exemple sonore 5.13 (page 9 du disque 3) - Section C1 de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Clemens Merkel, violon; Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano), en répétition, le 22 mars 2002

Exemple sonore 5.14 (page 10 du disque 3) - Section C1 de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Clemens Merkel, violon; Marie-Chantal Leclair, saxophone soprano), en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal

Plutôt qu'une fusion, je recherchais parfois une opposition entre les deux quatuors. Ainsi, tiré de la fin de la section D, l'extrait suivant consiste en un long *crescendo* effectué par le quatuor de saxophones (exemples sonores 5.15 et 5.16). À cet endroit, les cordes jouent, mais demeurent pratiquement inaudibles. Lorsque je joue le geste 1, les saxophones

arrêtent de jouer et l'on entend les cordes qui continuent; nous sommes alors dans la section E et chacune de mes interventions déclenche un changement de quatuor. J'improvise ces interventions, les musiciens ignorant ainsi à quel moment ils auront à s'interrompre ou à commencer. L'écoute doit donc être totale.

Exemple sonore 5.15 (page 11 du disque 3) - Fin de la section D et section E de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en répétition, le 2 avril 2002

Exemple sonore 5.16 (page 12 du disque 3) - Fin de la section D et section E de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal

De l'écoute et du silence

Au cours des séances d'improvisation, certaines consignes ont été utilisées plus souvent que d'autres. Nous étions un grand nombre de musiciens à improviser et les instruments en présence possédaient des caractéristiques sonores très différentes les unes des autres ne serait-ce que sur le plan du volume : en effet, le son des saxophones et celui du piano surpassent facilement celui des cordes, d'où le danger que les improvisations deviennent chaotiques et que le contrepoint produit par les différentes couches sonores soit difficilement intelligible. Il me fallait donc trouver des moyens de contrôler ce contrepoint.

Comme la spontanéité du discours constituait ma priorité absolue, je devais exercer ce contrôle en tenant compte de l'improvisation. Je tentais d'utiliser le moins possible l'écriture; il fallait arriver à ce que le contrepoint puisse, en quelque sorte, s'auto-contrôler en cours d'improvisation, sans que mon intervention ne soit nécessaire. En d'autres termes, je devais imposer aux musiciens une discipline qui permettrait au jeu individuel de chacun de s'intégrer harmonieusement dans l'ensemble.

Afin d'atteindre cet objectif, j'ai insisté sur deux points : l'écoute entre les musiciens et l'utilisation du silence. À chaque improvisation, je demandais aux musiciens

d'écouter leurs collègues, d'abord dans le cadre de petits sous-ensembles mêlant des membres de chacun des quatuors, puis dans des formations plus grandes. À la toute fin du processus, nous pouvions faire une improvisation impliquant les neuf musiciens et contrôler l'intelligibilité du contrepoint grâce à l'écoute. Les musiciens devaient alors s'assurer d'entendre *tous* les autres musiciens; dans le cas contraire, ils avaient pour consigne d'arrêter de jouer.

Le fait d'insister sur la nécessité d'arrêter lorsque le contrepoint devenait trop dense nous a amenés à apprivoiser le silence. C'est l'autre point sur lequel j'insistais continuellement : ne pas craindre le silence ! En effet, il me semble que la capacité d'arrêter de jouer afin d'écouter les autres figure parmi les plus grandes qualités d'un improvisateur. Contrairement à ce qu'on peut penser, l'utilisation du silence constitue l'une des aptitudes les plus difficiles à acquérir et sa maîtrise demande des années de pratique. Un improvisateur malhabile a tendance à jouer sans arrêt alors que celui qui possède un bon métier n'hésite pas à s'interrompre, permettant ainsi au contrepoint de « respirer ». J'en suis donc venu, au cours du *work in progress* qui a mené à la création de *Con Stella* avec les deux quatuors, à développer ce que j'appelle une « **politique de gestion du silence** ». À chaque improvisation, je donnais des consignes précises sur la façon de maîtriser le silence. Les règles variaient selon les combinaisons d'instruments : elles différaient s'il s'agissait, par exemple, d'un duo de même famille (comme deux saxophones), d'un duo « mixte » (saxophone et cordes) ou de l'ensemble au complet (piano, saxophones, cordes).

À titre d'exemple, voici les consignes de « gestion du silence » données pour la section G de la partition, section qui implique tous les musiciens et dont l'unique consigne d'improvisation se lit comme suit : « improvisez sur les différents gestes de la pièce ». Tout d'abord, les musiciens devaient obligatoirement faire un silence après chaque phrase. Au

début de la section, la durée maximale d'une phrase était fixée à environ quatre secondes et les musiciens devaient la faire suivre d'un silence proportionnel à sa durée et à son volume sonore : dans le cas d'un volume *forte* ou *fortissimo*, la durée du silence devait être de deux à trois fois celle de la phrase. Si le volume correspondait à *piano*, *mezzo piano* ou *mezzo forte*, le silence équivalait à la phrase qui le précédait. Si la phrase évoquait *pianissimo* ou moins, alors seulement le silence pouvait être moins long que la phrase. Comme cette section (la section G) augmentait d'intensité, le ratio musique / silence évoluait en cours de route : la proportion de musique augmentait et celle de silence diminuait. À la toute fin de la section, marquée par un très fort sommet, le contrepoint est alors très dense, à la limite de l'intelligibilité. Cependant, cet état de grande intensité demeure très court, et son arrivée a été préparée par une phrase à contrepoint équilibré, grâce à l'utilisation du silence et à l'écoute mutuelle des musiciens.

Les trois exemples sonores suivants montrent trois versions différentes de la section G. La première version, enregistrée en répétition, représente ce que je considère comme une « mauvaise » improvisation (exemple sonore 5.17). L'écoute entre les musiciens est quasi inexistante : chacun (y compris moi-même) se concentre sur sa propre ligne, cherchant des façons de développer les motifs, essayant différentes couleurs, etc. Le silence brille par son absence : tous les musiciens jouent pratiquement sans arrêt.

Exemple sonore 5.17 (page 13 du disque 3) - « Mauvaise version » de la section G de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en répétition, le 2 avril 2002

La deuxième version, enregistrée tout de suite après que j'eus exposé ma « politique de gestion du silence », laisse deviner que chacun des musiciens est davantage attentif à l'ensemble (exemple sonore 5.18). La texture moins compacte du contrepoint nous permet d'ailleurs de mieux percevoir les différentes lignes.

Exemple sonore 5.18 (page 14 du disque 3) – « Meilleure version » de la section G de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en répétition, le 27 avril 2002

Finalement, la troisième version, la meilleure selon moi, a été enregistrée en concert (exemple sonore 5.19). Le contrepoint se présente ici de façon plus aérée et l'on sent que l'écoute entre tous les musiciens est à son plus haut degré. Bien sûr, l'improvisation en concert et en répétition sont deux réalités complètement différentes. La pression du concert pousse les musiciens à se dépasser, à atteindre un niveau de jeu et d'écoute nettement supérieur. De plus, il est tout à fait normal, dans un processus comme celui qui a mené à la création de *Con Stella*, que certains moments trahissent plus de faiblesse : dans le premier des trois exemples que nous venons d'entendre, les musiciens se cherchent et expérimentent; ils portent donc davantage attention à leur propre jeu qu'à celui des autres. Aussi, des facteurs comme la fatigue et le stress influencent la qualité de la musique en répétition. Cependant, il demeure indéniable que la « politique de gestion du silence », de mieux en mieux suivie, a eu un effet bénéfique important sur la qualité des trois improvisations ici présentées.

Exemple sonore 5.19 (page 15 du disque 3) - « Bonne version » de la section G de *Con Stella*, version pour piano, quatuor à cordes et quatuor de saxophones (Jérôme Blais, piano; Quatuor à cordes Bozzini; Quatuor de saxophones Quasar), en concert, le 2 mai 2002, Théâtre La Chapelle, Montréal

De l'oral et de l'écrit

La version de *Con Stella* pour piano et deux quatuors s'est donc élaborée de façon très graduelle, et la complicité entre le compositeur et les interprètes lui a imprimé une couleur particulière. La partition finale de cette version s'est aussi créée progressivement. En effet, cette partition n'existait pas lorsque nous avons fait notre première séance d'improvisation, le 26 octobre 2001. Nous n'avions alors que le *lead sheet* et toutes les

consignes se donnaient oralement. Lors des rencontres suivantes, les consignes d'improvisation, devenues plus précises, furent mises par écrit. J'ai donc apporté des consignes écrites pour une nouvelle section à chaque rencontre à partir du 17 décembre 2001, ce qui fait que, petit à petit, les musiciens ont vu grandir la partition complète de la pièce. Le processus qui a mené à l'élaboration de cette version de *Con Stella* présente donc des allers-retours constants entre l'oral et l'écrit, entre l'improvisé et le structuré; l'improvisation nourrissait l'écriture et l'écriture nourrissait à son tour l'improvisation. L'exemple 5.5 montre l'ordre d'arrivée des différentes sections écrites de la version pour piano et deux quatuors de *Con Stella*.

Exemple 5.5 - Chronologie de l'oral et de l'écrit lors des séances d'improvisation ayant mené à la version pour piano et deux quatuors de *Con Stella*

- 1) 26 octobre 2001, avec les 2 quatuors (oral + *lead sheet*);
- 2) 17 décembre 2001, avec le Quatuor Bozzini (... + section F⁶, solo du quatuor à cordes);
- 3) 27 février 2002, avec le Quatuor Quasar (...+ plan formel + section D, solo du quatuor de saxophones);
- 4) 19 mars 2002, avec les deux quatuors (... + sections A, B et E);
- 5) 22 mars 2002, avec les deux quatuors (... + section C);
- 6) 26 mars 2002, avec les deux quatuors (... + sections G et H, la partition de la version pour piano et deux quatuors était alors complète).

Il faut, en improvisation, bénéficier d'une bonne perception globale de la pièce : garder la conscience des autres couches sonores et comprendre où l'on se situe dans la forme de l'œuvre. C'est pourquoi, lorsque j'apportais des consignes écrites, chaque musicien recevait toujours une version *score* de la consigne. Ainsi, connaissant la tâche de

⁶ À ce moment, cette section ne s'appelait pas encore « F » car le plan formel de la pièce n'était pas encore connu.

ses collègues, il pouvait plus facilement mener sa propre improvisation. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai apporté, le 27 février, une page montrant le « plan formel » de la pièce (plan que l'on retrouve à la première page de la partition). En effet, une fois le parcours formel de cette version mis au point, je l'ai transmis aux musiciens, de façon à ce que tous nourrissent une bonne compréhension de l'ensemble de l'œuvre.

Du structuré et du spontané

Un détail supplémentaire reste à préciser : bien qu'une partition écrite fût apparue en cours de route, lorsque les quatuors et moi avons joué *Con Stella*, au Théâtre La Chapelle, nous n'avions sur scène *aucune* partition. En effet, malgré la longueur et la complexité formelle de cette version de *Con Stella*, nous jouions *de mémoire*. Nous y sommes parvenus justement parce que l'œuvre s'est élaborée de façon graduelle, avec l'implication directe des interprètes. Ayant eux-mêmes participé à la mise en forme de cette pièce, ils la connaissaient de façon quasi organique.

L'ultime conséquence de ce long *work in progress*, qui nous a menés jusqu'au Théâtre La Chapelle, consiste, je crois, dans la spontanéité du discours. C'est peut-être là l'objectif le plus important de ma démarche : faire en sorte que les musiciens s'expriment le plus naturellement possible, que l'énergie soit à son comble, et que l'émotion rejoigne le public de la façon la plus directe.

CHAPITRE VI

Cinquième année :

OBSERVATIONS, QUESTIONS ET RÉFLEXIONS

Une fois terminée la composition de ma dernière œuvre doctorale, ma cinquième année d'étude m'a donné l'occasion de jeter un regard en arrière et d'entreprendre une certaine réflexion sur ma démarche. Une réflexion qui occupera le présent chapitre, mais qui se poursuivra dans le suivant, alors que je comparerai mon travail avec celui d'un autre créateur, Jean Derome, de même que dans la conclusion de cette thèse. Cette réflexion s'amorce avec une interrogation qui me poursuit depuis toujours et qui se trouve au cœur de mon doctorat : « Que signifie, pour moi, l'improvisation ? ». Vaste question que celle-ci et périlleuse entreprise que d'essayer d'y répondre ! Bien sûr, on pourrait aussi se demander « Qu'est-ce que la composition ? », « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? », etc. On pourrait également répliquer que les réponses à ces questions n'existent pas et qu'il ne paraît de toute façon pas pertinent d'essayer d'y répondre, surtout dans le cadre d'une thèse de doctorat qui consiste avant tout dans un travail de création et non de réflexion théorique. Cependant, cette thèse ouvrant de nouvelles avenues en ce qui concerne la rencontre de l'écriture musicale et de l'improvisation, il est approprié que j'expose ici ma vision des choses, même si je ne prétends nullement apporter de solutions définitives à ce problème. De nombreux musiciens se sont déjà attardés aux différentes questions concernant l'improvisation, comme son rapport (ou son opposition) avec la composition, les problèmes de propriété intellectuelle en découlant ou la notion d'œuvre, etc., et ces questions peuvent soulever bien des controverses. Mes idées ne feront donc que s'ajouter modestement à cette vaste réflexion,

en espérant que ma double qualité d'improvisateur et de compositeur puisse y apporter un éclairage pertinent.

Ce chapitre sera donc divisé en deux parties, correspondant à deux grandes questions : « Que signifie, pour moi, l'improvisation ? » et « Qu'est-ce qu'une *bonne* improvisation ? ».

Que signifie, pour moi, l'improvisation ?

Au cours des cinq dernières années, j'ai moi-même vécu l'improvisation tant du point de vue d'un compositeur que de celui d'un interprète. En tant que compositeur, j'ai intégré à différents degrés l'improvisation dans mes œuvres : par exemple, elle se trouve à peu près absente de *Dona Nobis*, alors qu'elle se présente sous une forme très contrôlée dans *Blues for Hank* et qu'elle règne en maître dans *Con Stella*. Comme interprète, j'ai aussi improvisé avec tous les degrés de liberté imaginables : je me suis astreint à la discipline de *Parcours* et de *Blues for Hank*, j'ai goûté à l'exigeante liberté que procure *Con Stella* et j'ai aussi effectué de nombreuses improvisations que l'on pourrait qualifier de « pures » puisqu'elles n'étaient basées sur aucun *a priori* thématique ou formel.

Afin d'alimenter ma réflexion sur l'improvisation, j'aimerais débiter par un bref examen de certaines de mes œuvres, en progressant de la plus « écrite », *Dona Nobis*, pour continuer avec *Blues for Hank*, qui contient de l'improvisation contrôlée, et terminer avec la très libre *Con Stella*.

En dépit de sa facture très fixe, *Dona Nobis* contient certains passages plus ouverts, dotés d'une écriture de type « aléatoire », comme on en a beaucoup retrouvé dans les musiques d'avant-garde à partir des années 1950. L'exemple suivant (exemple 6.1) en

constitue une bonne illustration, avec la présence d'une « boîte » contenant des motifs bruitistes et un certain nombre de consignes.

Exemple 6.1 – Écriture de type « aléatoire » (extrait de *Dona Nobis*)

The musical score for Example 6.1 is divided into four parts: Sop. 2, Alt. 1, Alt. 2, and Perc. The score begins at measure 106, marked with a 'C' in a box. Sop. 2 has a box containing 'divisi, non synchrone' and 'sss...'. Alt. 1 has a box containing 'divisi, non synchrone' and 'Qui-to'. Alt. 2 has a box containing 'divisi, non synchrone' and 'Pa - pa pec - ca ta-ka-ta-ka-ta (etc...)'. Perc. has a box containing 'M.G.: pizz. M.D.: improvisez des traits rapides sur les 4 notes.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La différence entre une musique de type aléatoire comme celle-ci et une musique véritablement improvisée consiste dans ce que les consignes de la première sont relativement simples et que leur exécution peut se faire de façon assez mécanique, sans une implication créative de la part de l'interprète. Ainsi, lorsque plusieurs interprètes exécutent la même consigne, il en résulte un effet statistique, une ambiance, une couleur. Par contre, l'improvisation à proprement parler implique un apport créatif beaucoup plus important de la part de l'interprète : celui-ci est appelé à *prendre des décisions* concernant différents paramètres, il est invité à *construire* une phrase musicale plutôt qu'à simplement exécuter mécaniquement une consigne.

Dans *Blues for Hank* (exemple 6.2), on observe un premier pas dans la progression de « l'aléatoire » vers « l'improvisé ». Les instructions concernant les hauteurs et l'ornementation demeurent ici assez restrictives et laissent à l'interprète des choix plutôt limités. En ce sens, cet exemple s'apparente au premier. Cependant, il s'en démarque par le fait que les possibilités s'avèrent tout de même plus nombreuses et que l'interprète devra

faire preuve d'un bon sens de la forme et d'une bonne perception du temps afin de construire sa phrase. L'interprète doit donc se montrer plus créatif; il fait véritablement de l'improvisation, et non de la musique aléatoire.

Exemple 6.2 – Improvisation contrôlée (extrait de *Blues for Hank*)

A1 Durée : circa 50 sec. NON MESURÉ Claviers : ordinaris ↑ omements baroques ad lib. (écho)

Clavier sup.

Clavier inf. ↑ omements baroques ad lib.*

augmentez l'intensité graduellement

(50)* Durée : circa 30 sec.

- descendez chromatiquement, de façon graduelle mais IRRÉGULIÈRE jusqu'à:

* Parcours ornements : de court à long (mordant; gruppetto; trille, etc.)

Cet apport créatif de l'interprète peut être sollicité de plusieurs façons et à différents degrés. De très contrôlé dans *Blues for Hank*, il augmente de façon notable dans *Con Stella*, où les gestes donnés ne représentent qu'un point de départ : l'interprète est invité à les développer, de même qu'il doit donner à sa version de l'œuvre son propre schéma formel. Sa responsabilité est considérable, et la confiance que le compositeur place en lui, immense.

Le prochain degré d'improvisation, après celui de *Con Stella*, serait l'improvisation pure, sans aucune consigne thématique ou formelle, sans aucun encadrement. L'improvisateur interprète devient alors aussi le compositeur, il peut réclamer à lui seul la paternité de l'« œuvre » qu'il a spontanément créée.

Quelles raisons poussent un compositeur à intégrer l'improvisation à ses œuvres, à ouvrir la porte de sa musique à la créativité d'un autre individu ? Une partie de la réponse tient dans ce que l'interprète entretient avec son instrument une relation d'intimité qui lui vient de ses années de pratique, et dont le compositeur ne peut saisir *a priori* toutes les ressources. Cette intimité, qui permet à l'instrumentiste de produire des gestes que lui seul

peut maîtriser, donne à son discours une spontanéité que le compositeur peut difficilement obtenir par le seul biais de l'écriture. Le fait de laisser, dans l'architecture de l'œuvre, un espace vierge appartenant à l'interprète favorise l'épanouissement de cette spontanéité et permet à l'œuvre de s'ouvrir à de nouvelles dimensions.

Afin de mieux percevoir les richesses de l'improvisation, un compositeur peut également tenter de devenir lui-même interprète, comme je le fais moi-même de plus en plus souvent. En effet, l'improvisation permet un contact direct avec la matière sonore et, jaloux de ce privilège qu'ont les instrumentistes de pouvoir sculpter le son en temps réel, je monte sur scène afin de participer moi aussi à cette activité créatrice, d'ajouter moi-même, à ma propre musique, cette spontanéité qui me fascine.

Finalement, je pense que l'attrait ultime de l'improvisation réside pour moi dans le danger : l'improvisation, c'est l'inattendu, l'inconnu, l'inexploré. Ce danger se manifeste autant dans ma pratique de compositeur que d'interprète. Lorsque j'intègre de l'improvisation dans mes compositions, je m'expose à certains risques : j'ignore, à chacune des exécutions de l'œuvre, si cet espace vierge laissé à l'interprète sera comblé d'une façon satisfaisante, en respect de ma pensée. Lorsque je me fais moi-même interprète, je travaille sans filet, en ignorant l'issue du processus dans lequel je m'engage. C'est donc l'attrait du vide, le goût du risque, qui me pousse sans cesse vers l'improvisation.

Qu'est-ce qu'une bonne improvisation ?

Durant les dernières années, je me suis interrogé de façon récurrente sur la nature de ces périls : pourquoi une improvisation peut-elle parfois se couronner de succès et parfois demeurer quelconque ? Qu'est-ce qui fait qu'une improvisation est de meilleure qualité qu'une autre, que celle-ci « fonctionne » et pas celle-là ? Les nombreuses séances

d'improvisation que j'ai organisées pour mon doctorat m'ont permis d'isoler certaines constantes qui, selon moi, constituent les critères fondamentaux d'une « bonne improvisation ». Lorsque je dirigeais ces séances, seul un petit nombre de commentaires et de consignes revenait sans cesse. Je pourrais en effet réduire à trois les points sur lesquels j'insistais constamment : l'écoute, l'économie de moyens et le sens de la forme. Avant de préciser ma pensée en ce qui concerne ces trois critères, je tiens à préciser que ceux-ci caractérisent bien sûr ma vision *personnelle* de l'improvisation; je ne cherche pas à juger le travail des autres et je ne prétends nullement déterminer des critères universels.

L'écoute

Comme on peut le constater à la lecture de cette thèse, et du chapitre sur *Con Stella* en particulier, l'écoute constitue, selon moi, l'ingrédient primordial d'une bonne improvisation. Sans un bon sens de l'écoute, le talent, l'imagination et la virtuosité ne servent à rien. Je suis d'avis qu'un musicien qui sait utiliser toute la palette sonore de son instrument et multiplier les trouvailles harmoniques, mélodiques et rythmiques, ne produira rien qui vaille s'il ne sait pas écouter d'abord lui-même et ensuite les autres. L'écoute « intérieure » et l'écoute « extérieure » constituent donc l'épine dorsale de ma démarche d'improvisation.

C'est grâce à l'écoute « **intérieure** » que l'imagination du musicien peut s'épanouir, que sa créativité peut prendre son envol. Elle lui permet de puiser en lui-même des idées qui rendront son improvisation unique. Des idées fortes, porteuses d'émotion, des idées qui pourront surprendre les autres musiciens, surprendre le public et parfois surprendre celui qui en est l'auteur ! Bien sûr, la force de ces idées dépend aussi du talent du musicien. Mais sans écoute, même le plus grand talent demeure stérile.

S'il faut savoir s'écouter soi-même, il s'avère également essentiel d'écouter les autres; c'est ce que j'appelle l'écoute « **extérieure** ». Lorsque deux musiciens restent ainsi attentifs l'un à l'autre, l'improvisation fonctionne : les idées circulent, le contrepoint respire, les motifs évoluent au gré des échanges.

Un bon sens de l'écoute s'accompagne aussi d'une certaine forme d'opportunisme lorsqu'il est question d'improvisation. Il faut savoir « attraper au vol » des idées qui surgissent, que celles-ci viennent des autres ou de soi. Attraper les idées, les exploiter, les relancer; tout ceci doit se faire en temps réel. C'est ainsi que le discours avance, que les motifs évoluent, que les phrases se construisent. Avec l'écoute, c'est aussi l'énergie qui augmente, de façon souvent exponentielle. Les différentes parties se nourrissent les unes les autres, se stimulent mutuellement, jusqu'à des sommets qui atteignent parfois un état proche de la transe.

Il existe, dans ma conception de l'improvisation, un corollaire à l'écoute : le **silence**, qui constitue, à mon avis, l'un des paramètres fondamentaux de la création musicale, et ce tant en ce qui concerne l'improvisation que la composition. La maîtrise du silence fait d'ailleurs partie des caractéristiques qui distinguent un compositeur de métier d'un novice. Faire respirer le contrepoint, équilibrer les phrases et réserver les textures instrumentales plus denses pour les moments forts de la forme sont des capacités que seuls les meilleurs compositeurs possèdent. Un bon improvisateur est, selon moi, un improvisateur capable d'appliquer ces principes fondamentaux à son discours musical dans le feu de l'action.

Au cours des séances de laboratoire organisées pendant mes années de doctorat, la notion de silence revenait sans cesse dans les commentaires que je faisais aux musiciens avec qui je travaillais. En fait, j'ai constaté que la plupart d'entre nous avons peur du silence; nous pensons souvent qu'il peut trahir un manque d'imagination ou d'inspiration.

Lorsque je participais moi-même aux improvisations, les périodes pendant lesquelles je ne jouais pas me semblaient, au moment même, quasi interminables. Cependant, lorsque j'écoutais l'enregistrement de la séance, ces instants me paraissaient beaucoup plus courts. Ces quelques secondes de silence, qui, sur le coup, me gênaient, s'avéraient souvent salutaires pour l'ensemble de l'improvisation. Elles permettaient aux autres lignes du contrepoint de ressortir et faisaient en sorte qu'on remarquait davantage ma propre ligne lorsque je « revenais au jeu ».

Ainsi, les moments de silence, souvent trop courts et trop peu nombreux, contribuent à donner du relief aux improvisations. C'est pourquoi j'en suis venu à développer ce que j'appelle, dans le chapitre V, ma « politique de gestion du silence ». Se forcer à apprivoiser le silence, c'est se permettre de mieux écouter et ainsi de mieux improviser.

L'économie de moyens

L'expérience des dernières années m'a conduit à identifier un autre critère caractérisant une bonne improvisation : l'économie de moyens. Un improvisateur doit savoir contrôler son imagination; il doit pouvoir utiliser un nombre limité d'éléments, sur le plan mélodique, harmonique, rythmique ou timbral, et faire le maximum avec ces éléments. Une bonne improvisation est une improvisation bien cernée, dont toutes les forces agissent dans le même sens. Ceci n'exclut pas les surprises et les contrastes, bien au contraire. En fait, il est assez difficile de doser l'équilibre entre l'économie de moyen, d'une part, et l'imagination ou même l'exubérance, d'autre part.

Le sens de la forme

La troisième qualité d'une bonne improvisation concerne sa structure formelle. Un improvisateur est appelé à prendre des décisions et à le faire rapidement, puisqu'il travaille en temps réel. Il doit comprendre la place qu'occupe chaque note dans une phrase et chaque phrase dans l'ensemble de la pièce, savoir doser la progression de l'intensité, éviter le gaspillage en donnant trop d'énergie dès le début, sans toutefois diluer le propos, bénéficier d'une bonne perception du temps qui s'écoule.

Le contrôle de la forme doit se ressentir même lors d'une improvisation très dirigée. Dans plusieurs de mes œuvres, comme dans *Parcours* (voir chapitre 1, exemple 1.3) et *Blues for Hank* (voir exemple 6.1), je propose à l'interprète un « parcours d'improvisation » préétabli qui enlève à l'interprète la « responsabilité » d'établir lui-même la structure de son intervention. Il doit tout de même posséder un bon sens de la forme afin de bien observer les consignes, c'est-à-dire respecter le minutage, doser adéquatement les variations d'intensité, équilibrer l'utilisation des différents éléments thématiques, etc. Dans une œuvre présentant un degré d'ouverture supérieur, comme *Con Stella*, la maîtrise de la forme s'avère plus cruciale encore. En effet, il incombe alors à l'interprète de définir lui-même son parcours formel et de le faire en temps réel.

Lorsque l'on tente de répondre à la première question de ce chapitre, soit « Qu'est-ce que l'improvisation ? », on énumère des caractéristiques qui différencient l'improvisation de la composition : la créativité de l'interprète, son implication directe dans le processus de mise en forme de l'œuvre et son contact immédiat avec la matière sonore. On évoque aussi le danger que représente cette création en temps réel, ce travail sans filet, sans possibilité de retour en arrière. Cependant, lorsque l'on souhaite trouver une réponse à la deuxième question, qui concerne les qualités d'une *bonne* improvisation, on effectue un

retour vers la composition, puisque ces qualités peuvent aussi s'appliquer à la musique écrite : le sens de l'écoute et le silence, l'économie de moyens, le contrôle de la forme. C'est là, pour moi, la confirmation qu'improvisation et composition ne sont pas deux entités distinctes, mais deux manifestations différentes d'un seul et unique phénomène, celui de la création musicale. Ces deux manifestations sont à mes yeux essentielles et complémentaires. Parce que détachée de l'acte d'interprétation, la composition permet au musicien de jeter un regard objectif sur son travail et de prendre le temps nécessaire pour effectuer une réflexion approfondie sur son œuvre. L'improvisation, quant à elle, se fait en même temps que le jeu, ce qui assure au discours une réelle spontanéité. La symbiose entre les deux se présente donc comme une opération toute naturelle.

CHAPITRE VII

JEAN DEROME* : LE MUSICIEN DE BABEL

Entrevue

suivie d'un texte d'analyse et de réflexion

Introduction

La musique de Jean Derome m'attire depuis de nombreuses années du fait de son approche hybride, où cohabitent influences populaires, rigueur et modernité. Mes recherches doctorales portant sur la rencontre entre composition et improvisation, il me semblait essentiel de mieux comprendre son travail, qui est, en la matière, une référence. Comparer ma démarche à la sienne me permet aussi de mieux situer mon propre travail, de cerner la place qu'il occupe dans le milieu de la création musicale.

Dans cette entrevue, Derome décrit ses premières expériences de professeur et l'attitude de certains étudiants qui venaient chercher des « trucs » pour l'improvisation¹. Je dois avouer que, d'une certaine façon, j'avais le même genre d'espoirs que ces étudiants : je m'attendais à recevoir des explications bien précises sur sa façon de régler les problèmes d'improvisation à l'intérieur de ses partitions. Lors d'une rencontre préliminaire qui se déroula une semaine avant l'entrevue principale, nous avons effectivement regardé certaines partitions et abordé des sujets assez précis qui m'ont éclairé sur sa manière de travailler. Cependant, l'entrevue a pris des allures beaucoup plus générales et philosophiques. Dans les heures qui ont suivi notre rencontre, je dois avouer que j'étais quelque peu déçu, mais j'ai réalisé par la suite que l'information recueillie était bien plus intéressante qu'une série de « trucs du métier ». En fait, cette entrevue m'a permis de mieux comprendre les motivations profondes de ce grand créateur et l'essence de sa démarche artistique. Elle a aussi mis en évidence les affinités entre nos deux démarches, bien que nos musiques soient très différentes.

Quoique je n'aie d'aucune façon l'intention de comparer l'ampleur ou la qualité de ma production artistique à celle de Jean Derome, je m'appliquerai, dans le texte succédant à

* Pour un résumé biographique de Jean Derome, voir l'annexe 6.

¹ Voir page 117.

l'entrevue, à analyser sa démarche et à établir des parallèles, mais aussi des différences, entre son travail et le mien.

Méthodologie

L'entrevue ici présentée a été effectuée le 15 juin 1999 au domicile de Jean Derome, à Montréal. D'une durée d'environ 90 minutes, elle s'est faite sans interruption et a été enregistrée sur ruban numérique (DAT). Des indications de minutage, correspondant à l'encodage *Absolute Time* du ruban, ont été ajoutées à certains endroits du texte écrit, de façon à faciliter le repérage des sections de l'entrevue sur le ruban.

La transcription et l'édition du texte ont été faites de façon à préserver le caractère oral de l'entrevue et à respecter les propos des personnes. Cependant, pour assurer une bonne lisibilité de l'entrevue, certaines modifications ont dû être apportées au texte. Par exemple, certaines interjections, répétitions et faux départs ont été supprimés. Quelques phrases incomplètes ont aussi été retranchées si leur caractère incomplet rendait leur contenu incompréhensible ou non pertinent. Les phrases incomplètes conservées sont suivies de points de suspension, sans parenthèses ni crochets. Les points de suspension sont aussi utilisés pour signaler une pause ou un temps de réflexion dans le discours.

Afin d'alléger le texte, certaines parties, moins pertinentes dans le cadre de ce doctorat, ont été supprimées et remplacées par des points de suspension entre crochets. De plus, les crochets encadrent également tout commentaire de ma part.

Enfin, des titres de sections ont été ajoutés afin de faciliter la lecture du texte et de permettre d'éventuelles consultations partielles. Ces titres sont inscrits en caractères soulignés et ne font bien sûr pas partie de l'entrevue proprement dite.

Entrevue

Premiers contacts avec la musique

J.B. - Ta musique se situe aux confluents de plusieurs styles qui sont très différents les uns des autres. Ta musique est inclassable : elle est fortement teintée de jazz et de musique populaire, sans que ce soit ni du jazz ni de la musique populaire; il y a beaucoup d'improvisation, bien que ce soit une musique très écrite, très composée. Pour mieux comprendre cet état de fait, j'aimerais te poser une question qui est presque freudienne : quels ont été tes premiers contacts avec la musique et quelles ont été tes premières grandes influences ? (1'17)

J.D. - Il y a de la musique dans ma famille; mon père est mélomane, il s'intéresse à toutes sortes de styles de musique. [...] Il s'est toujours intéressé à toutes sortes de musiques qui m'ont marqué, moi, et qu'on entendait relativement souvent. « Relativement », je dirais quand même : il n'y avait pas de la musique qui jouait tout le temps dans la maison, mais mon père était quelqu'un qui connaissait Messiaen, Stravinsky, les compositeurs français, mais aussi le jazz, un peu. C'était quelqu'un qui avait une collection de disques, quand même, et j'ai encore d'ailleurs plusieurs de ses disques. Disons que pour moi, adolescent, cette musique-là était là, était disponible, accessible, mais ce n'était pas spécialement ça qui m'intéressait. (3'00)

[...]

Je jouais en improvisation, j'étais très intéressé par le blues, par le boogie... le blues électrique, le Chicago des années soixante, que j'essayais de jouer à la flûte à bec et que je jouais en impro à mon école secondaire. De là, je suis passé à la flûte traversière... J'étais très influencé par des groupes de rock, comme Jethro Tull, et j'aimais beaucoup Frank Zappa. J'étais vraiment mordu. J'étais passionné de flûte et comme la flûte traversière, à cette époque-là, était assez à la mode, j'ai pu assez rapidement être engagé dans des groupes. [...]

Études classiques et... « gigs »

Je suis entré au CEGEP et, parallèlement à l'improvisation et au jazz rock, il y a le groupe Nébu² qui s'est formé. Au début, nous étions sept musiciens et c'est descendu tranquillement jusqu'à trois. [...] Je menais vraiment plusieurs choses de front : parallèlement à l'apprentissage de la musique classique, je composais déjà un peu pour mes groupes, j'étudiais le piano jazz, genre « fake book ». C'est vraiment là que j'ai appris la base de mon langage harmonique, dans le jazz.

Après le CEGEP Saint-Laurent, j'ai fait le Conservatoire de Montréal. Conservatoire où il était défendu, à cette époque-là, de faire des concerts à l'extérieur sans autorisation. Dans ces années-là, j'ai dû faire une moyenne de quatre-vingts, quatre-vingt-dix concerts par année avec Nébu, jamais avec autorisation. La seule fois où je l'ai demandée, je l'ai obtenue un mois et demi après le concert... Cette interdiction-là servait à empêcher les jeunes musiciens qui manquaient d'argent, de se perdre dans les clubs et les « club date », de gâcher leur technique, entre autres. Peut-être que pour certains c'était un détour qui les ralentissait dans leur apprentissage de la musique classique, c'est possible. Par contre, pour moi, c'était vraiment bien. (11'54) C'était assez fou parce que j'étais rendu au niveau de concours en flûte et j'allais faire des concerts-midi avec Nébu et, à cette époque-là, on touchait vraiment à une improvisation beaucoup plus éclatée. Il y avait aussi, en parallèle, la fondation de l'Ensemble de musique improvisée de Montréal³, à partir de 1977. Disons que j'avais un peu l'impression d'être « Docteur Jekyll et Mister Hyde » : deux vies.

Premières expériences d'enseignement

J'enseignais aussi la flûte à partir de ces années-là. J'enseignais la flûte vraiment classique, très standard, et mes étudiants venaient me voir en concert, plié en deux, en train de

² Nébu : groupe de jazz contemporain, fondé en 1973 par Jean Derome et Pierre Saint-Jacques. Albums : *Nébu*, Cadence, 1978; *Motus*, Cadence, 1980.

³ EMIM : association informelle de musiciens spécialisés dans le jazz et l'improvisation libre. Parmi les pionniers de l'EMIM, on retrouve, outre Derome, le saxophoniste Robert Leriche, le pianiste Pierre Saint-Jacques et le bassiste Claude Simard.

crier dans ma flûte... alors c'était un choc pour eux ! En fait, je n'étais pas intéressé à enseigner le jazz, entre guillemets, ou l'improvisation. Quand j'ai accepté, par exception, des élèves qui voulaient apprendre le jazz, je me rendais compte qu'ils suivaient ce que je faisais en concert et qu'ils voulaient apprendre une série de trucs. Pour moi, la question était beaucoup plus profonde que ça. Il ne faut pas juste savoir une série de trucs pour l'improvisation, mais il faut savoir quand et pourquoi appliquer ces choses-là, que ce soit les techniques qu'on appelle « extended techniques » ou n'importe quoi d'autre. (13'38) Quand on voit des gens qui apprennent l'improvisation de cette manière là, de maître à élève, ce n'est souvent pas intégré dans une expérience, c'est comme une série de choses qui sont alignées. Un peu comme une visite guidée des différentes possibilités de l'instrument. Je voulais éviter ça, alors, comme professeur de jazz d'improvisation, j'étais encore plus sévère qu'en musique classique; je leur faisais étudier l'harmonie à fond et l'histoire du jazz. Je n'ai pas eu beaucoup d'élèves, finalement, qui ont enduré ça.

Tout ça pour décrire le « background » à la fois de musique improvisée et de jazz d'un côté, et de musique classique de l'autre côté. Musique classique qui, au début, pour moi, était plutôt un goût acquis. Au départ, je n'étais peut-être pas spécialement intéressé par ça. D'ailleurs, au départ, le jazz traditionnel non plus ne m'intéressait pas beaucoup.

[...]

L'heure des choix

J.B. – Donc, ça a été une période très intense, parce que tu as commencé très jeune à faire des enregistrements professionnels. (19'00)

[...]

J.D. - [Pendant mes études], je faisais de la musique classique le mieux possible, mais je savais que je ne m'en allais pas là-dedans. [...] Ce qui m'affolait aussi, c'est que, par rapport à ma propre musique, je me sentais une responsabilité que personne d'autre n'avait. Je sentais que je devais développer ma propre musique, et que ça, personne d'autre ne pouvait le faire à ma place. Par contre, Varèse, Beethoven, Mozart se passaient très bien de moi. [...] Et aussi

j'avais l'impression que j'allais souffrir avec les années du fait que le répertoire, le terrain de travail, s'augmente très, très progressivement. [...] J'avais de la difficulté à m'imaginer, dans trente ans, rejouer les mêmes pièces. [...] (24'05)

Quand j'ai eu mon premier enfant, en 1980, il a fallu commencer à choisir : musique baroque, musique classique, l'orchestre, la musique de chambre, le jazz, l'improvisation, la composition, tout ça... Les choses qui étaient le moins fondamentales pour moi, qui m'appelaient le moins, se sont estompées d'elles-mêmes. J'ai peut-être un peu de regrets dans ce sens que j'étais vraiment fasciné de partir le matin avec une flûte baroque, une flûte traversière, des partitions de jazz, des concepts d'improvisation et de passer mes journées dans des milieux très, très différents. J'étais fasciné (et je le suis toujours) par les styles musicaux. (25'00)

L'amour de tous les styles, de tous les arts

Pour moi, chaque style est comme un code qui a sa propre échelle de valeurs, son propre système d'évaluation de ce qui est bon, de ce qui est intéressant, de ce qui est excitant. [...] Il y a des choses qui sont identifiées dans un style et qui ne le sont pas dans d'autres. [...] Et ça, je trouve ça très intéressant, très stimulant de connaître les différents codes et de pouvoir les travailler. Au fond, on cherche une efficacité, une expression, et le problème c'est un peu une tension entre les codes qui sont là, qu'il faut savoir utiliser pour donner des clés à l'auditeur, pour qu'il comprenne ce qu'on est en train de lui dire. C'est la même chose en littérature ou en danse.

Mais aussi, ce que j'aime, c'est d'ouvrir des portes inattendues dans chaque style. Je vois ça un peu comme une tour de Babel : on imagine que tout le monde a la même chose à dire, fondamentalement, mais on utilise des systèmes qui sont différents. Et tout, dans l'homme, doit pouvoir se résumer à quelque chose de fondamental, mais il reste qu'il y a quand même des centaines de langues différentes, ce qui crée beaucoup de richesses, mais aussi beaucoup de division, d'incompréhension. Je suis encore fasciné par ça : comment les systèmes fonctionnent. Pas seulement en musique, mais dans d'autres domaines aussi, et je me

suis beaucoup intéressé, dans mes compositions, à transposer des systèmes vers la musique. Par exemple, dans la pièce *Confiture de Gagaku*⁴, qui est une suite de pièces, j'ai travaillé à partir du calendrier chinois taoïste des cinq saisons et les tableaux qu'on trouve dans les écrits anciens chinois. Pour moi, c'est intéressant de prendre quelque chose d'extérieur comme ça et de voir comment ça peut se transposer en musique, ce que ça va donner, et comment ça va me faire sortir, peut-être, de mes conditionnements...

J.B. - ...de tes réflexes de musicien...

J.D. - C'est ça. [...] Une des premières pièces longues que j'ai faites s'appelait *Phèdre de Racine, sans paroles*. J'étais parti de *Phèdre* et j'avais pris chaque personnage, je l'avais fait jouer par un improvisateur musical. [...] J'avais pris la pièce et j'avais utilisé sept narrateurs qui disaient le texte, mais complètement déconstruit, au niveau phonétique... C'est ce que j'appelais, moi, un décor, un éclairage; des choses un peu statistiques, comme des bruits de bouches ou simplement des syllabes nasales qui évoluent sur deux, trois minutes... Ça a été vraiment un travail sur la phonétique et, en parallèle à ça, les musiciens improvisaient mais en suivant le canevas de la pièce. C'est-à-dire : entrée d'un tel, donc duo avec lui; entrée surprise de lui, trio; lui s'en va, ces quatre-là arrivent, ces deux-là..., et ça donnait une forme qui était d'une richesse vraiment très grande et très, très variée. [...] Parfois, certains instruments revenaient, mais dans des combinaisons surprenantes parce que, à cet endroit c'est la servante d'un tel avec le roi, et c'est le roi qui s'en va, et Phèdre qui revient, etc. Ça m'a donné une très belle structure. C'est un exemple de transposition d'un monde dans un autre.

Ça a été la même chose dans beaucoup de mes compositions, entre autres des musiques de films, où il y a vraiment des influences de musique baroque, par exemple. À certains moments, j'ai utilisé des instruments baroques que j'avais connus en travaillant dans cette musique-là. Je trouve ça intéressant de les utiliser pour leur grain particulier. Je viens de sortir un disque qui est une vieille musique de film, qui s'appelle *Paul Strand Under the Dark Cloth*,⁵ qui est un documentaire produit à Toronto par John Walker, et tout le thème principal est joué par le violon et flûte baroque, à l'unisson... La manière dont s'est posée l'ondulation de

⁴ Sur l'album : *Confiture de Gagaku*, Victo, 1993.

⁵ Sur l'album : *Paul Strand, Under the Dark Cloth*, Ambiances Magnétiques, 1989.

la mélodie par rapport au rythme est, à mon sens, très proche d'une ouverture française. C'est un exemple de mariage qui est peut-être moins évident : il faut connaître cette musique-là pour remarquer l'analogie.

[...]

Mingus et la tradition orale

J.B. - J'aimerais, pour continuer un peu dans la lignée de tes expériences, te poser des questions sur quelques musiciens, et en particulier des musiciens de jazz, et avoir ton impression sur eux. Je sais par exemple que tu as écrit une pièce qui s'appelle *Hommage à Mingus*⁶. J'aimerais que tu me parles un peu de ta vision de Mingus, comment il a pu t'influencer, quel lien tu vois entre ton travail et le travail de Mingus. (36'51)

J.D. - Mingus, je le considère comme un musicien, compositeur de jazz très important qui arrive justement à une époque où les jazzmen ont voulu se faire connaître comme compositeurs. C'est un des musiciens qu'on peut voir à l'origine d'un mouvement de fierté noire, entre autres, pour dire : « nos musiques ont beau être jouées dans les bordels et les salles de danse, il y a là quelque chose qui est unique ». Et il y a vraiment un mouvement de fierté.

[...]

J'ai écouté beaucoup Mingus à dix-huit ans, dix-neuf ans. Avec Nébu, après les répétitions [...], on écoutait justement des choses comme Mingus. On a beaucoup écouté certains disques et graduellement, je me suis mis à fouiller ça davantage, j'ai copié beaucoup de pièces par oreille, de Mingus, de Monk et d'Ellington. Et je continue de faire ça plusieurs fois par mois : je vais prendre des pièces que j'aimerais jouer ou que j'aimerais comprendre ou connaître, puis je les copie. (42'00)

J.B. - Des repiquages de solos, ou les thèmes ?...

J. D. - J'ai repiqué un solo dans ma vie, un solo de Cannonball Adderley, mais franchement, je n'ai aucun intérêt pour le repiquage de solos. Ce sont les thèmes et les harmonisations, les

⁶ Sur l'album de Normand Guilbeault : *Hommage à Mingus*, Justin Time, 1996.

formes, les rapports entre thèmes et harmonies qui m'intéressent. Spécialement chez Ellington, Billy Straihorn, Monk⁷, Mingus... (42'45)

[...]

Mingus, entre autres, écrivait toute sa musique mais il ne donnait pas de partition. Dans ses « jazz workshop », entre autres, si le musicien voulait noter ce qu'on lui donnait, il le pouvait, comme aide-mémoire, mais ce que Mingus préférait, c'était de le chanter.

J.B. - Ce que toi aussi tu fais, d'ailleurs, dans ton travail.

J.D. - J'essaie de le faire le plus possible parce que quand je le chante, le musicien comprend exactement le phrasé que je veux et il n'y a plus de questions après : la musique est toujours bien phrasée. Tandis que quand je l'écris... Si je mets des accents, peut-être que le musicien va en faire trop; si je mets des liaisons, alors ça devient trop lié, donc j'ajoute des *lourés*... on n'en finit plus ! Comme je viens d'une tradition de jazz qui cherche à avoir l'écriture la plus simple possible, j'aime mieux, comme ça, chanter les choses. Évidemment, ça pose des problèmes, d'autres problèmes.

J.B. - Oui, ça pose des problèmes, mais aussi, c'est une des beautés de cette musique-là. Chez Mingus, c'est particulièrement fort, ça encourage l'individualité de chaque ligne. Quand on écoute plusieurs versions d'une même pièce, avec des musiciens différents, on entend que Mingus tablait justement sur cette individualité de chacun de ses musiciens pour faire vivre ses lignes différemment.

[...]

J.D. - Tu vois, il y a des pièces comme ça, de Mingus, comme par exemple *Don't be afraid, the clown's afraid too*⁸... C'est un arrangement pour Big Band, et la section A, qui a 15 mesures, est répétée plusieurs fois de suite et à chaque fois il y a une mélodie qui se rajoute. Le contrepoint est très complexe, et à chaque fois qu'une mélodie se rajoute, notre perception de l'harmonie devient de plus en plus saturée. C'est que chacune des mélodies amène des

⁷ Jean Derome fait partie, avec Pierre Cartier et Pierre Tanguay, d'un groupe qui s'appelle *Evidence* et qui est consacré à la musique de Monk et qui a un album à son actif (*Musique de Thelonious Monk*, Ambiances Magnétiques, 1993). D'ailleurs, le matin de l'interview, le groupe répétait en vue de l'enregistrement d'un deuxième album.

⁸ Sur l'album de Mingus : *Let My Children Hear Music*, CBS, 1971. Aussi sur *Hommage à Mingus* de Normand Guilbeault, Justin Time, SRC, 1996.

notes qui tendent à faire éclater le squelette harmonique de la pièce. Alors, il y a une limite à ce qu'un accord de dominante, par exemple, peut supporter comme tension harmonique. C'est très beau parce que, et c'est certainement une des influences de ma musique, c'est l'idée que chaque musicien a sa ligne, comme si c'était l'expression de sa personnalité, de son individualité.

[...]

Derome et le contrepoint

J.B. - [...] Tes pièces, à toi, sont aussi presque toujours contrapuntiques, souvent carrément canoniques. On pourrait faire une analogie avec la musique classique, avec les techniques de contrepoint, par exemple, de Fux, dans son *Gradus ad Parnassum* : tu fais du contrepoint réversible⁹ ! C'est-à-dire que chacun doit pouvoir jouer la ligne de l'autre et tout le monde doit connaître toutes les lignes et ça a, finalement, une incidence sur la cohésion du groupe, sur l'écoute.

J.D. - Oui. Au départ, je trouve ça assez incroyable que de plus en plus les gens soient spécialisés dans leur instrument au point où, lorsqu'ils chantent une symphonie, ils chantent en fait la ligne d'alto ou le contrechant de cor. Pour moi, c'est important qu'on ait une vision globale d'une pièce et qu'on en connaisse toutes les parties. C'est sûr qu'ainsi on joue mieux. Aussi, j'évolue dans un milieu où on travaille rarement avec des chefs, et le chef est utilisé seulement pour donner des points de départ, ou parfois certaines nuances. Dans le fond, ce n'est pas si différent d'autres musiques, mais la tendance, même dans des groupes assez gros, est d'essayer de pouvoir tout faire sans chef. (54'33)

Donc, il faut avoir une bonne conscience de tout ce qui est joué. Surtout que j'offre la possibilité de jouer ou de ne pas jouer, ou de remplacer par de l'impro, à condition d'arriver

⁹ Bien sûr, Derome ne fait pas, dans sa musique, du « contrepoint réversible » en accord avec la définition stricte de Fux. L'expression hérite ici d'une signification plus large : il ne s'agit pas d'une interchangeabilité des lignes mélodiques établie selon des règles rigoureuses mais de la possibilité d'attribuer n'importe quelle ligne à n'importe quel musicien de l'ensemble. La pièce *Saalfelden* (voir annexe 5) illustre bien ce propos : il s'agit d'un thème de neuf mesures devant être répété selon la volonté des interprètes, ce thème consistant lui-même en un contrepoint à quatre voix (une voix mélodique, trois voix rythmiques). À chaque répétition du thème, chacune de ces voix peut être jouée par un instrument différent, créant ainsi un nombre infini de combinaisons.

ensemble à tous les points de cycles, à condition de savoir où on est rendu. Advenant le cas, par exemple, où tout le monde décide d'improviser à la place de jouer, il faut vraiment avoir une bonne perception de la structure rythmique. Parfois, aussi, ça donne des contrepoints qui sont assez étranges : le deuxième et le troisième contrechant, si tu enlèves la mélodie principale, comment marchent-ils ensemble ? Ça peut-être assez déroutant, on peut facilement se perdre. Alors pour moi, l'idée est de savoir jusqu'où je peux pousser la musique de chaque groupe, de chaque pièce, pour que les interprètes puissent quand même être conscients de ce qui se passe. Ce qui arrive, quand le groupe devient très gros, c'est qu'il y a tellement de choses parallèles qui se passent, spécialement en improvisation, que ça devient impossible de saisir tous les contrepoints. [...]

Remarque que, en improvisation, on a tendance à faire des groupes plus petits. C'est d'abord une question de moyens, mais aussi...

J.B. - ...d'intelligibilité, peut-être...

J.D. - ...ça fonctionne mieux à deux, trois ou quatre parce que, à partir d'un certain nombre, tu es obligé de passer dans une perception plus statistique de ce qui se passe. Alors, le contrepoint et l'interrelation entre les différentes lignes sont moins intéressants, plus estompés dans un effet global.

Un effet global, c'est intéressant, mais les improvisateurs, en général, sont des gens qui aiment beaucoup se différencier d'un ensemble, alors ils vont tout faire pour maintenir le caractère propre de leur intervention, de leur ligne. Tu pourrais faire une pièce juste en disant : « Toi, fais quelque chose, et toi, fais quelque chose de différent », et faire pas mal de « millage » avec ça.

J.B. - Oui, et d'ailleurs, en examinant ta musique, j'ai fini par m'inventer un mot pour un procédé que tu utilises beaucoup : c'est ce que j'appelle un « contrepoint de créativités multiples », où tu superposes l'individualité de plusieurs personnes. Ça devient presque délirant dans la pièce *Tu r'lutttes*¹⁰; on peut voir une filiation directe avec le contrepoint de

¹⁰ *Tu r'lutttes* : commande de Productions Super-Mémé (1996). Sur l'album : *Je me souviens - Hommage à Georges Perec*, Ambiances Magnétiques, 1997.

Mingus, où chaque ligne est individuelle, mais dans la pièce *Tu r'lutttes* tu pousses cette individualité très loin.

J.D. - C'est une pièce où, au départ, il y avait douze musiciens très différents dans leur « background », c'est une commande. Chaque musicien a quelque chose à faire que personne d'autre ne fait [et que personne d'autre ne *sait* faire¹¹] et le résultat est une superposition de couches qui fonctionnent dans une interrelation qui est très riche. Chacun a une action à faire qui est assez simple, mais qui est reliée à ce que font les autres, et si chacun des musiciens ne comprend pas cette interrelation, ça ne va pas. Ça peut être simplement un coup de clave, ou un bruit, ou quelque chose comme ça, mais tout se tient dans un équilibre entre les lignes et ça, c'est assez prometteur. Je l'ai fait dans plusieurs pièces, j'essaie de le faire avec plusieurs groupes. Ce que je verrais de différent dans cette pièce-là, c'est que c'est une suite de tableaux et que dans chaque tableau, chacun des joueurs n'a qu'une seule chose à faire. Ce n'est pas la même chose avec un groupe comme *Dangereux Zhoms*, par exemple, où chacun des joueurs peut changer de ligne : s'il y a six lignes différentes, il peut jouer la 1, la 3 ou la 4... se promener¹² ! Parfois, il peut y avoir un mouvement de masse, ce qui fait que tout le monde se ramasse à jouer la même chose, et tout d'un coup, ça se redéfait et ça s'en va ailleurs. Tandis que dans *Tu r'lutttes*, c'est vraiment comme une visite guidée, où, dans chaque tableau, chacun a une seule chose bien précise à faire.

J.B. - Le contrepoint n'est pas réversible, ici.

J.D. - Non, exactement, merci... (1'01'10)

[...]

Derome et l'apport de l'interprète

Tu vois, moi, je viens vraiment du jazz, de l'improvisation. J'écris, mais j'écris en général pour des gens que je connais : souvent, dans mes partitions il y a le nom des

¹¹ Comme Derome l'explique plus loin, chacun des musiciens de l'ensemble qui a créé *Tu r'lutttes* a une formation, un bagage et des habilités musicales bien à lui. Voir l'annexe 5 pour des extraits de la partition.

¹² Voir la partition de *Saalfelden*, annexe 5, pour un exemple de partition contrapuntique dans laquelle chaque ligne peut être jouée par n'importe quel musicien.

interprètes. En improvisation, les interprètes, ceux qui jouent, on les voit comme des couleurs. Un certain musicien, c'est comme une fréquence. Les musiciens que j'emploie régulièrement, que ce soit Pierre Tanguay, Pierre Cartier, René Lussier, des gens comme ça, ils ont vraiment un type d'énergie qu'ils amènent quand ils jouent. À la limite, s'ils ne jouaient pas de leur instrument habituel, ça pourrait donner le même résultat. Ce que je veux dire c'est que, par exemple, si Pierre Tanguay, au lieu de jouer de la batterie, se met à jouer d'un instrument tout à fait inattendu, ça va quand même donner un résultat qui est dans la fréquence, dans la couleur de Pierre Tanguay. Alors quand j'assemble les musiciens, que je compose une pièce, je passe beaucoup de temps à réfléchir aux personnes qui vont jouer.

C'est d'ailleurs une des difficultés, pour moi, de composer dans le domaine de la musique classique. Souvent, on me commande des pièces et on m'envoie une liste d'instruments. Pour moi, la liste d'instruments c'est quelque chose d'incomplet, parce que, tant qu'à ça, ces musiciens-là, je pourrais tout aussi bien leur demander de se lever et de frotter leur chaise sur le plancher. Si c'était Pierre Tanguay qui frottait sa chaise sur le plancher, il le ferait vraiment à sa manière, tandis que « clarinette 2 », je ne sais pas, moi, ce qu'il va faire avec ça, « clarinette 2 ». Alors j'ai toujours la tendance de demander : « C'est qui vos joueurs ? Qu'est-ce qu'ils font, qu'est-ce qu'ils aiment, qu'est-ce qu'ils écoutent ? Avez-vous des rubans ? ».

[...]

J.B. - Mais ça, c'est un processus qui est assez laborieux, parce que apprendre la technique d'un instrument comme la clarinette, c'est quelque chose qu'on fait pendant quelques années et finalement on a un certain acquis, mais connaître chacun des individus pour qui on écrit, c'est une autre histoire. (1'08'30)

J.D. - J'ai confiance que ça donne, en fin de compte, une plus grande richesse parce que les musiciens sont responsabilisés. Ils ne sont pas « clarinette 2 », ils sont « cette personne-là ». Ils ont l'égo gros comme ça, mais c'est bon parce qu'ils savent qu'ils sont désirés en tant que personne, qu'ils ne sont pas interchangeables. [...] (1'09'48)

Moi, quand j'écoute la musique, je pense beaucoup aux personnes qui jouent. Je viens de cette tradition-là où on regardait des pochettes de disques en écoutant. C'est la même chose

avec les compositeurs : j'écoutais Varèse sur Columbia, je regardais son visage, et l'écriture de la pochette, avec *Edgar Varèse* en jaune-fluo-néon, et je regardais ses gros sourcils des heures durant quand j'avais 17, 18 ans. Alors pour moi ça faisait partie de l'expérience d'écoute. En musique classique, on pense au compositeur, mais très peu au joueur, excepté l'interprète vedette. Il y a une espèce de dissolution de la personnalité dans un groupe qui est assez belle, dans un sens, comme un chœur grégorien. Mais l'improvisation est à l'opposé de ça : chaque personne essaie d'être elle-même. Il y a peut-être même une exagération, une hypertrophie de l'égo, là-dedans, avec laquelle il faut vivre.

L'aspect négatif de ça, c'est que quand un musicien n'est pas là, la musique est très différente : si un musicien arrête de jouer dans un groupe, ça change complètement la dynamique, parce que tu ne retrouves plus cette fréquence-là. En même temps, si, dans un groupe comme *Dangereux Zhoms*, un musicien arrête, je ne vais pas nécessairement le remplacer par le même instrument. Je vais chercher une autre personnalité qui peut bien vibrer dans le groupe. Ça ne me fait rien si c'est un autre « sax » à la place d'une guitare ou à la place d'un piano. Ça, c'est quelque chose qui est, je crois, très important dans ma musique. Quand je fais, par exemple, des musiques de films, je visionne le film, je m'en inspire, je réfléchis à la problématique, tout ce que ça soulève, et après, je me mets à rêver au joueur, ce qu'il pourrait faire là-dedans. Dans certains cas, j'écris beaucoup, dans d'autres cas moins, ou des fois j'écris beaucoup, mais je laisse un ou deux interprètes très, très libres.

Improvisation et écriture

Un autre aspect de mon travail, c'est d'essayer de dynamiser le monde de l'improvisation par l'écriture, et l'inverse aussi : de créer des rapports où la spontanéité et l'imprévu de l'improvisation peut faire qu'une ligne écrite va avoir l'air riche ou être surprenante parce que le contexte est très changeant autour. Il peut y avoir une partie qui est prévue, qui est « arrangée avec le gars des vues », et une autre partie qui est ouverte, alors c'est intéressant de voir comment les deux se dynamisent ensemble. [...] (1'13'15)

J.B. - C'est intéressant, et ça me fait penser qu'en improvisation l'interprète, l'improvisateur, se fait, d'une certaine façon, co-compositeur de l'œuvre.

J.D. - C'est une discussion qui est fondamentale, même avec la SOCAN¹³. C'est très difficile... Des fois, dans certaines pièces ouvertes de musique contemporaine, je ne comprends pas que ce ne soit pas considéré comme de l'improvisation, mais je sais que l'improvisation, c'est beaucoup moins payant à la SOCAN que la musique écrite. Alors je comprends qu'un compositeur dise : « Non, non, non, ce n'est pas de l'improvisation ». [rires] [...] (1'14'20)

Quand je pense à des pièces que j'ai composées, je me dis : « Ce que j'ai composé, c'est ce que je pourrais remonter. Est-ce que cette pièce-là, on la reconnaîtrait ? Est-ce que je suis capable de remonter cette pièce-là et qu'on la reconnaisse ? ». Et si on la reconnaît, si on sent que c'est bien cette pièce-là, je me dis : « C'est ça, la composition, et c'est moi qui l'ai composée. » Si je ne suis pas capable de la remonter, ça veut dire qu'il y avait vraiment des co-compositeurs très importants dans l'affaire ! Dans l'expression de ma musique, si l'apport des autres me convient, si ce qu'ils font dans ma musique me plaît, je trouverais ça fou de vouloir leur dire quoi faire dans les moindres détails. Souvent, ils ont une telle expérience de la musique, que si je me mets à tout écrire... C'est comme essayer d'écrire une ligne de batterie; le batteur te regarde et te dit : « Oui, c'est pas si mal », mais après ça il peut te le faire 10 fois mieux, d'une autre manière, plus souple. (1'15'50)

J.B. - Selon sa spontanéité à lui.

J.D. - Oui, je trouve que ça ne sert à rien de vouloir à tout prix avoir tout conçu, si c'est pour freiner le résultat et freiner l'ensemble. Alors c'est mieux de trouver comment rendre les gens efficaces, les mettre dans les bons contextes. La pièce *Tu r'lutttes*, c'était beaucoup ça : il y avait des joueurs qui savaient lire la musique et il y en avait qui ne savaient pas lire. Certains avaient une formation de musique improvisée, une expérience, d'autres, non. Il y avait beaucoup de styles différents... Le travail, ce n'était pas seulement de composer une pièce dans l'abstrait, mais c'était de trouver comment la combinaison de ces différentes forces-là soit

¹³ Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

intéressante, dynamique, et que ça crée une espèce de synergie. C'était vraiment la difficulté de cette pièce là. (1'16'50)

Il y a des pièces, comme *Spectacles*¹⁴, où il n'y a pas une note d'écrite. Dans cette pièce-là, il y a simplement quatre consignes qui concernent le flot, la vitesse, le tonus et l'amplitude¹⁵. C'est une pièce qui est conçue pour tous les arts du temps : le théâtre, la danse, la musique. Elle a été jouée dans différentes combinaisons de ces trois arts-là et quand je l'entends interprétée par des tas d'ensembles différents, je la reconnais. Ça veut donc dire qu'il y a une composition, qu'il y a quelque chose de « reproduisible », même si l'apparence va être tellement différente d'une fois à l'autre. Il y a une espèce de constante qui définit la pièce et c'était tout ce que je voulais. Je n'avais aucun besoin, aucune raison d'écrire plus que ça parce que je m'intéressais seulement aux types d'énergies qui étaient là. J'ai pensé, éventuellement, en faire une version écrite. Je pourrais le faire, mais ça ne montrerait qu'une des facettes de la pièce. Ce serait peut-être un exemple, mais j'aurais peur de canaliser le potentiel de la pièce vers quelque chose de trop précis et qu'après les musiciens ne fassent qu'imiter la version écrite par de l'improvisation. Dans un sens, je préfère la laisser complètement ouverte, comme elle est présentement.

J.B. - Parce que cette pièce-là, c'est un organisme vivant, en fin de compte, qui évolue et qui change énormément d'une interprétation à l'autre.

J.D. - Oui, mais ce qui est drôle c'est que ça ne change pas tant que ça. C'est même un peu désespérant ! En même temps, c'est intéressant de voir qu'il y a beaucoup de constantes d'une interprétation à l'autre, peut-être parce que c'est une pièce qui est très « blanc ou noir »... pas stéréotypée, mais qui ne laisse pas de place à ce qui est moyen. C'est soit grand, soit petit. Alors quand c'est grand, les musiciens travaillent avec des étendues très grandes, des registres, des *ambitus* éloignés, etc. Ça donne un certain résultat, et quand c'est petit, on est à l'intérieur d'un ton, d'une tierce, avec du micro-tonal, etc. Et ça a tendance à toujours le faire. (1'19'50)

¹⁴ Voir annexe 5 pour la partition de *Spectacles*.

¹⁵ Les consignes sont données comme suit :

- le flot : continu ou interrompu (l'équivalent de *staccato* et *legato*);
- l'espace : grand ou petit (l'*ambitus*);
- la vitesse : rapide ou lent;
- le tonus : fort ou faible.

J.B. - C'est ça qui donne, justement, sa fréquence à cette pièce-là; c'est comme ça qu'on la reconnaît d'une fois à l'autre. (1'20'02)

J.D. - Tu la reconnais, mais aussi, ce qui est sa richesse, c'est que le grand et le petit [l'espace] rencontrent les trois autres paramètres [le flot, la vitesse, le tonus (voir partition)] et ça crée des difficultés presque insurmontables aux instrumentistes. C'est à chaque musicien de jouer selon les différentes combinaisons et d'arriver à produire quelque chose. Quand tu le fais avec les danseurs, il y a d'autres questions qui se posent parce que leur perception de ce qui est grand, petit, fort, doux, est complètement différente. Mais c'est une pièce qui a été très marquante pour tous ceux qui l'ont jouée, qui a servi de point de référence, par la suite, pour beaucoup d'autres pièces. (1'20'45)

Parce qu'on ne s'improvise pas improvisateur. Il n'y a rien de plus facile, peut-être, que d'improviser, mais en même temps, au bout d'un certain nombre d'années, on acquiert une expérience de décodage, une conscience de ce qui se passe... Et puis, il faut être capable de créer des structures qui dépassent les formes les plus primitives de l'improvisation. Avec des débutants, les improvisations ont tendance à avoir toujours les mêmes courbes, les mêmes formes, etc. Ça ne me dérange pas trop, mais c'est sûr qu'avec des improvisateurs plus expérimentés, il y a d'autres choses qui sont suggérées, ils sont capables d'éviter les lieux communs, les formes prédéterminées, les clichés.

Le respect de tous les styles

Il reste que chaque style a ses limites, chaque style a ses points forts aussi. Je comprends qu'il y ait des gens qui n'aiment pas l'improvisation, ou qui trouvent que les résultats sont toujours prévisibles. Mais en même temps, c'est ce qu'on entend d'à peu près tous les styles musicaux quand c'est quelqu'un de l'extérieur qui juge. Par exemple, quand tu entends un jazzman parler de la musique baroque, pour lui c'est toujours la même affaire, c'est toujours pareil. Et puis, c'est très drôle de voir comment un musicien classique caricature l'improvisation libre, ou l'inverse... Les gens ont une espèce d'idée prédéterminée, un préjugé sur ce que sont les autres musiques. [...] (1'22'55)

J.B. - Et toi, tu utilises beaucoup, dans tes codes, dans tes mécanismes d'improvisation, des références précises à des styles musicaux différents, de façon à faciliter le discours d'un improvisateur. Parfois, justement, les codes ne sont pas toujours bien partagés entre les différents types de musiciens. Par exemple, les musiciens classiques ne vont pas toujours connaître les codes jazz ou rock et à l'inverse, quelqu'un qui œuvre surtout dans le domaine de la musique pop, ne va pas comprendre les codes de la musique contemporaine. Pour quelqu'un comme toi qui es un compositeur qui cherche à ratisser large, à incorporer toutes sortes d'influences dans sa musique, parfois ça peut poser des problèmes. (1'24'03)

J.D. - Tu vois, je crois avoir la réputation de quelqu'un qui aime jouer avec les styles, mélanger les styles, etc. Mais en réalité, j'ai un profond respect pour tous les styles. Par exemple, je n'ai aucun intérêt à ce qu'une pièce passe par différents styles si ces styles-là seront mal joués. Quand je vois des musiciens classiques faire semblant qu'ils jouent du jazz, par exemple, ça me dresse les poils. Je trouve que ce n'est pas suffisant de faire une référence à quelque chose pour que cette chose-là ait une valeur. Des fois, on ne fait que montrer les choses, comme s'il suffisait de ça pour qu'on dise, par exemple : « Ah ! Jazz ». Pour moi ce n'est pas satisfaisant. Chaque style de musique a une histoire, des interprètes importants, une évolution, et j'essaie d'emmagasiner, tous les jours, un maximum d'informations sur tous les styles qui m'intéressent. Je pense que tous les styles se valent et j'essaie de ne pas les placer en fonction d'une pyramide ou d'une échelle hiérarchique. Je ne vois pas du tout la musique classique en haut d'une pyramide, au-dessus des styles populaires. Moi, j'ai plutôt la vision de la musique comme une carte géographique, ou un terrain, et sur ce terrain-là il y a toutes sortes de choses qui se passent et il y a des régions qui sont le jazz, le baroque, etc. (1'26'08)

Quand j'écoute, par exemple, je ne sais pas, moi... la musique mexicaine populaire : il y a une richesse là-dedans, au niveau, entre autres, du rapport entre le ternaire et le binaire, qui me dépasse et que j'aime étudier. J'essaie de comprendre ce qu'ils font, ces musiciens-là, pourquoi ça donne cet espèce de swing incroyable. Même dans les orchestres de mariachi les plus méprisables socialement, j'entends des choses que très peu de musiciens de jazz seraient capables de faire, et que très peu de musiciens classiques seraient capables de faire. Alors je

me dis : « Ce type-là, qui joue de la guitare basse dans l'orchestre mexicain, dans le centre d'achats, il sait des choses que plein d'autres gens ne savent pas, » et pour moi ça devient un point de référence, d'admiration. Alors si j'entends une pièce classique, et tout à coup il y a un bout mexicain archi mal joué, ça m'insulte. Quand les gens font semblant de jouer du jazz, ça m'insulte, autant que quand je vois des musiciens de musique actuelle faire semblant de jouer du contemporain. Il faut jouer les choses, pas juste faire comme des projections de diapositives où on dit : « ça, c'est mon voyage » et ou on passe très vite d'une affaire à l'autre. (1'27'48)

Pour moi, ça touche toute la question du post-modernisme. On ne peut pas juste évoquer les choses comme si l'idée de la chose pouvait nous suffire. Ça ne sert à rien de montrer des photos de nourriture quand on a faim... Dans la musique, il faut que le rite s'accomplisse, que la chose soit faite, vraiment. Tu ne peux pas seulement la représenter ou faire semblant...

C'est vrai que je passe d'un style à l'autre rapidement, que je travaille sur beaucoup de terrains, mais j'essaie de le faire dans le respect et la connaissance de ces choses-là. (1'28'50)

Vive le vivant !

J.B. - Et c'est souvent pour servir la spontanéité du discours que tu fais ça, justement. C'est parce que tu sais que telle personne va être à l'aise, et qu'elle va bien faire cette chose-là... Et toi, au bout du compte, c'est ça qui t'intéresse, la spontanéité du discours.

J.D. - Le vivant ! Le vivant, dans le sens d'essayer de faire quelque chose qui fonctionne. Par exemple, s'il y a des références à une pulsation, que ça « swing » pour de vrai. Et dans tous les domaines, c'est comme ça : que les choses soient bien faites. Alors, comme compositeur, je me dis que je dois utiliser ce que les musiciens connaissent. C'est la même chose pour toutes les époques : si Bach écrit « courante » au début d'une pièce, ça veut dire qu'au départ, sans qu'il ait besoin d'inscrire aucun signe de liaison ou de nuance, le musicien sait où mettre l'accentuation, parce qu'il sait ce qu'est une courante. Je me dis qu'aujourd'hui, c'est la même chose. Si j'écris « shuffle en 12/8, dans tel style », je n'ai pas besoin d'en dire plus. Je le fais

en toute confiance parce que je sais qui va jouer. Je sais que ces types-là vont savoir comment le faire, comment le phraser. Et s'ils ne le savent pas, ils seront capables de le trouver. Parce que cette information-là est accessible, aujourd'hui. On est chanceux, on a les disques. C'est extraordinaire, la source d'informations qu'on a avec les disques ! Si, dans une partition, on fait une référence à un musicien connu, à un style, à une époque ou à une technique instrumentale, ça prend un minimum de curiosité à l'interprète pour trouver l'information et savoir comment l'utiliser dans la pièce. C'est ça qui fait que la musique est vivante, c'est quand les gens savent ce qu'ils ont à faire et comment le faire.

Quand tu réussis, comme compositeur, à créer une situation où il y a un désir, un plaisir, un rapport entre les musiciens, un rapport avec le public, il y a des moments où tout le monde pense en même temps la même chose. Il y a une espèce d'unité qui se crée. C'est ça, pour moi, qu'on cherche.

Analyse de l'entrevue : réflexion et comparaison avec ma propre démarche

Tel que mentionné plus haut, le but de cette entrevue avec Jean Derome était de mieux comprendre le travail d'un créateur qui constitue au Canada une référence dans le domaine de la rencontre entre l'improvisation et la composition. De plus, l'analyse de cette entrevue m'a permis d'établir des parallèles entre sa démarche et la mienne, ce qui m'a donné l'occasion de mieux cerner mon propre travail.

J'ai identifié trois grands sujets qui constituent, selon moi, les axes principaux du style musical de Jean Derome, axes sur lesquels je baserai la comparaison avec ma propre démarche. Le premier est le lien avec la tradition, qu'elle soit occidentale (surtout, comme nous le verrons, baroque) ou jazz. Le second est le rapport avec différents styles musicaux et plusieurs formes d'art de toutes les époques. Enfin, le troisième grand axe consiste en une pratique musicale hybride, puisque Derome est à la fois compositeur et interprète. Quoi qu'il en soit, un seul mot suffirait à résumer ces trois aspects de son travail : pluralité. Derome explore différents territoires, il défonce les barrières (en fait, pour lui, celles-ci ne semblent tout simplement pas exister). Il s'amuse, aussi : sa musique, bien que complexe et sophistiquée, n'est jamais intellectuelle, et le mélange de plusieurs influences s'effectue de façon naturelle et spontanée.

Tradition

Parmi les éléments de la musique de Derome qui sont issus de la tradition occidentale, le plus frappant réside dans son utilisation du contrepoint, sujet maintes fois abordé dans l'entrevue¹⁶. En effet, l'interchangeabilité des lignes¹⁷ permet une meilleure écoute entre les musiciens, élément essentiel de l'improvisation, et la superposition de strates distinctes, ce que j'appelle le « contrepoint de créativité multiples »¹⁸, permet à chaque interprète de s'exprimer

¹⁶ Voir pages 122 à 124.

¹⁷ Voir la partition de *Saalfelden*, annexe 5.

¹⁸ Voir page 123.

selon sa propre spontanéité tout en donnant à la musique un caractère des plus naturels¹⁹. De plus, l'influence baroque se perçoit aussi dans son utilisation de l'ornementation (avec l'utilisation de signes conventionnels connus des interprètes), dans son phrasé²⁰ et dans son travail formel, par exemple avec son utilisation de la « suite ».

Je partage avec Derome l'amour du contrepoint : l'étude de la fugue et de la musique de Bach a réellement façonné ma pensée musicale. Cependant, là où Derome est baroque, je penche plutôt vers le romantisme. Sur le plan formel, par exemple, j'ai tendance à produire des formes en arche, proches de la sonate, plutôt qu'à m'inspirer comme lui de la suite. De plus, on distingue un certain détachement émotif dans sa musique, un peu à la manière de Bach, alors que mes pièces présentent souvent une progression vers un sommet émotif, un climax presque beethovenien.

Sa musique trahit également un lien très fort avec le jazz. Quand il ne joue pas carrément la musique de Monk ou de Mingus, il travaille avec des groupes qui, bien que ne s'identifiant pas au jazz en tant que tel, cultivent une musique avec les attributs du jazz : formes cycliques, pulsation marquée, improvisation.

Mon lien avec le jazz s'avère moins viscéral. Si j'en écoute depuis ma jeunesse, si je m'y suis toujours adonné en amateur et si mon amour de la pulsation, du *groove*, se remarque même dans mes œuvres les plus sérieuses, ma musique présente véritablement une facture classique. Par exemple, certaines sections, bien que cycliques, s'insèrent tout de même dans une forme plus complexe, typiquement classique.

Mélange de styles

L'amour de tous les styles prend racine, chez Derome, dans ses premiers contacts avec la musique : son père était un mélomane plutôt éclectique, et les premiers essais du jeune musicien s'effectuaient dans des styles variés, tous moins classiques les uns que les autres²¹.

¹⁹ Voir à ce sujet l'extrait de la pièce *Tu r'lutttes*, annexe 5. Un des éléments à remarquer dans cette partition est le fait que Derome désigne les musiciens par leurs prénoms plutôt que par leurs instruments, ce qui est typique de sa démarche.

²⁰ Voir son explication de la musique du film *Paul Strand, under the Dark Cloth*, page 119.

²¹ Voir page 115.

J'ai d'ailleurs vu beaucoup de parallèles (qui sont peut-être fortuits, mais qui m'ont tout de même touché) entre ses premières expériences musicales et les miennes : la musique occupait également une certaine place dans ma famille, sans qu'elle y fût omniprésente; j'ai moi aussi entamé des études musicales assez tardivement (à l'adolescence); enfin, tout comme Derome, je me passionnais pour Jethro Tull et Frank Zappa. J'ai moi-même toujours considéré que mon goût pour l'intégration de styles différents dans ma musique provenait de cette époque. Entendre Derome raconter des expériences similaires m'a donc frappé.

L'un des points forts de cette entrevue avec Derome réside d'ailleurs dans le fait qu'y sont soulignés son attachement à la diversité et son respect de la différence²². Chez lui, le mélange de styles peut prendre différents visages mais vise presque toujours la spontanéité du discours, ce qu'il appelle le « vivant ». Même lorsqu'il le fait avec humour, comme dans *Tu r'luttas*, il manifeste toujours un souci constant d'authenticité et de respect, se refusant à simplement copier les styles de façon superficielle ou anecdotique. En fait, on le sent irrésistiblement aiguillonné par le plaisir de créer de la musique dans les styles qu'il aime et qu'il respecte.

Ce refus de choisir représente certainement un trait que je partage avec Derome : j'aime la richesse des formes classiques et du contrepoint, je suis sensible aux sonorités âpres de la musique contemporaine, mais j'apprécie également le sens de la pulsation du jazz et du rock tout comme je savoure la puissance du jeu improvisé... J'intègre donc tous ces éléments dans ma musique. Cependant, alors que Derome s'amuse à montrer les citations, j'essaie plutôt de les intégrer au contenu thématique de mes pièces en les transformant, en les faisant passer par le prisme de mon style musical. Cette méthode peut donner l'impression d'une intégration plus complète, mais en même temps plus intellectuelle, plus artificielle (certains pourraient même dire « maniérée »), et donc plus éloignée de l'esthétique des musiques populaires.

²² Voir page 130.

Approche hybride

Derome éprouverait sans doute le plus grand mal à déterminer s'il est avant tout interprète ou compositeur tant ces deux aspects de son travail sont absolument indissociables. Il se définit comme compositeur parce qu'il ressent le besoin de créer des formes complexes et qu'il aime bénéficier d'une vue d'ensemble de la musique. Lorsqu'il s'adonne à des repiquages, il ne s'intéresse pas aux solos, comme tout bon interprète, mais aux thèmes, à l'harmonie, à la forme²³. Par ailleurs, Derome est interprète parce que son approche de la partition est pragmatique (il privilégie les partitions schématiques, ouvertes, les « lead-sheet »), parce qu'il manifeste un véritable attachement à la tradition orale et une grande confiance dans la créativité de l'interprète, et enfin, tout simplement, parce qu'il aime jouer, que ce soit sa musique ou celle des autres.

En ce qui me concerne, j'attache aussi beaucoup d'importance au rôle de l'interprète, à sa créativité, à son apport à ma musique, et je reconnais volontiers ma dette à l'égard de ceux qui la jouent. Aussi, mon travail de composition s'accompagne toujours d'une expérience d'interprète : j'aime jouer les thèmes sur lesquels je travaille, les développer à l'aide de l'improvisation, d'une façon intuitive et empirique. Toutefois, contrairement à Derome, je me considère comme un interprète amateur : je répugne à me retrouver sur une scène, je n'aime pas les sessions de studio et je suis un couche-tôt qui aurait été incapable de faire quatre-vingts ou quatre-vingt-dix concerts par année pendant sa formation²⁴. Aussi, contrairement à Derome, je me définis, sans aucune hésitation comme un compositeur, mais un compositeur fasciné par la spontanéité du jeu instrumental, par l'improvisation; je me sens incapable de priver ma musique de cette étincelle qui jaillit lorsque la musique se crée en direct. C'est pourquoi je me retrouve de plus en plus souvent sur la scène malgré la peur viscérale que celle-ci m'inspire et, même lorsque je ne joue pas moi-même, je vis l'improvisation par procuration, en faisant improviser les autres à ma place !

Bien sûr, toute une série de problèmes découle de cette démarche. Derome souligne qu'il aime travailler avec des musiciens qu'il connaît et composer en fonction d'eux parce que,

²³ Voir page 120.

²⁴ Voir page 116.

ainsi, l'expression rendue est plus vraie, plus sincère²⁵. Dans mon milieu, celui de la musique contemporaine, cette façon de procéder se présente plus rarement : on fonctionne plutôt par commande et on tente de faire jouer la pièce par d'autres musiciens après sa création. C'est l'anonymat dont parle Derome dans l'entrevue²⁶. Afin d'écrire une musique gardant malgré cela une certaine spontanéité, je compose mes œuvres, et ce, depuis plusieurs années, en étroite collaboration avec les musiciens. Dans ce sens, je tends à rejoindre de plus en plus la démarche de Derome. Par contre, je collabore le plus souvent avec des musiciens de formation classique qui, bien qu'attirés par l'improvisation, sont peu expérimentés en ce domaine. Je dois donc trouver des façons, des « trucs », pour arriver à les faire improviser tout en créant une partition qui, selon les standards de la musique contemporaine, pourra être réutilisée, sans ma présence, par d'autres interprètes. Derome, d'ailleurs, me confiait qu'il est très rare que ses pièces soient exécutées sans qu'il ait été présent lors des répétitions.

Ces considérations nous renvoient au problème de la tradition orale dans la transmission de la musique du compositeur à l'interprète. Pour Derome, et dans le jazz en général, l'enregistrement constitue la partition idéale, et l'écrit ne devrait représenter qu'un aide-mémoire schématique, malléable, tenant sur une seule page : c'est le principe du *lead-sheet*. Au contraire, dans mon milieu, une partition écrite devrait, à elle seule, contenir toute l'information nécessaire à l'exécution d'une pièce. Or, lorsqu'une œuvre contient une part d'improvisation, il est extrêmement difficile de produire une partition écrite à la fois assez ouverte pour laisser place à la créativité des interprètes et assez précise pour que ceux-ci ne trahissent pas la pensée du compositeur. Devrait-on par conséquent inclure, avec la partition, l'enregistrement d'une version de référence qui guiderait les interprètes ? Il s'agit là de problèmes auxquels je me suis maintes fois heurté au cours de mon doctorat, mais pour lesquels j'ai commencé à trouver des solutions, notamment en fournissant des enregistrements de plusieurs versions avec chacune de mes compositions²⁷. Cependant, tant que le prévu

²⁵ Voir page 124.

²⁶ Voir page 125.

²⁷ Voir à ce sujet le chapitre 2 de cette thèse, consacré à la pièce *Transfuges*.

(l'écrit, le structuré) et l'imprévu (l'improvisé, l'oral) cohabiteront dans une même œuvre, ces questions demeureront.

Le travail d'un compositeur, comme celui de tous les créateurs, en est un de recherche et de questionnement ; il faut savoir s'interroger sur l'œuvre des autres autant que sur la sienne, et, en cela, l'entrevue avec Jean Derome aura joué un rôle important dans mon doctorat. En me faisant mieux comprendre sa démarche, cette entrevue m'a en effet renvoyé à mon propre travail, me permettant de saisir plus clairement la place que j'occupe dans l'univers de la création musicale.

CONCLUSION

*To take refuge in the past is to play safe. Avoidance of truth.
To burn the past is to play safe. Avoidance of knowledge.
Safeness lurks wherever we turn.
Improvisation that works is improvisation made safe: one plays what one can play, that is,
what one knows, and one observe the rules, insurance against disorder, traffic controls.
Chance music is safe music if we accept any result as nature having its way.
To control the result is also to play safe:
freedom, choice handed to the performer because it doesn't matter what he does:
the given entities control the music, neutralizing the performer's personal additions.
Electronic music is safe: escape from the most dangerous element in music: performance.
Shock in music is always effective, hence safe: cringe benefits.
Program notes in pseudoscientific jargon are safe:
language used to conceal rather than reveal.
Silence is safe, even virtuous.*

Show me dangerous music.

Lukas Foss, *Lecture*, texte extrait de l'œuvre *Paradigm* (Deutsche Grammophon)

Depuis que j'ai découvert ce très beau texte de Lukas Foss, à l'automne 1998, sa dernière phrase ne cesse de me hanter. Quelle est donc cette « musique dangereuse » dont parle ce grand compositeur américain ? Cette question m'a habité tout au long de mes études, jusqu'à devenir le moteur de ma réflexion artistique. La quête du danger m'apparaît en effet comme le but naturel que tout créateur devrait poursuivre : sortir des sentiers battus, ne rien prendre pour acquis, mettre sa tête sur le billot. Bien sûr, ce danger ne constitue pas le propre de la musique improvisée ou de la musique d'avant-garde : comme le dit Foss, la sécurité se cache partout, que ce soit dans les musiques écrites, improvisées ou électroniques. En fait, je crois que la musique la plus dangereuse est celle qui bouscule les idées de son temps et qui, bien après sa création, continue de déranger. En d'autres termes, les œuvres réellement dangereuses ne seraient-elles pas, ultimement, les œuvres de génie ? Les derniers quatuors à cordes de Beethoven, le *Sacre du printemps* de Stravinsky

ou les improvisations de John Coltrane représentent à mon avis autant d'exemples de « musiques dangereuses » parce qu'elles ont eu le pouvoir de changer leur époque et qu'elles continuent, encore aujourd'hui, d'exercer une influence réelle sur toute personne qui entre en contact avec elles, que ce soit comme interprète ou comme auditeur. En ce sens, prétendre avoir trouvé, dans mes propres œuvres, ce danger dont parle Foss, trahirait évidemment une arrogance démesurée de ma part; en fait, bien plus que de *trouver* cette musique dangereuse, le plus important pour moi demeure de la *chercher*.

Mes travaux concernant la symbiose entre composition et improvisation forment à mes yeux une certaine cristallisation de cette quête du danger. Bien sûr, on peut se demander en quoi cette démarche est vraiment dangereuse puisque composition et improvisation sont toujours allées de pair, jusqu'à tout récemment dans l'histoire de la musique occidentale, comme je le mentionnais dans mon introduction. Cependant, la séparation de ces deux pratiques constitue un phénomène tellement ancré dans les mœurs des musiciens d'aujourd'hui que leur réunification représente en effet certains périls.

Le premier de ces périls concerne l'interprétation même des œuvres. En effet, la formation des musiciens se fait de nos jours de façon cloisonnée, les étudiants devant choisir entre un curriculum d'interprétation classique, dans lequel l'improvisation est pratiquement absente, ou d'interprétation jazz et populaire, qui suggère une approche très codifiée de l'improvisation et propose une technique instrumentale souvent fort différente des programmes classiques. De facture classique mais tributaire de la spontanéité des musiciens, ma musique se situe dans une zone à l'intérieur de laquelle peu d'interprètes se sentent véritablement à l'aise.

Un autre piège inhérent à la nature de mes recherches réside dans la classification stylistique de ma musique. Bien que ce phénomène tende graduellement à s'estomper, le

schisme entre composition et improvisation exerce encore une influence importante sur le travail des ensembles instrumentaux, des producteurs et des diffuseurs de musique. Par conséquent, il demeure quelquefois difficile de programmer une musique hybride comme la mienne dans des concerts ou des émissions radiophoniques se consacrant de façon exclusive à l'une ou l'autre des musiques dites « savante » ou « improvisée ».

Cependant, la plus grande menace qui guette le compositeur proposant une rencontre entre écriture et improvisation concerne sans doute la propriété intellectuelle. En effet, à partir du moment où j'introduis dans mes œuvres un espace créatif devant être occupé par un autre musicien, je lui transfère du même souffle une partie de la responsabilité, et donc du mérite, de la création de l'œuvre. Dans l'optique traditionnelle de la composition, cet état de fait serait généralement perçu comme une faiblesse, un amoindrissement du rôle du créateur, celui-ci, omnipotent et omniscient, ne pouvant donner à personne d'autre que lui la possibilité de prendre des décisions. Faire place à la créativité de l'interprète ne constitue cependant ni un recul ni un désengagement de la part du compositeur, mais plutôt une façon différente d'aborder la création, une façon tout aussi valable que l'écriture traditionnelle, et entraînant ses propres écueils. Ainsi, plutôt que de prévoir chaque note de la partition, mon travail consiste plutôt à installer un environnement, une sorte de terreau dans lequel l'imagination et la spontanéité de l'exécutant pourront s'épanouir sans compromettre l'intégrité de mon œuvre. Bien sûr, il existe une infinie variété de nuances concernant le rapport entre la liberté de l'interprète et le contrôle du compositeur, et l'ampleur du péril guettant la propriété intellectuelle de l'œuvre sera directement proportionnelle à l'importance de cette liberté.

Au cours de mon doctorat, j'ai exploré cette palette de nuances entre liberté et contrôle, et je me suis, par conséquent, exposé à différents niveaux de danger concernant la

propriété de mes oeuvres. *Dona Nobis*, par exemple, est écrite du début à la fin; sa paternité ne peut donc se contester. *Parcours* et *Blues for Hank* présentent quant à elles une bonne part d'improvisation, mais d'improvisation assez contrôlée pour éviter toute confusion concernant l'identité du compositeur.

C'est avec *Transfuges* que la situation se complique quelque peu. En effet, la place des interprètes s'avère ici beaucoup plus importante puisqu'ils doivent établir eux-mêmes l'arrangement musical de leur version, la partition ne comportant aucune précision quant à l'instrumentation, et c'est à eux que revient la tâche d'élaborer la section « développement » de l'œuvre. Leur liberté se limite cependant à ces aspects et ne s'applique pas à la matière proprement dite, c'est-à-dire aux éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques du thème, qui demeure toujours parfaitement reconnaissable si l'œuvre est exécutée correctement. Cette capacité à identifier l'œuvre par ces éléments constitue d'ailleurs un critère universellement accepté lorsqu'il est question d'en déterminer la paternité. Un standard du jazz, comme le *Round Midnight* de Thelonious Monk, par exemple, sera toujours réputé appartenir à son créateur initial malgré l'apport important des interprètes ou des arrangeurs qui en produisent une nouvelle version, du moment que le thème reste clairement identifiable. D'autre part, Jean Derome, dans l'entrevue qu'il m'accordait en 1999, s'exprime sur le sujet de la façon suivante :

Quand je pense à des pièces que j'ai composées, je me dis : « Ce que j'ai composé, c'est ce que je pourrais remonter. Est-ce que cette pièce-là, on la reconnaîtrait ? Est-ce que je suis capable de remonter cette pièce-là et qu'on la reconnaisse ? ». Et si on la reconnaît, si on sent que c'est bien cette pièce-là, je me dis : « C'est ça, la composition, et c'est moi qui l'ai composée. » Si je ne suis pas capable de la remonter, ça veut dire qu'il y avait vraiment des co-compositeurs très importants dans l'affaire !¹.

¹ Voir le chapitre 7, page 127.

Ainsi, bien que la paternité de *Transfuges* ne fasse aucun doute, l'apport des interprètes demeure primordial, et la contribution de ces derniers, qui pourraient s'identifier comme les *arrangeurs* de leur version, devrait être clairement reconnue sur toute partition ou enregistrement. Par exemple, le plan schématique de la version Jahbar de *Transfuges* indique que l'arrangement a été fait par les trois membres de l'ensemble, soit Jean-Marc Bouchard, Gilles Brisebois et moi-même, alors que celui de la version du duo Traces stipule que l'arrangement est signé Guy Pelletier et Julien Grégoire.

Con Stella s'institue sans doute comme la plus « dangereuse » de mes compositions doctorales, du moins en ce qui concerne la propriété intellectuelle, puisqu'elle propose la plus forte symbiose entre composition et improvisation et, par le fait même, la plus grande ambiguïté entre les rôles de compositeur et d'interprète. Comme je l'ai mentionné au chapitre 5, sa partition porte la mention « chantier pour l'éternité ». Or, l'ampleur de ce chantier est telle que la personne désireuse de s'y attaquer peut difficilement être considérée strictement comme interprète. En effet, le *lead sheet* de l'œuvre ne contient que des gestes musicaux qu'il faut développer et organiser selon un parcours formel qui reste à déterminer, responsabilités habituellement réservées au compositeur et non à l'exécutant. Devrais-je par conséquent partager la propriété intellectuelle de *Con Stella* avec chacun des interprètes qui la joueront ? En réponse à cette question, je commencerai par dire que jusqu'à maintenant, j'ai réussi à contourner ce problème : en effet, si l'évolution de ma démarche s'est accompagnée d'un accroissement constant du rôle de l'interprète, j'ai par ailleurs moi-même tenu ce rôle d'une façon toujours plus considérable. Ainsi, aucune version de *Con Stella* n'a été réalisée sans que j'assure moi-même la partie de piano et que j'exerce la plus grande influence sur le caractère et la forme de l'œuvre. Par contre, si d'autres musiciens souhaitaient exécuter l'œuvre sans ma présence, pourrais-je toujours en

réclamer l'entière paternité ou devrais-je la partager ? En fait, si d'éventuels interprètes s'inspiraient d'une des versions déjà existantes (comme celle pour piano et deux quatuors, qui possède d'ailleurs déjà sa propre partition), la propriété de l'œuvre me reviendrait alors entièrement car c'est moi-même qui ai développé ces versions. Par contre, si une version totalement nouvelle et radicalement différente des autres était élaborée, il serait possible que je doive, en toute honnêteté, en partager la propriété avec les interprètes. Cette solution comporterait toutefois sa part de complications : en effet, selon les règles de la SOCAN lorsqu'une œuvre est enregistrée sous un nom, elle ne peut appartenir qu'à la personne ou au groupe de personnes l'ayant déclarée. Autrement dit, si *Con Stella* est déjà enregistrée comme l'œuvre de Jérôme Blais seul, elle ne pourra ensuite être considérée comme l'œuvre de Jérôme Blais *et al.* Si je désire en partager la propriété intellectuelle, l'œuvre devra alors porter un autre titre². Ces décisions devraient bien sûr découler d'un commun accord entre les interprètes et moi, et on peut se demander à qui reviendrait le droit de prendre de telles décisions en mon absence. Sans prétendre que ma musique aura la force de survivre à mon décès, il m'est tout de même permis de me questionner sur la manière dont les choses se passeraient le cas échéant. Si l'œuvre intéresse effectivement des interprètes, ceux-ci seront-ils prêts à construire leur version sans en recueillir tout le crédit ? La tâche d'élaborer une version est-elle si grande qu'elle rebutera la plupart des musiciens après moi ? Il demeure en effet possible que la nature même de *Con Stella* la condamne à ne pouvoir survivre à son créateur, situation plutôt paradoxale pour une œuvre qui se définit comme un « chantier pour l'éternité »...

² Une situation similaire s'est présentée lorsque *Transfuges* a été présentée dans le cadre du spectacle Deux par quatre (voir chapitre 2). Un examen du programme de ce concert, présenté à l'annexe 1, permet de constater qu'aucune mention de la pièce n'y est faite et que ma contribution n'est identifiée que par les vocables « troisième partie ». Cette absence est due au fait que tous les créateurs impliqués dans ce projet, soit les deux interprètes et les quatre compositeurs, ont décidé, d'un commun accord, de considérer l'ensemble du spectacle comme une œuvre collective et de diviser les (colossaux...) droits d'auteurs en six parties égales.

Il faut bien admettre que ce désir d'immortalité de l'œuvre occupe l'esprit de tout compositeur et que mon doctorat, dont *Con Stella* représente l'aboutissement, ébranle sérieusement cette façon de penser. En introduisant l'improvisation dans ma démarche de composition, en insufflant à mon œuvre l'évanescence de l'instantané, je me suis exposé à certains risques qu'il me faut accepter. J'ai introduit une brèche dans l'édifice de ma musique, dans mon « chantier pour l'éternité », et j'ignore de quelle façon elle évoluera, jusqu'où elle me conduira. Une brèche qui s'impose d'ailleurs comme ma modeste réponse à cette phrase de Lukas Foss : *show me dangerous music*.

BIBLIOGRAPHIE / DISCOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHS / ARTICLES

ARNOLD, F.T., *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, Londres, The Holland Press, 1961, 918 pages.

AUBERT, Laurent, *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 1, n° 1 (De bouche à oreille), 1988, 232 pages.

BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essay on the True Art of Playing the Keybord*, traduit et édité par William J. Mitchell, London, Cassell and Company, 1951, 449 pages.

BAILEY, Derek, *Improvisation : its Nature and Practice in Music*, New York, Da Capo Press, 1992, 146 pages.

BERGER, Karol, *Musica ficta, Theories of Accidental Inflections in Vocal polyphony from Marchetto de Pavoda to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 266 pages.

BOULEZ, Pierre, *Points de repères*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1981, 573 pages.

BOWEN, José A., « The History of Remembered Innovation : Tradition and its role in the Relationship between Musical Works and their Performances », *The Journal of Musicology*, volume XI, n° 2, printemps 1993, pp. 139-173.

BUIN, Yves, *Thelonious Monk*, Paris, P.O.L., 1988, 241 pages.

CAGE, John, *John Cage : Writer*, New York, Limelight Editions, 1993, 281 pages.

CAGE, John, *Silence. Lectures and Writing*, Middletown, Wesleyan University Press, 1967, 276 pages.

CARON, Nelly, SAFVATE, Dariouche, *Musique d'Iran*, Paris, Buchet/Castel, 1997, 251 pages.

- CHILDS, Barney, HOBBS, Christopher, « Forum : Improvisation », *Perspectives of New Music*, volume XXI, n^{os} 1 et 2, automne-hiver 1982, printemps-été 1983, pp. 26-111.
- COLLIER, James Lincoln, *Duke Ellington*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1987, 340 pages.
- COLLIER, James Lincoln, *L'aventure du jazz*, traduit par Yvonne et Maurice Cullaz, Paris, Albin Michel, 1981, 2 vol.
- CORBETT, John, *Extended Play*, Durham/London, Duke University Press, 1994, 342 pages.
- DEAN, Roger T., *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992, 230 pages.
- DEROME, Jean, « Matière / manière », *Music Works*, n^o 49, hiver 1991 pp. 40-49.
- DUPRÉ, Marcel, *Cours complet d'improvisation à l'orgue*, vol. 2, Paris, Alphonse Leduc, 1925, 139 pages.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 314 pages.
- ELLINGTON, Mercer, *Duke Ellington in Person*, New York, Da capo Press, 1978, 236 pages.
- FERAND, Ernest Thomas, *Improvisation in Nine Centuries of Western Music*, Cologne, Arno Volk Verlag, 1961, 164 pages.
- GINDT, Antoine, APERGHIS, Georges, *Le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990, 265 pages.
- GLOBOKAR, Vinko. « Ils improvisent... Improvisez... Improvisons... », *Musique en jeu*, n^o 6, mars 1972, pp. 13-19.
- GOLDSTEIN, Malcolm, *Sounding the Full Circle, Concerning Improvisation and Other Related Matters*, Sheffield, Vermont, Goldstein (éd.), 1988, 90 pages.

- HAMMOND, Frederick, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Harvard University Press, 1983, 408 pages.
- JONES, Andrew, *Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics. An Introduction to Musique Actuelle*, Wembley, SAF Publishing, 1995, 256 pages.
- JOST, Ekkehard, *Free Jazz*, New York, Da Capo Press, 1994, 214 pages.
- KELLY, Michael, éd., *Encyclopedia of Aesthetics*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1998, 4 vol.
- KERNFELD, Barry, éd. *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Publishers, 1986, 2 vol.
- LEGUAY, Jean-Pierre, « Regard sur l'improvisation », *Entretiens*, n° 7, 1988, pp. 51 – 68.
- LEVAILLANT, Denis, *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1981, 345 pages.
- LEVALLET, Didier, CONSTANT-MARTIN, Denis, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991, 216 pages.
- LITWEILER, John, *The Freedom Principle. Jazz After 1958*, New York, Da Capo Press, 1984, 324 pages.
- LORTAT-JACOB, éd., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987, 274 pages.
- MINGUS, Charles, *More than a Fake Book*, édité par Andrew Homsy, New York, Jazz Workshop, 1991, 160 pages.
- MUTATKAR, Sumati, éd., *Aspects of Indian Music*, New Delhi, Sangeet Natak Akademi, 1987, 135 pages.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, éd., *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 1, n° 2 (Montréal musiques actuelles), 1990, 86 pages.

- NATTIEZ, Jean-Jacques, éd., *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 6, n° 2 (Musiques actuelles ?), 1995, 86 pages.
- NETTL, Bruno, *Daramad of Chabragah. A Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit, Information Coordinators, 1972, 84 pages.
- NETTL, Bruno, RUSSEL, Melinda, éd., *In the Course of Performance : Studies in the world of Musical Improvisation*, University of Chicago Press, 1998, 413 pages.
- NEUMANN, Frederick, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 301 pages.
- NYMAN, Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 196 pages.
- POUSSEUR, Henri, *Composer avec des identités culturelles*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1989, 57 pages.
- POUSSEUR, Henri, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Éditions de l'institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, 1970, 290 pages.
- RADANO, Ronald Michael, *Anthony Braxton and his two Musical Traditions. The Meeting of Concert Music and Jazz*, Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1985, 533 pages.
- RADANO, Michael Ronald, *New Musical Figuration. Anthony Braxton Cultural Critique*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, 315 pages.
- RATTÉ, Michel, *L'expressivité de l'oubli. Essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, 187 pages.
- SCHULLER, Gunther, *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1986, 303 pages.
- SPORTIS, Yves, *Free jazz*, Paris, Éditions de l'Instant, 1990, 121 pages.
- TAMARO, Normand, *Loi sur le droit d'auteur*, Texte annoté, 3^{ème} édition, Scarborough, Carswell, 1995, 737 pages.

THOMAS, J. C., *Chasin' The Trane. The Music and Mystique of John Coltrane*, New York, Da Capo Press, 1976, 256 pages.

TUCKER, Mark, éd., *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford/Oxford University Press, 1993, 536 pages.

TRAN VAN KHE, *Viet-Nam*, Paris, Bucht/Chastel, 1967, 224 pages.

PARTITIONS

BERIO, Luciano, *Sequenza III, per voce femminile*, London, Universal Edition, 1968.

BOUCOURECHLIEV, André, *Archipel II, pour quatuor à cordes*, London, Universal Editions, 1973.

BOUCOURECHLIEV, André, *Anarchipel, pour ensemble de six instruments : harpe, clavecin, orgue, piano et percussions*, Paris, Alphonse Leduc, 1972.

BOULEZ, Pierre, *Troisième sonate pour piano - Formant 2 - Trope*, London, Universal Edition, 1961.

BROWN, Earle, *Folio and Four Systems*, New York, Associated Music Publishers, 1961.

CAGE, John, *Variations I*, New York, Edition Peters, 1960.

CRUMB, George, *Ancient Voices of Children*, New York, Edition Peters, 1955.

CRUMB, George, *Black Angel, Images I, Electric String Quartet*, New York, Edition Peters.

DEROME, Jean, *Seven Dances for Fifteen*, inédit, 1989.

DEROME, Jean, *Tu r'luttés, dix-sept jeux variés pour douze improvisateurs*, inédit, 1996.

DICK, Robert, *Flames Must Not Encircle Sides*, Multiple Breath Music, 1980.

FOSS, Lukas, *Baroque Variations*, New York, Carl Fisher, 1968.

FOSS, Lukas, *Ni bruit ni vitesse*, Paris, Éditions Salabert, 1972.

GARANT, Serge, *Chant d'amours*, pour soprano, alto, baryton et 13 exécutants, inédit, 1975.

GARANT, Serge, *Circuit III*, pour dix-huit exécutants, inédit, 1973.

GARANT, Serge, *Jeu à quatre*, Montréal, Centre de musique canadienne, 1968.

GARANT, Serge, *Offrande I*, inédit, 1969.

GLOBOKAR, Vinko, *Traumdeutung*, Frankfurt, H. Litolf, 1968.

KAGEL, Mauricio, *Streichquartett I-II*, Londres, Universal Edition, 1965-1967.

LANZA, Alcides, *Sensors IV, pour chœur, avec sons électroniques et d'ordinateur*, Montréal, Éditions Shelan, 1984.

LUTOSLAWSKY, Witold, *String Quartet*, Londres, Edition W. Hansen, 1967.

POUSSEUR, Henri, *Mobile, pour deux pianos*, Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1961.

SCHAFER, R. Murray, *Threnody; Epitaph for Moonlight*, Scarborough, Berandol Music, 1970.

STOCKHAUSEN, Karleinz, *Klavierstück XI*, Londres, Universal Edition, 1957.

STOCKHAUSEN, Karleinz, *Tierkreis, 12 melodien der Sternzeichen*, Kürten, Stockhausen Verlag, 1975.

TORSTENSSON, Klas, *Licks and Brains, for Saxophone Quartet*, Amsterdam, Donemus, 1987.

TREMBLAY, Gilles, *Souffles (Champs II), pour treize instruments*, Paris, Éditions Salabert, 1975.

XENAKIS, Iannis, *À l'île de Gorée, pour clavecin amplifié et ensemble instrumental*, Paris, Éditions Salabert, 1988.

XENAKIS, Iannis, *Khoai, pour clavecin solo*, Paris, Éditions Salabert, 1976.

DISCOGRAPHIE

- APERGHIS, Georges, *Récitations, Pauline Vaillancourt*, Montréal, Société nouvelle d'enregistrement, 1990.
- BERIO, Luciano, *Sequenzas I-XIII*, Deutsche Grammophon, 1998.
- BERNSTEIN, Leonard, « Prelude, Fugue and Riffs », dans *Meeting at the summit, Benny Goodman Plays Jazz Classics*, Columbia.
- BOUCOURECHLIEV, André, « Anarchipel », *Musique de notre temps*, Paris, Adès, 1988.
- BOULEZ, Pierre, *Première sonate, Deuxième sonate, Troisième sonate*, Astrée Auvidis, 1986.
- BRAXTON, Anthony, *The Montreux-Berlin Concerts*, Arista, 1976, 5002.
- CAGE, John, BROWN, Earle, FELDMAN, Morton et Christian WOLFE, *The New York School, Volumes I-III*, Therwill, Switzerland, Hat-Hut Records, 1992-5.
- COLEMAN, Ornette, *Change of the Century*, Atlantic, 1960.
- COLEMAN, Ornette, *Free Jazz*, Atlantic, 1960.
- COLTRANE, John, *A Love Supreme*, Impulse, 1964.
- CRUMB, George, *Black Angel, Kronos Quartet*, Elektra Nonesuch, 1990.
- DICK, Robert, *Venturi Shadows*, O.O. Discs, 1991.
- DICK, Robert, DRESSER, Mark, HEMINGWAY, Gerry, et Denman MARONEY, *Tambastics*, Music and Arts, 1992.
- DICK, Robert, KIMURA, Mari, *Irrefragable Dreams*, Random Acoustics, 1996.
- DEROME, Jean, *Je me souviens, Hommage à Perec, Tu r'luttes*, Ambiances Magnétiques, 1996.

- DOURNON, Geneviève, SCHWARZ, Jean, *Instruments de musique du monde*, Chant du monde, 1990.
- ELLINGTON, Duke, *Afro-Eurasian Eclipse*, Berkeley, Fantasy Records, 1975.
- ELLINGTON, Duke, *Duke Ellington and his Orchestra at Newport*, Columbia, 1956.
- FOSS, Lukas, CAGE, John, *Baroque variations, Concerto for prepared piano*, Nonesuch Records, 1968.
- FOSS, Lukas, *Paradigm*, Deutsche Grammophon.
- THE GANELIN TRIO, *Old Bottles*, c & p Leo Records, 1995.
- GARANT, Serge, *Musique de Serge Garant*, Doberman-Yppan, SRC, 1992.
- GLOBOKAR, Vinko, *Eisenberg*, Col Legno, 1998.
- GLOBOKAR, Vinko, *Fluide, Ausstrahlungen, Atenstudie*, Harmonia Mundi,.
- GLOBOKAR, Vinko, *Globakar par Globokar*, Harmonia Mundi, 1992.
- GOLDSTEIN, Malcolm, MICOL, Phillip et Franz AESBACHER, *Live in Montreal and Toronto*, Arche Z, SRC, 1993.
- NORMAND GUILBEAULT ENSEMBLE, *Hommage à Mingus*, Justin Time, SRC, 1996.
- HEMISPHERE, *Chaser*, Artifact Music, 1998.
- KAGEL, Mauricio, *Streichquartet I-II-III, The Arditti String Quartet*, Paris, Disques Montaigne.
- LUTOSLAVSKY, Witold, *String Quartet*, Electra Nonesuch, 1991.
- MESSIAEN, Olivier, *L'âme en bourgeon, Improvisations sur des poèmes de Cécile Sauvage*, Erato, 1979.

MINGUS, Charles, *The Black Saint and Sinner Lady*, Impulse, 1963.

MINGUS, Charles, *Blues and Roots*, Atlantic, 1960.

MINGUS, Charles, *The Complete Candid Recordings of Charles Mingus*, Stamford, Mosaic Records, 1951-1960.

MINGUS, Charles, *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.

MINGUS, Charles, *Pthecantropus Erectus*, Atlantic, 1956.

MONK, Thelonious, *The Complete Black Lion and Vogue Recordings of Thelonious Monk*, Santa Monica, Mosaic Records, 1985.

PARKER, Evan, CASSERLEY, Lawrence, *Solar Wind*, London, Touch, 1997.

PARKER, Evan, *Natives and Aliens*, Leo Records, 1997.

ROLLINS, Sony, *Saxophone Colossus*, Prestige, 1956.

SCHAFER, R. Murray, *Threnody, Epitaph for Moonlight, Canadian Landscapes, vol. I: The Festival Singers of Canada*, Canadian Broadcasting Corporation, 1975.

SCHULLER, Gunther, LEWIS, John, GIUFFRE, Jimmy, JOHNSON, J. J., RUSSELL, Georges et Charles MINGUS, *The Birth of the Third Stream*, Columbia, Legacy, 1996.

SCLAVIS, Louis, *Le phare*, Enja Records, 1998.

SHEPP, Archie, *The Way Ahead*, Impulse, 1968.

STOCKHAUSEN, Karleinz, *Tierkreis (Zodique), (trio version)*, Kurten, Stockhausen Verlag, 1993.

STOCKHAUSEN, Karleinz, *Zodiac, Jean-Guy Boisvert*, Société Nouvelle d'enregistrement, 1993.

TAYLOR, Cecil, *Unit Structure*, Blue Note, 1966.

TORSTENSSON, Klas, *Licks and Brains*, *Netherland Saxophone Quartet*, *Asko Ensemble*, Amsterdam, Composer's Voice, 1989.

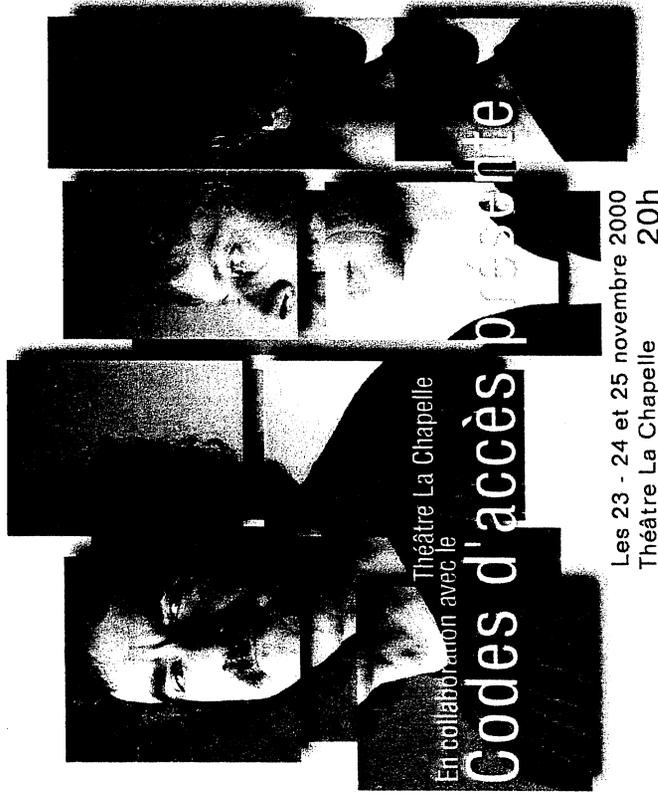
TREMBLAY, Gilles, *Souffles (Champs II)*, *Ensemble de la SMCQ*, Toronto, Radio-Canada International, 1974.

XENAKIS, Iannis, *Nama*, *À l'île de Gorée*, *Khoai*, *Komboï*, Erato, 1990.

ZORN, John, *Cobra*, Hat Hut, 2002.

ANNEXE 1

Programme du concert *Deux par quatre*



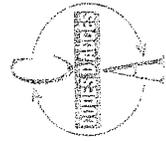
En collaboration avec le

Théâtre La Chapelle

Codes d'accès présente

Les 23 - 24 et 25 novembre 2000
Théâtre La Chapelle 20h

[deux par quatre]



460, rue Ste-Catherine ouest, bureau 413, Montréal, (Québec) H3B 1A7
tel.: 879-9676 telec.: 879-9619 courriel: cdacc@generation.net
www.generation.net/~cdacc

TRACES

Julien Grégoire : percussions
Guy Pelletier : flûtes

et les compositeurs

Jérôme Blais
Olivier Larue
Yannick Plamondon
Anthony Rozankovic

1ère partie

Olivier Larue
Transition I

2e partie

Anthony Rozankovic
Transition II

3e partie

Jérôme Blais
Transition III

4e partie

Yannick Plamondon

Olivier Larue

La musique d'Olivier Larue se réclame d'une démarche qui offre une alternative à la lecture "postmodernisante" d'un héritage culturel évident ou connoté, sans toutefois nier ses origines qui plongent leurs racines dans la musique nouvelle d'aujourd'hui et du siècle passé. Elle met en scène des textures orchestrales en métamorphose qui émergent de contextes sonores neutres ou chaotiques, où l'articulation des gestes instrumentaux et la contrainte des modes de jeu donnent naissance à un matériau brut et caractérisé. Nourrie par une approche d'interprète et de chef d'ensemble, son écriture intervient entre l'organisation de l'idée et son exécution, modérant ainsi la virtuosité graphique d'une notation musicale paramétrique poussée à l'extrême et repliée sur soi.

Le duo Traces m'invite ici à explorer une approche inverse de celle du compositeur qui écrit la musique, qui l'emprisonne et la fige une fois pour toutes dans l'encre et le papier. Comme il s'agit de manipuler un matériau libre et vivant, le travail direct avec l'interprète humain ouvre des possibilités autrement inaccessibles. Ils ont merveilleusement saisi l'essence de mes idées et nous l'offrent ici sur un plateau d'argent.



Anthony Rozankovic

Je suis né à Montréal le 22 juillet 1962. Mes parents sont de la Croatie. J'ai 5 ans, mon père est cordonnier, ma mère m'achète un piano et m'offre des leçons chez les soeurs. J'entre aux Petits chanteurs du Mont-Royal à l'âge de 9 ans. J'apprends le trombone au Collège Notre-Dame puis, je passe 10 ans au Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Trombone, composition, analyse, direction d'orchestre, écritures. Parallèlement à cela, je fais du jazz et du dixieland. Je fais également du pop, du R'n'B et du funk. J'ai toujours aimé la chanson. Aussi, je fais des arrangements, souvent pour la voix. J'écris des musiques de films et de dessins animés. Mon «band» s'appelle Lili's Tigers. J'adore jouer du jazz au piano. Pour le reste, il faut m'offrir un verre et je raconterai tout.



L'oeuvre est une succession d'improvisations de Guy et Julien, basées sur des jeux combinatoires d'intervalles et de rythmes autour des numéros de téléphone et des numéros d'assurance sociale des deux musiciens interprètes.

Jérôme Blais

Jérôme Blais fit entendre son premier fa un matin de 1965. Encouragé par cette première expérience presque musicale, il persévéra dans cette voie jusqu'à obtenir une maîtrise en Techniques d'écriture à l'Université de Montréal. Aujourd'hui, ses élans musicaux sont interprétés par plusieurs groupes professionnels tels que l'Ensemble contemporain de Montréal, l'Ensemble Musica-Nova, Innovation en concerts, le Quatuor de saxophones Quasar, ainsi que par les ensembles Array Music et Continuum de Toronto. Il lui arrive aussi d'interpréter lui-même ses lubies musicales (et même celle des autres) avec le trio Jahbar, qu'il a fondé en compagnie du saxophoniste Jean-Marc Bouchard et du bassiste Gilles Brisebois. C'est par le biais d'études doctorales en composition, sous la direction de Michel Longtin et Reno De Stefano, que Jérôme Blais tente de retrouver dans sa musique, la spontanéité et l'intensité de son fa originel. De plus, il aide les jeunes musiciens à en faire autant, notamment en enseignant l'harmonie et l'orchestration aux Universités de Sherbrooke et de Montréal.



Guy Pelletier et Julien Grégoire sont des transfiges. Je suis un traître. Ils sont des interprètes qui basculent du côté des créateurs; je suis un créateur qui laisse les interprètes faire le travail à ma place. Je suis un traître paresseux.

Lorsque j'ai rencontré Guy et Julien pour la première fois, au printemps dernier, je leur ai apporté une partition volontairement incomplète, une pièce "en kit", à assembler soi-même, à la suédoise. Cette partition

s'apparente à un "lead sheet" de jazz : elle ne contient qu'une mélodie, sans aucune mention d'instrumentation et tient sur deux malheureuses petites pages. Après notre rencontre, ils sont repartis avec la partition et le "mode d'emploi" qui l'accompagne ; je ne les ai revus que plusieurs mois plus tard. Ils ont kidnappé ma musique. En effet, pendant les mois qui

ont séparé nos deux rencontres, ils ont plongé dans mon univers sonore et se le sont approprié, avec, je dois dire, beaucoup de générosité et de respect. Ils ont été audacieux dans le traitement qu'ils ont fait de ma musique, mais sans jamais la dénaturer et en montrant qu'ils la comprennent parfaitement bien. La mélodie que je leur avais donnée s'est alors transformée en une pièce de près de 15 minutes. Oui, ils ont kidnappé ma musique, mais pour mon plus grand bonheur.

Yannick Plamondon

Plamondon est un inventeur dans tous les sens du terme. Un inventeur d'instruments radicaux d'abord (dans la tradition d'Harry Partch), se préoccupant par ce qu'il appelle "l'exploitation compositionnelle des contraintes mécaniques générées par une lutherie délinquante". Il est aussi un inventeur de nouvelles intégrations entre musiques improvisées et musiques notées, se situant au sein de la grande lignée des indépendants américains (Reich, Braxton). Son approche réconcilie à sa façon une rigueur structuraliste avec le pragmatisme typique du "Self Made Man" nord-américain. Il est fasciné par le phénomène extrême de l'instrumentiste-improvisateur, frôlant (parfois traversant) le néant. La musique de Plamondon ne pourrait pas non plus se passer d'une recherche des éléments de son patrimoine québécois, et son affinité pour une culture en dehors des sentiers artistiques "approuvés", cherchant à définir son "américanité" sans l'encadrement de la tradition européenne.



CODES D'ACCÈS

Fondée par et pour les jeunes créateurs en 1985, la Société Codes d'accès s'est donnée pour mission de promouvoir la jeune création musicale québécoise. Pour les artistes en début de carrière confrontés aux difficultés de jouer et d'être joués, Codes d'accès est un outil de création et de diffusion répondant au besoin impératif de se produire dans des conditions respectueuses du public et du travail des artistes. Acteur unique de la scène musicale montréalaise, Codes d'accès nourrit la communauté en favorisant l'éclosion et l'épanouissement des artistes qui par la suite contribueront à tout le milieu de la musique de création.

Axées d'abord sur la création et ouvertes à la diversité des styles et des expressions artistiques, nos productions reflètent les plus récentes tendances de la musique d'aujourd'hui, toutes écoles confondues. Nos activités incluent toutes les formes de musique d'avant-garde, en passant par l'électroacoustique, la performance et les créations multidisciplinaires. En effet, le mandat de Codes d'accès est de servir la jeune création en la suivant sur les terrains qu'elle choisit d'explorer. De ce fait, aucun langage n'est exclu et aucune prédominance n'est établie, sinon celle de tâcher d'être une tribune au service des nouvelles idées, des nouveaux concepts musicaux.

C'est donc avec grand plaisir que nous vous convions à ce concert du duo Traces.

Président : **Alexandre Burton**

Secrétaire : **Émilie Laforest**

Responsable de la programmation : **Julien Roy**

Responsable du membership : **Noémie Pascal**

Conseillers : **Jean-François Laporte et Michel Frigon**

Directeur général : **Mathieu Leclair**

Relations de presse : **Martine Boivin**

Graphiste : **Justin Rochefort**

Comptable : **Robert Dandurant**

Deux par quatre

C'est le matériau de base dont nous sommes servi pour façonner ce monde imaginaire et le cristalliser quelque temps. Photo de voyage dont le décor nous permet d'imaginer hors du cadre les multiples horizons possibles, et qui n'attend qu'une prochaine métamorphose : Changeant par vocation et pouvant être façonné à l'infini.

Deux par quatre

Ce sont deux interprètes qui ont depuis longtemps élargi leur rôle à un processus qu'on peut certainement appeler composition. Ce sont quatre compositeurs qui auront eu le rôle de géniteurs d'idées nous ayant fourni la matière première de ce que nous avons sculpté. Aussi n'étaient-ils pas seulement nécessaires mais essentiels au processus que nous avons fait évoluer jusqu'à aujourd'hui. Cette matière nous aura permis d'entrer dans leurs mondes afin de nous servir de leurs propres outils pour arriver à nos fins. Chacun aura apporté, tantôt un disque ou quelques intuitions, tantôt une partition ou quelques architectures. À travers tout ceci, nous avons cherché avant tout à extraire l'essence de la matière créatrice qu'ils nous fournissaient.

Merci à Anthony, Jérôme, Olivier et Yannick de ce beau cadeau que vous nous avez fait. C'est sûrement le plus précieux que l'on puisse recevoir et puisqu'il prend sa valeur en le partageant, à notre tour nous l'offrons à tous ceux qui sont ici.

Deux par quatre

C'est aussi l'outil impalpable, ce « je ne sais quoi » qu'est l'improvisation et que nous avons utilisé au long des quelques dizaines de séances de travail. De fait, à partir de toutes les intentions, idées ou concepts que nous érigions, l'improvisation fut le guide à suivre dans les nombreux sentiers que nous proposait la spontanéité de notre imagination, nous entraînant sans cesse dans une marge qui finalement s'imposait d'elle-même, presque à notre insu.

Enfin, merci beaucoup à l'équipe de Codes d'accès

d'avoir cru en ce projet et de l'avoir rendu possible.

Traces

ANNEXE 2

Pages de consignes pour l'improvisation
telles que données à Julie Béchard et Pascal Mondieg
lors des séances d'improvisation ayant mené
à la composition de *Dona Nobis*.

Consignes pour l'improvisation syllabique :

IMPROVISATION SYLLABIQUE

Improviser sur n'importe lequel des mots ou locutions se trouvant sur les pages suivantes (ces mots sont extraits des textes présentés plus haut).

Vous pouvez :

- parler, chuchoter, crier, chanter, etc.;
- déclamer librement ou de façon rythmique (ex. : à la manière d'un *rap*);
- répéter les mots *ad lib.*;
- isoler les mots d'une locution et les répéter *ad lib.*;
- étirer certaines syllabes;
- insister sur certaines syllabes ou lettres (surtout celles qui sont soulignées);
- isoler des syllabes :
 - les répéter;
 - les rythmer;
 - les étirer;
 - en faire des nouveaux mots (ex.: « orchidé » = « qui ? »);
- faire des associations d'idées entre les mots (ex. : « racines » et « A tree ! »);
- enchaîner avec une chanson ou une expression contenant un des mots, par exemple : « *In a boat* » et « Il était un petit navire » (les association venant de « l'extérieur » doivent être courtes : revenez rapidement au texte principal);
- varier la longueur des interventions : courtes (syllabes), moyennes (mots), longues (locutions);
- intercaler des fragments mélodiques de l'*Agnus Dei* (voir improvisation mélodique).

Aaa...gnnn...

A.....gnus !

I..... am !

I..... do not !

I..... would not !

I..... could not !

In a ca..... gnus !

hhhhhaaaamm...

hhhouse

Le monde ne se regarde *paaa*.....(chantez un extrait de l'*Agnus Dei*)

Le monde ne se lit *paaa*.....(chantez un extrait de l'*Agnus Dei*)

Misere-re

bruits travail regarde interdits mort

forêts racines réponse prennent orchidée terre monstres air

nourrissent survivre univers opprimés victoire

S S S S S S...

Agnuss... Qui tolliss... mis...serere nobiss....

house Sam I am mouse
 Green eggs box fox you will see

racines monstreuses su-çant sève
s'emparent nourrissent soleil
survivre spoliés sexpulsées

s'entend s'écoute seule silencieuse

Pe...

dépouillent réponse s'emparent expulsés spoliés
 opprimés opprimés pour plus

...cca...

s'écoute
comme orchidée victoire vaincus
 Do you like I don't like Could you ? In a car ?
 In the dark ?

...ta

interdits'écoute
tou-te la terre tiges montent jettent végétaux
 I don't I would not, I could not !
 A train, a train !
 A tree !
 With a goat ? On a boat ?
Try !
 Let me be !

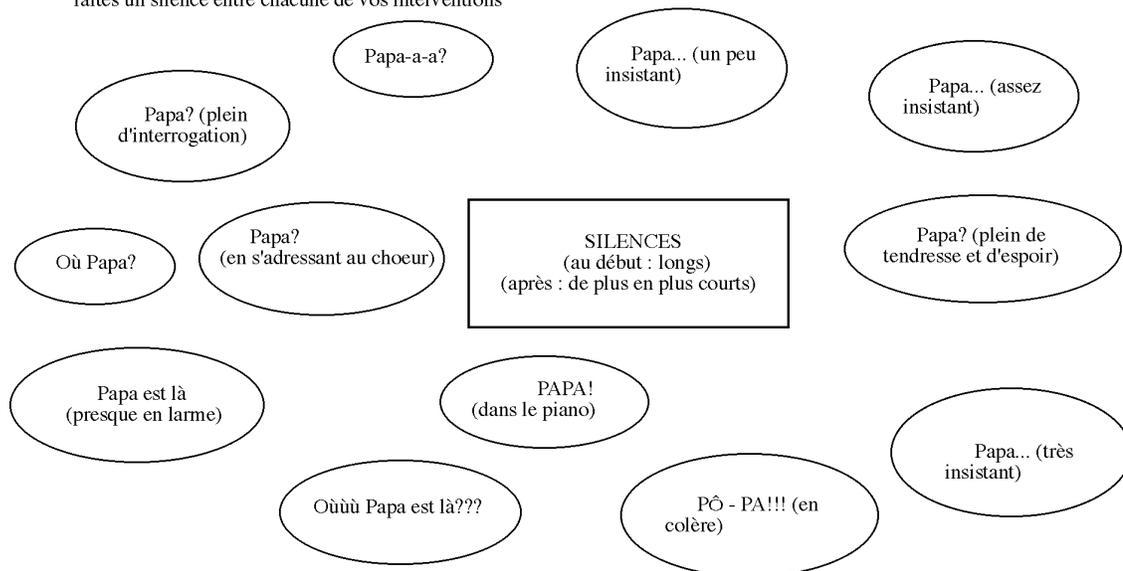
Improvisation sur « papa » :

A1 - Impro sur «papa»

CONSIGNES :

Entrez en scène en faisant semblant de chercher PAPA.

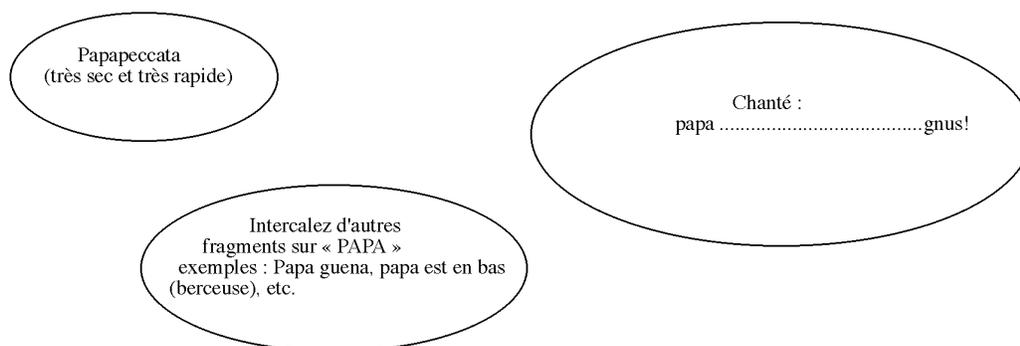
Dites le mot « papa » en choisissant n'importe laquelle des intonations données
Si vous le désirez, inventez de nouvelles intonations pour le mot «papa»
faites un silence entre chacune de vos interventions



A2 - Impro sur « papa » et « Agnus Dei »

CONSIGNES :

Mélangez le mot «PAPA» avec des fragments de l'*Agnus dei*.

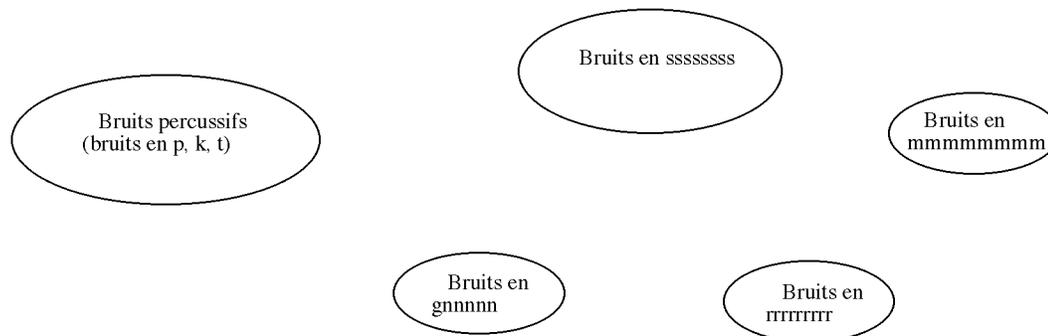


Improvisations diverses :

B1 - IMPRO. SUR « PAPA », *AGNUS DEI* ET « BRUITS »

CONSIGNES :

Transformez les mots « papa » et les fragments de l'*Agnus Dei* en bruits.



B2 - Intercalez le mot « BRUITS ».

B3 - intercalez les phrases :

« bruits du travail » ;
 « bruits des hommes et bruits des bêtes » ;
 « bruits achetés vendus ou interdits » ;
 « le monde ne se regarde pas, il s'entend » ;
 « le monde ne se lit pas, il s'écoute ».

B4 - **BREAK**

Pascal :

« La vie est bruyante...
 seule la mort est silencieuse »

B5 -

Pascal : impro. sur

« seule la mort est silencieuse »

Julie : impro. chantée (mélancolique) sur

« miserere »

B6-

Julie : continue impro. sur « miserere »

Pascal : sort de scène en appelant : « *miserere?* »
 (de la même façon qu'il appelait « papa » au début)

ANNEXE 3

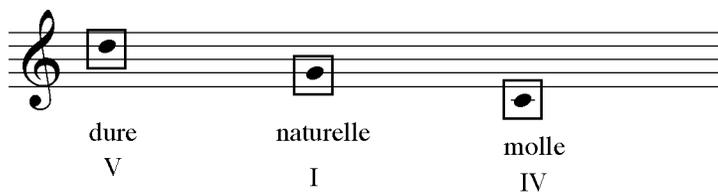
Pages de consignes présentée à Hank Knox
lors de la première séance d'improvisation
ayant mené à la composition de la pièce
Blues for Hank

Première page :

Cellule principale :

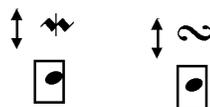


Transpositions :



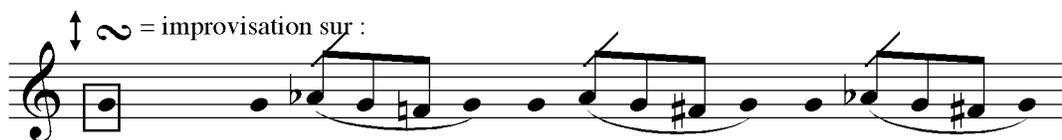
Légende :

□ = note fixe ⇕ = note(s) pouvant être chromatisées ad lib



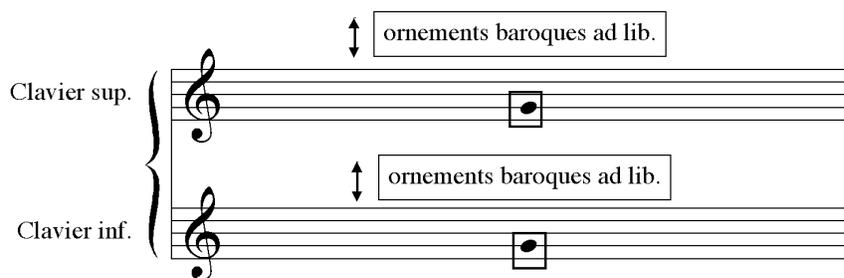
etc.

= ornement baroque appliqué à une note fixe, mais dont les notes «périphériques» peuvent être chromatisées ad lib.



Deuxième page :

ECHO AMOUREUSE DE NARCISSE



CONSIGNES :

Improviser un jeu d'écho entre les deux claviers :

«tournez autour» de la note donnée ;

exécutez les mêmes ornements pour les deux claviers

mais variez le chromatisme d'un clavier à l'autre

pour créer des «frottements».

Commencez :

Elargissez GRADUELLEMENT :

avec la cellule NATURELLE, —————> vers les cellules DURE et MOLLE

avec la cellule A NU —————> vers les cellules «à 2», «à 3», «à 4» —————> vers des CLUSTERS

au CENTRE du clavier —————> vers les LIMITES du clavier

ANNEXE 4

Dossier de presse et programme pour le concert *Rencontres*

POINTS DE RENCONTRE

Dans le cadre de ses initiatives en musique nouvelle, le Théâtre La Chapelle propose aux curieux et aux connaisseurs trois soirées qui explorent les thèmes apparemment contradictoires de la création écrite et de l'improvisation. Trois compositeurs, Marie Pelletier, Malcolm Goldstein et Jérôme Blais, et deux ensembles réputés pour leur audace, les quatuors Bozzini et Quasar, joindront leurs forces pour faire tomber la barrière psychologique entre compositeurs et interprètes.

Rencontre entre deux ensembles

L'idée de réunir deux quatuors, l'un à cordes, l'autre de saxophones, en apparence opposés autant par leur nature que par leur répertoire, est



Quatuor Quasar

pourtant venue tout naturellement au compositeur Jérôme Blais, le maître d'œuvre de l'événement. Il fréquente depuis plusieurs années les membres du Quatuor Quasar, Jean-Marc Boucharde étant « son partenaire de toujours », et a également eu l'occasion de collaborer avec le Quatuor Bozzini, un des ensembles les plus importants sur la scène canadienne contemporaine, selon lui. Il a donc proposé une nouvelle version de sa pièce *Con Stella*, adaptée spécialement pour les deux formations, et a laissé carte blanche à ces dernières quant au choix de l'autre compositeur avec lequel il travaillerait. Habitué aux sensations extrêmes et aux défis relevés, les ensembles n'ont pas hésité un instant :



Quatuor Bozzini

Quasar a choisi d'interpréter *Dehors/Dedans*, une forme de théâtre instrumental dans lequel le mouvement et l'humour s'entrechoquent et surprendront, à n'en point douter, les spectateurs, puisque les saxophonistes occuperont tout l'espace du théâtre. Le Quatuor Bozzini a plutôt décidé de s'abandonner aux humeurs créatrices de Malcolm Goldstein. La difficulté de l'équilibre sonore entre les deux ensembles a évidemment causé quelques tracas lors des séances de travail préliminaires, orchestrées par Jérôme Blais. Le compositeur a privilégié les couplages entre instrumentistes des deux groupes et a insisté sur la qualité de l'écoute. « Si tout le monde s'écoute, on entendra forcément tout le monde », résume-t-il avec justesse. Le travail d'imitation a été privilégié, mais aussi l'importance de l'utilisation des silences.

Polarisation entre écriture et improvisation

La partition de Jérôme Blais « Chantier pour l'éternité » reste pour les deux quatuors l'équivalent d'un leadsheet de jazz. Elle contient tout le matériel de base, les gestes qui permettront ensuite aux interprètes de s'en détacher pour improviser à l'intérieur d'un « périmètre de sécurité ». Le compositeur explique : « Le grand défi reste de concilier le structuré et l'imprévisible, que les deux puissent se nourrir mutuellement. Tous les musiciens n'étaient pas des improvisateurs-nés. J'ai choisi, pour cette version, d'avoir une structure formelle préétablie et très précise, assez souple toutefois pour laisser place à l'improvisation. De plus en plus d'interprètes dits « classiques » ont le goût de s'impliquer plus directement dans le processus de création et d'avoir un contact plus intime avec le compositeur, l'acte de création et la musique qu'ils interpréteront sur scène. Je ne vois pas mon rôle de compositeur comme étant moindre à cause de ces libertés que je donne aux interprètes, au contraire. Selon moi, le fait de laisser l'interprète s'approprier l'œuvre est essentiel ».

Le langage de composition de Blais porte en son essence ce tiraillement entre les deux pôles du structuré et de l'improvisé. Dès son adolescence, Blais se sent écartelé entre les architectures de Bach, de Beethoven ou de Stravinski et l'énergie qui se dégage de Miles Davis, de Mingus ou de Jethro Tull. « L'équilibre entre le spontané et le structuré reste selon moi essentielle, affirme-t-il. J'ai également un goût pour la pulsation et la recherche du timbre. J'aime beaucoup jouer entre la fragilité d'un certain lyrisme de la mélodie et, en même temps, quelque chose de plus violent, de plus "percussif". Des sommets d'énergie côtoient des moments de grande douceur. C'est un peu une métaphore de notre sensibilité humaine. Concilier deux pôles contraires est finalement quelque chose de très humain. »

Dialogue entre interprètes et public

Le compositeur ne souhaite, pour le soir du concert, que des surprises agréables au public avec lequel il imagine déjà une rencontre unique. « Nous n'avons pas la prétention de réinventer la roue, mais nous avons quand même un concert qui n'est pas ordinaire », s'enthousiasme-t-il. Les dernières consignes qu'il soufflera à l'oreille des deux quatuors sont claires : « Surprenez-vous, surprenez-moi. Vous connaissez les limites. Si vous dérapez, vous savez que les autres interprètes sont sur la même longueur d'onde. » Quand le danger et l'imprévu font partie de l'équation, on peut faire des rencontres étonnantes.

Lucie Renaud

Théâtre La Chapelle, les 2, 3 et 4 mai 2002. Info : (514) 843-7738

Au programme : *Dehors/Dedans*, théâtre instrumental de Marie Pelletier; *A New Song of many Faces for in these Times*, composition-improvisation structurée par Malcolm Goldstein et le Quatuor Bozzini; *Con Stella*, version pour piano et deux quatuors de Jérôme Blais.

C4

Rencontres pour un moment unique

ALAIN BRUNET

Dans le cadre de ses initiatives en musique nouvelle, le théâtre La Chapelle propose un programme triple réparti sur trois jours (demain, jeudi et vendredi), chantier d'exploration ouvert sur le concept même de la création et du concert.

Ces « rencontres pour un moment unique » seront partagées entre trois compositeurs et deux groupes d'interprètes, illustrant ce « désir de faire éclater les frontières entre improvisation et écriture », « d'inventer des gestes, des mouvements, des déplacements pour une autre interprétation », ainsi que « de faire tomber la muraille qui sépare les interprètes et les compositeurs et donner place à des échanges privilégiés ».

Primo : *Dehors/Dedans*, avec Marie Pelletier et le quatuor de saxophones Quasar, pour un théâtre musical dans lequel mou-

vement et humour s'entrecroisent.

Secundo : *A New Song of Many Faces for In These Times*, composition-improvisation structurée par Malcolm Goldstein et le quatuor à cordes Bozzini.

Tertio : *Con Stella*, version pour piano et deux quatuors, une improvisation collective réunissant deux quatuors et le compositeur-pianiste Jérôme Blais, initiateur de cette série de trois concerts.

« L'idée des rencontres, c'est un peu un dada que je traîne depuis plusieurs années, et qui est très présent dans ma musique : le rapport entre l'improvisation et l'écriture. »

Jérôme Blais termine d'ailleurs une thèse de doctorat portant sur l'intégration d'éléments esthétiques du jazz en musique de concert.

« Le concept de ces rencontres, cette fois-ci, repose sur le côté humain. Pour ma pièce, j'ai décidé de réunir deux des meilleurs ensembles au Canada : Quasar et Bozzini. J'ai proposé à ces quatuors de partager la scène avec moi, qui suis pianiste du dimanche. »

« Nous n'aurons pas de partitions ; ce travail résulte d'un *work in progress*, avec

séances d'improvisations à l'intérieur desquelles la pièce a progressivement pris forme. C'est ce que j'appelle un chantier pour l'éternité, car je ne propose aucun parcours formel préétabli ; la pièce peut adopter des formes différentes d'une fois à l'autre. »

« Pour ce qui est de l'oeuvre de Marie Pelletier, ajoute Blais, l'ensemble Quasar fera du théâtre instrumental au plan de la gestuelle (pas de chant). La compositrice demandera aux musiciens de dépasser leur rôle de simple interprète ; elle exige d'eux une implication gestuelle et même la fabrication d'instruments de percussion. »

« Malcolm Goldstein, pour sa part, est l'un des meilleurs musiciens au Canada. Ce qu'il fait avec son violon est époustouflant, d'autant plus qu'il m'apparaît comme un compositeur très raffiné surtout pour les cordes. Les techniques de jeu qu'il a lui-même développées sont transmises au quatuor Bozzini. »

Rencontres, mets-en...

Pour informations ou réservations : 843-7738.

Voir, 2 au 8 mai 2002

Réjean Beaucage

RENCONTRES AU THÉÂTRE LA CHAPELLE

On a beaucoup glosé ces derniers temps sur la «tyrannie» que peuvent exercer certains chefs d'orchestre sur les musiciens. À une autre époque, on parlait de la tyrannie du compositeur qui ne laissait à ses interprètes aucune marge de manœuvre dans leur interprétation. Tous ne sont pas ainsi cependant, et le Théâtre La Chapelle nous invite à le constater lors de *Rencontres* qui s'étendent sur trois soirées au cours desquelles sera interprété le même programme. Le même, vraiment? Pas si sûr, puisqu'il s'agit en fait de rencontres entre musique écrite et improvisation. Les compositeurs laisseront aux interprètes une bonne part des choix compositionnels en leur fournissant, par exemple, des matériaux qu'ils peuvent interpréter dans l'ordre de leur choix.

Marie Pelletier présentera *Dehors/Dedans, Han n 27*, un théâtre instrumental mêlant humour et mouvement, conçu pour les saxophonistes du Quatuor Quasar. **Malcolm Goldstein**, lui-même violoniste et improvisateur, a pour sa part concocté *A New Song of Many Faces for in These Times*, à l'intention des cordes du Quatuor

Bozzini. Quant à **Jérôme Blais**, il sera au piano avec les deux quatuors pour interpréter sa propre pièce *Con Stella*, pour piano (avec un ou plusieurs instruments ad libidum). La partition porte la mention «C'est une œuvre qui doit être composée et recomposée, en temps réel, chaque fois qu'elle est jouée». Trois soirées, donc, durant lesquelles le même programme sera pourtant différent chaque fois. Un jeu dans lequel la réussite repose plus que jamais sur les épaules des interprètes puisque, en définitive, ils sont aussi compositeurs.

Rencontres, les 2, 3 et 4 mai, 20 h.
au Théâtre La Chapelle,
3700, rue Saint-Dominique
Info: 987-1639
ou www.lachapelle.org

L'équipe de La Chapelle

Richard Simas,
directeur artistique

Martine Veilleux,
directrice générale

Christiane Chaput,
directrice administrative

Marie-Pierre Barathon,
responsable des communications

Sophie Lecathelinais,
assistante de production

Daniel Villeneuve,
guichetier et soutien administratif

François Nadon,
guichetier et soutien aux communications

Andy Calamatas,
directeur technique

Simon Bélanger,
assistant technique et chef-sonorisateur

François Fillon,
assistant technique et préposé à l'entretien

Claude-Louis-Seize,
responsable de l'accueil et gérant de la salle

RENCONTRES

Une coproduction
du **Quatuor Quasar**
du **Quatuor Bozzini**
et de **La Chapelle**

CELANE
#culturelle



Centre de la Chapelle
1000

OKUT

Quasar



LA CHAPELLE

Malcolm Goldstein

Violoniste et compositeur, Malcolm Goldstein a beaucoup œuvré pour la diffusion de la musique nouvelle et de la danse. Depuis les années 1960 où il a été co-fondateur et co-directeur du *Tone Roads Ensemble*, il a participé au *Judson Dance Theatre*, au *New York Festival of the Avant Garde* et à la *Experimental Intermedia Foundation*. Depuis lors, il s'est produit dans de nombreuses villes d'Amérique du nord et d'Europe, dans des récitals de violon ou en tant que soliste avec différents ensembles de musique nouvelle et de danse.

À propos de *A New Song of many faces for In These Times*

Ce quatuor à cordes est une structure linéaire de différentes variations, se terminant par une longue coda ; quatre parties, quatre perspectives pour un même chant - qui n'est jamais entendu dans son ensemble - interprétées à la suite l'une de l'autre par les instrumentistes : I. un chant coulant et doux, II. un chant brutal, III. un chant tourmenté, IV. un chant intérieur. Ce chant peut donc être perçu soit comme un composite de ces quatre variations, ou bien seulement dans ses différentes parties successives.

Ces variations reçoivent en réponse une coda dont la mélodie provient de l'hymne "The Sweet Bye and Bye", qui a été modifié en un chant IWW avec les paroles de Joe Hill, "The Preacher and the Slave", ainsi que d'autres matériaux provenant de Ives et de Beethoven, ce qui laisse la porte ouverte aux questions.

Un titre plus explicite pour cette pièce aurait pu être "A New Song of many faces for In These Times, with a coda, the Same Old Song needed to be heard again and again".

Cette composition est une improvisation structurée. La structure d'ensemble, ainsi que le développement de chacun des chants, est pré-déterminée et les matériaux et les techniques pour les interpréter sont clairement tracés. L'élément d'improvisation vient de la façon dont chacun des interprètes va les utiliser à tout moment, à leur manière, mais dans le cadre et la structure de la composition.

A New Song of many faces for In These Times est une commande du quatuor Bozzini, grâce à l'aide du Conseil des Arts du Canada.

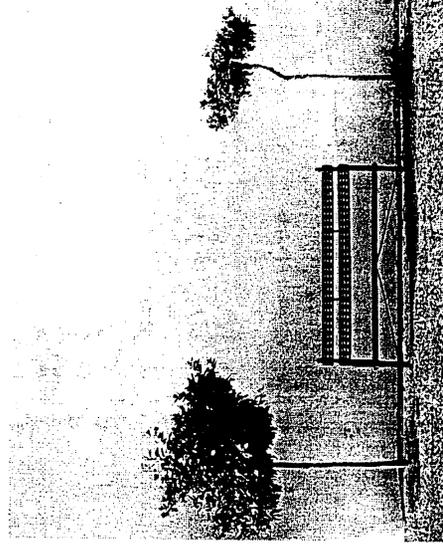
Marie Pelletier

Autodidacte, Marie Pelletier aime les icônes, les journées à rien faire et les baignades dans les mers d'azur. Sa musique s'inspire des mouvements lascifs et délicats des feuilles du tilleul sous la brise matinale.

Dehors / Dedans / Han n 27

Écrit pour le quatuor de saxophones Quasar, *Dehors / Dedans / Han n 27* est un théâtre instrumental qui propose à l'auditeur un voyage aux aspérités multiples. À la grâce de Dieu, Inch Allah.

Mise en scène : France Castel



Cette œuvre est une commande du quatuor de saxophones Quasar. L'écriture en a été rendue possible grâce à l'aide financière du Conseil des Arts du Canada qui, bon an, mal an, distribue des subsides aux pŏvres compositeurs (es).

Jérôme Blais

Jérôme Blais poursuit actuellement des études de doctorat en composition à l'Université de Montréal.

Sa musique a été interprétée par plusieurs groupes professionnels, dont l'Ensemble contemporain de Montréal, l'ensemble Musica Nova, le quatuor de saxophones Quasar, le quatuor à cordes Bozzini ainsi que les ensembles Array Music et Continuum de Toronto.

Il travaille aussi comme pianiste et improvisateur, notamment avec l'ensemble Jahbar qu'il a fondé avec le saxophoniste Jean-Marc Bouchard.

En plus de son travail de compositeur et d'improvisateur, Jérôme Blais enseigne la composition, l'orchestration et l'harmonie à l'Université de Montréal et à l'Université de Sherbrooke.

Con Stella

Mais qui est donc Stella?

Qui est cette belle inconnue qui hante mon esprit au point de donner son nom à ma dernière création ?

Si je le savais moi-même, je le dirais volontiers, mais au fond, le plus important dans le titre de ma pièce est le mot "con", qui veut dire, dans plusieurs langues latines, "avec". Et qui dit "avec", dit... Rencontres !

Merci à mes directeurs de recherche, Michel Longtin et Reno DeStefano pour leur soutien constant au cours des quatre dernières années.

Merci aussi à Delphine Measroch, Jean-Félix Mailloux et Marie-Noël Laporte pour avoir contribué, lors d'un concert à l'Université de Montréal en avril 2001, à l'évolution de *Con Stella*.

Quasar

Marie-Chantal Leclair : saxophone soprano
Mathieu Leclair : saxophone alto
André Leroux : saxophone ténor
Jean-Marc Bouchard : saxophone baryton

Le quatuor de saxophones QUASAR a été fondé en 1993 à Montréal. Passionné par la musique de son temps, QUASAR se consacre à la création et à la promotion de la musique contemporaine dans une conception pluridimensionnelle de la création. Avec *Rencontres*, Quasar a cherché à explorer de nouveaux sentiers en l'occurrence le théâtre musical et l'improvisation. Quasar a sciemment choisi de se placer dans un contexte, pour lui, nouveau, afin de se mettre dans un état propice au questionnement et à la découverte. Le "quatuor de saxophones" de Marie Pelletier est particulièrement éloquent à ce sujet : les références musicales habituelles du musicien étant déjouées par les exigences de l'aspect théâtral, immanent à l'œuvre. Bien que d'un caractère tout à fait différent, l'œuvre de Jérôme Blais déjoue elle aussi les références classiques de l'interprète. Investi d'une liberté inhabituelle, ludique et déroutante à la fois, mais toujours stimulante, il se trouve en quelque sorte confronté à une responsabilité nouvelle à l'égard de l'œuvre et de ses collègues de jeu. Rencontres aux multiples facettes donc, entre tous les artisans de ce projet : compositeurs, interprètes, etc. Rencontre ultime aujourd'hui par cette rencontre avec vous spectateurs, témoins mais également acteurs à part entière de ces rencontres.

N'ayez pas peur!

Marie-Chantal Leclair, Directrice artistique





Clemens Merkel,
Geneviève Beaudry - violons
Stéphanie Bozzini - alto
Isabelle Bozzini - violoncelle

Le Quatuor Bozzini, c'est la réunion de quatre jeunes artistes profondément dévoués à la musique comme langage universel et au quatuor à cordes comme une de ses expressions les plus raffinées. Pour eux, la musique est une nécessité quotidienne et ils se sont donné le mandat de la communiquer aux gens de partout: musique ancienne et musique nouvelle, musique célèbre ou méconnue, musique étrange, musique familière, musique qui traverse le temps et l'espace. La communication continue entre 4 musiciens d'un quatuor à cordes crée une énergie particulière qui transmet à l'auditoire une expérience unique de l'esthétique musicale. Un concert du Quatuor Bozzini est un événement qui transporte l'auditoire dans un voyage sans frontières.

Depuis sa fondation en 1994, le Quatuor Bozzini a récolté plusieurs prix et distinctions (2e Prix CIBC 1995, 1er Prix Début 1997, Boursier du C.A.L.Q. en 2000 et 2001). Le groupe s'est produit dans les événements les plus divers (Centre d'Arts de Banff, Forum du Nouvel Ensemble Moderne, Jeunes Artistes, Début, Codes d'Accès, Domaine Forget, Cammac, Innovations en concert), passant heureusement de l'événement éclaté au concert traditionnel. Ses 4 membres, chambristes passionnés diplômés d'écoles canadiennes et européennes, se dédient à la musique pour quatorze toutes ses formes. En 2000-2001, le Quatuor Bozzini a donné une trentaine de concerts, dont plusieurs produits par Radio-Canada. Le groupe a lancé sa première saison complète à la Chapelle Historique du Bon-Pasteur et à la salle Oscar Peterson de Concordia avec la compagnie Concerts M. Au printemps 2001, le Quatuor Bozzini a tourné en Suisse, en Allemagne et aux États-Unis. Cette saison, en plus de présenter une quinzaine de concerts à Montréal et en région, le Quatuor a participé à l'événement Présence du Québec à NY et il est réinvité au festival June in Buffalo, en résidence en 2002-2003. La prochaine saison, le groupe prépare une tournée «Jouer dans l'île» et trois séjours en Europe. En Novembre 2001, le Quatuor Bozzini a reçu le Prix Opus «Découverte de l'année 2000-2001».

Un gros merci à : Malcom Goldstein, pour sa présence inspirante, Michael Oesterle, pour son amitié généreuse, Tim Brady et l'équipe des Concerts M, pour leur support précieux, nos parents et amis, pour leur fidélité indéfectible, nos subventionneurs : CALQ, CAC, CACUM, Socan, SRC, Concordia. Et bien sûr, Jérôme Blais, instigateur de ce projet et nos amis du quatuor Quasar, pour le plaisir de la musique !

Les RENCONTRES nous tiennent à cœur à La Chapelle. Qu'y a-t-il de plus agréable que de s'asseoir sur un banc public et de faire la connaissance d'un parfait inconnu ? D'entendre des voix et des histoires nouvelles ? Cette rencontre en musique, sur une idée originale de Jérôme Blais, est particulièrement excitante pour nous puisqu'il s'agit d'une occasion de réfléchir et d'explorer le format du concert dans le but de renouveler sa présence scénique et visuelle. De la matière riche pour les oreilles et pour les yeux ! Nous sommes ravis de vous faire rencontrer 3 excellents compositeurs et 2 ensembles formidables. Merci de venir vous asseoir avec nous ce soir.

Richard Simas, directeur artistique de La Chapelle

La Chapelle remercie ses partenaires pour la saison 2001/2002

le Ministère de la culture et de la communication du Québec
le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des arts du Canada,
la ville de Montréal, Patrimoine canadien,
le Ministère de l'emploi et de la solidarité sociale du Québec,
le Fonds de stabilisation et de consolidation
des arts et de la culture du Québec,
le Conseil des arts et des lettres du Québec
et la Chaîne culturelle de Radio Canada,
qui enregistre RENCONTRES pour une diffusion lors de l'émission
Le Navire Night - sur 100,7 - le dimanche à 22h

...Prochainement à La Chapelle...



DOING LEONARD COHEN

The words of Leonard Cohen
adapted for the stage by
One Yellow Rabbit
(Calgary)

May 9-10-11 at 8 pm

La Chapelle
is wildly proud to present
«Doing Leonard Cohen»
in Montreal for 3 nights only.
You can't miss it!

Tel. 514.843.7738

ANNEXE 5

Partitions de certaines œuvres de Jean Derome

- 1) *Saalfelden*
- 2) *Spectacles*
- 3) *Tu r'lutttes* (extraits)

(Partitions reproduites avec la permission du compositeur)

saalfelden

♩ = 71

①

sopranosax

tbone 3/8

bass drum

high hat

sulitonguez

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 71 beats per minute. It features four staves: Sopranosaxophone (treble clef), Tuba (bass clef), Bass Drum (bass clef), and High Hat (bass clef). The piece is marked with a circled '1' and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The saxophone part has a melodic line with some grace notes. The tuba part provides a steady harmonic accompaniment. The bass drum and high hat play a consistent rhythmic pattern throughout the piece.

SPECTACLES

Un tarot des arts du temps.

© Jean Derome, 1982
CAPAC

La pièce *Spectacles* est conçue pour un ensemble indéterminé d'improvisateurs de n'importe quel art de la scène. C'est-à-dire que la pièce peut être exécutée autant par des danseurs que par des musiciens, des comédiens ou par une combinaison de ceux-ci.

J'ai créé *Spectacles*, à l'origine, pour offrir un terrain d'entente, un terrain de jeu, qui soit totalement neutre au point de vue esthétique. *Spectacles* permet la coexistence sur une même scène de styles et d'écoles très différents en offrant un mode de jeu et d'évaluation commun qui permet de dépasser les problèmes d'appartenance stylistique qui se posent généralement en improvisation.

Spectacles fait l'inventaire d'une série de types d'énergie différents pouvant être mis en oeuvre sur une scène: seize archétypes comparables aux cartes du tarot, aux signes du Yi King ou aux signes astrologiques.

La pièce est donc constituée de 16 consignes construites à partir d'éléments communs à tous les arts du temps: le flot, l'espace utilisé, la vitesse d'exécution et le tonus.

LE FLOT:	CONTINU OU INTERROMPU
L'ESPACE:	GRAND OU PETIT
LA VITESSE:	RAPIDE OU LENTE
LE TONUS:	FORT OU FAIBLE

La combinaison de ces éléments, en négatif ou en positif, produit 16 états de jeu (ou climats) bien précis qui pourraient aussi bien évoquer des couleurs, des personnages, des hommes célèbres, des états d'âme, des références culturelles ou même rien du tout. Des titres ou des images poétiques ont parfois cherché à s'imposer: foetus, miroir brisé, majestueux, oiseaux de malheur, friture, moustiques, pantins, tumbleweeds, suicide aux pilules, etc....

L'interprète de *Spectacles* doit chercher à produire des contrastes très clairs, très lisibles dans son interprétation des consignes (mais bien sûr, un peu de mauvaise volonté n'est pas nécessairement exclue). De toute façon, l'interprétation de *Spectacles* génère un tas de problèmes et de questions d'ordre artistique et c'est ce qui fait tout l'intérêt de la pièce.

Spectacles est totalement ouvert. Aussi ouvert qu'un jeu de cartes peut l'être. Il n'est pas interdit de s'inventer une nouvelle série de règles à chaque interprétation, de la même manière qu'aux cartes on peut choisir de jouer à des jeux très différents.

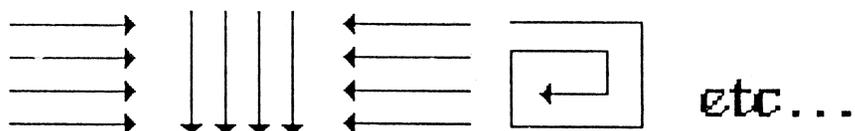
SPECTACLES / Modes de jeu

Spectacles peut se jouer dans un ordre pré-établi et avec une durée fixe pour chaque pièce. La durée des pièces peut être fixée à l'avance et mesurée par un chronomètre ou un sablier. C'est la méthode idéale pour apprendre à différencier chaque consigne. Je vous propose le cycle suivant:

1	CONTINU GRAND LENT FORT	2	INTERROMPU PETIT RAPIDE FORT	3	CONTINU PETIT LENT FAIBLE	4	INTERROMPU GRAND LENT FORT
5	CONTINU GRAND LENT FAIBLE	6	INTERROMPU PETIT LENT FORT	7	INTERROMPU PETIT RAPIDE FAIBLE	8	CONTINU PETIT LENT FORT
9	INTERROMPU GRAND RAPIDE FORT	10	CONTINU PETIT RAPIDE FAIBLE	11	INTERROMPU GRAND RAPIDE FAIBLE	12	CONTINU GRAND RAPIDE FORT
13	INTERROMPU GRAND LENT FAIBLE	14	CONTINU GRAND RAPIDE FAIBLE	15	INTERROMPU PETIT LENT FAIBLE	16	CONTINU PETIT RAPIDE FORT

2* On peut diviser le groupe en équipes et jouer ce cycle en canon.

3* On peut convenir de trajets différents à l'intérieur du même cycle.



4* L'ordre des pièces peut être déterminé par le hasard. Il suffit de constituer un ou plusieurs jeux de cartes des 16 consignes, de brasser les cartes et de les jouer dans l'ordre où elles se présenteront.

Par exemple, dans une version pour trois musiciens, deux brassaient leurs cartes et l'autre suivait le cycle suggéré.

5* On peut choisir de passer librement d'une consigne à l'autre sans suivre de cycle pré-établi. Chacun des groupes peut contrôler une ou plusieurs consignes.

Par exemple, dans une version pour 2 musiciens et 2 danseurs, chaque participant contrôlait un des aspects au moyen de lunettes. Positif s'il portait les lunettes, négatif s'il les enlevait. Dans une version pour 4 musiciens, jouer debout ou s'asseoir déterminait le positif ou le négatif. Dans une version pour 2 musiciens, des chaises et des lampes sur pied étaient utilisées.

6* L'attribution des consignes peut être confiée à un meneur de jeu qui choisit les consignes au hasard et les indique au moyen de 4 projecteurs de couleur:

BLEU	/	LE FLOT
JAUNE	/	L'ESPACE
VERT	/	LA VITESSE
ROUGE	/	LE TONUS

La présence ou l'absence de ces couleurs détermine les consignes en positif ou en négatif. L'utilisation de codes de couleur est très avantageuse dans les versions avec danse en libérant les danseurs de la contrainte de manipuler des objets.

Dans une version danse/narration/musique, trois équipes mélangées avaient chacune un jeu de cartes différent qu'elles brassaient au début de la pièce. Chaque interprète pouvait continuer de jouer sa consigne aussi longtemps qu'il le désirait. Le reste de son équipe pouvait passer à la prochaine consigne avant qu'il n'ait fini. Le joueur pouvait choisir de se fondre dans la consigne amenée par son équipe ou d'introduire la consigne suivante.

Dans les versions pour un groupe de plus grande taille, une bonne manière d'éviter les embouteillages est de distribuer des pièces de monnaie et de faire tirer au sort par les participants s'ils vont jouer ou non dans une section donnée. On peut décider à l'avance d'une série de sous-groupes intéressants et les piger au hasard au cours de la performance.

Je me promets pour l'avenir de continuer l'exploration de cette pièce. Eventuellement, j'aimerais joindre à chaque consigne toute une série de déclencheurs poétiques comme un nom de pays, un personnage célèbre, un style musical, une référence à l'histoire de l'art, une boisson, un tissu, un caractère psychologique, etc.

J'aimerais aussi présenter *Spectacles* à la manière d'une parade de mode. Les danseurs porteraient des vêtements dans des tissus relatifs à chacune des consignes: soie, velours, jute, vinyle, phentex, ratine, caoutchouc, fortrel, etc.

Finalement, je n'exclue pas la possibilité de composer 16 pièces (avec chorégraphies et textes pré-établis ou non) qui pourraient être jouées seules ou en même temps que des improvisations.

tu n'attends

17 jeux variés pour 12 improvisateurs
[commande de Super-ménée]

voix

sax soprano

sax alto et voix

sax alto, flûte & piccolo

sax baryton

tableaux numériques

échantillonneur

piano

basse électrique

3 batteries

signes visuels = l'index qui pointe vers le bas signifie,
on passe à la pièce suivante

l'index qui indique la bouche signifie,
ON CHANTE notre partition au lieu de la jouer

l'index au TRAVERS de la bouche signifie,
ON NE JOUE PAS

les gros chiffres encadrés de rouge indiquent l'ordre des entrées des
différentes strates

John Zorn

hiver 96

© SOCAN

la vie agricole

debut: ② ③ ④
 FOLKLORE || Israel / Jojo / Martin / OR Martin || Diane || tambours || saxos (possiblement en même temps que ②)

2 VOIX basses

ISRAEL: COMME JOJO

1) **JOJO**: LE PLUS BAS POSSIBLE, TRÈS LONGUES NOTES ENTRECOUPÉES PAR DE LONGUES INSPIRATIONS (SILENCIEUSES) etc

1) **MARTIN** → BRUITS DE SCRATCHES (PRESQUE) CONTINU ET LÉGER GENRE SAC DE CHIPS

2) **DIANE** 8va f 10'
 famille tas aigu et distant
 DIANE REVERB

4) **PARTON ALTO JEAN**
 avec embouchure et bocal seulement.
 son modulé par la main

3) **tambours** 84:1
 seulement peaux avec mailloches
 corps sur des noix, varier.
 TRÈS ESPACÉ
 cue DAN varier
 encore plus espacé que mon exemple!

ANNEXE 6

Notice biographique pour Jean Derome

Jean Derome
Notice biographique¹

Derome, Jean. Flûtiste, saxophoniste, compositeur, arrangeur, chanteur (Montréal, 29 juin 1955). Il mena de front des activités au sein de son premier groupe important, Nébu, et des études au cégep Saint-Laurent (1972-75) avec Michel Perrault (matières théoriques), puis au CMM (1975-79) avec Jean-Paul Major (flûte) et d'autres. Nébu, qu'il forma en 1973 avec le pianiste Pierre Saint-Jacques et auquel se joignit le bassiste Claude Simard, était un groupe de jazz contemporain d'inspiration classique. La formation effectua de nombreuses tournées au Québec et participa au Festival de musique ouverte de Châteauvallon (France, 1977) et au premier FIJM (1980), avant de se disperser en 1981. Sur son second microsillon, on apprenait que Derome avait confectionné 1000 pochettes à la main : déjà se profilait cet habile travailleur en quête d'originalité qui allait professer durant toute sa carrière un certain mépris à l'égard des normes commerciales.

En 1978, Derome créa l'EMIM - avec Saint-Jacques, entre autres - puis travailla comme compositeur, arrangeur et flûtiste pour toute une série de formations liées à l'EMIM, comme la Chick-Boom Chick Band (1980), la G.U.M. (Guérilla urbaine musicale, d'abord un ensemble de rue, 1981; puis Grande Orchestre de Montréal, une « big band », 1982-83) et Jonas (1982-83). En 1983, à peine converti au saxophone alto, Derome se joignit à La Grande aventure (orchestre de rue qui se rendit populaire pendant plusieurs années au FIJM), puis aux Éboulements et à deux groupes qui se consacraient à la musique de Thelonious Monk : *Mystériso* (1983-84) et *Evidence* (formé en 1985). Cinq de ses compositions d'alors furent publiées dans *Les Cahiers de jazz* (Éditions du lycanthrope 1983). En concert, Derome a formé des duos avec le bassiste Pierre Cartier, le clarinetiste

¹ KALLMAN, Helmut, POTVIN, Gilles, *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^{ème} édition, Montréal, Fides, 1993, trois volumes.

Robert M. Lepage et surtout, à partir de 1984, le guitariste René Lussier, avec qui il allait longtemps collaborer. La musique des Granules (nom qu'ils choisirent par la suite) combine reels et chants traditionnels (« Le Marchand des rues » de La Bolduc, par exemple), libre improvisation, parodie musicale et commentaires sociaux humoristiques et piquants (« Avez-vous travaillé? » intègre les questions auxquelles doivent répondre les prestataires de l'assurance-chômage). En 1988, Derome et Lussier participèrent au Sound Symposium et au Festival international de musique actuelle de Victoriaville, et, en 1990, à des festivals de jazz à Toronto, Edmonton et Vancouver, ainsi qu'au Winnipeg Folk Festival. En 1991, ils donnèrent des concerts à New York et Los Angeles. Leur tournée européenne les amena à Londres et à Moers (Allemagne) en 1989 et à Berne, Bâle et Zurich, Suisse, en 1990. Les Granules devenaient big bands pour certains concerts (au festival Montréal Musiques actuelles en 1990; à Gand, Belgique, en 1991). Derome a également voyagé en Europe, aux États-Unis et en Union Soviétique avec le groupe multinational Keep the Dog (fondé en 1988 par Fred Frith). En 1991, Derome avait composé pour quelque 30 films (souvent en collaboration avec Lussier) - dont *Painted Landscapes of the Times : The Art of Sue Coe* (1986) et *Paul Strand Under the Dark Cloth* (1988) - et pour plusieurs productions de l'ONF, comme *L'Albédo*, *Riopelle*, *Les Illusions tranquilles*, *Le Dernier glacier* et *Passiflora*. Derome collabora aussi avec Lussier et Robert [M.] Lepage lors de présentations multimédias, en compagnie de l'animateur Pierre Hébert (voir Lussier). Au théâtre, Derome adapta *Phèdre* de Racine pour l'improvisation (*Phèdre, sans paroles*, présentée par l'EMIM en 1980) et joua dans *Clockville* d'André Duchesne (1981) et diverses autres mises en scène. Avec Quidam (Quatuor en improvisation musique danse, à Montréal), Derome fut musicien solo (1980-83) et chorégraphe; ses *Spectacles* (1982) réunissaient danseurs et improvisateurs, pareillement dirigés et répondant aux mêmes

signaux, mais réagissant directement les uns aux autres. Après 1990, Derome réserva les *Spectacles* aux seuls improvisateurs. Il fut cofondateur et dir. mus. (1983-86) des Événements de la pleine lune, qui avaient lieu de temps en temps à Montréal et durant lesquels étaient présentés des concerts de musique et des chorégraphies. Ses *Confitures de gagaku* (1985, pour bois, soprano, contrebasse, claviers et percussions), comprenant 10 morceaux inspirés du rite musical traditionnel japonais gagaku, furent créées en 1986 (toujours au moment de la pleine lune!), reprises au festival de Victoriaville en 1987 - sans les danseurs - et enfin enregistrées. L'album inclut de nouvelles versions d' *Oiseaux* et de *Saturne* - qu'il avait déjà enregistrées avec Lussier. Parmi ses autres compositions, il faut aussi noter *Hommage à Mingus* (pour le G.U.M.), *Jonas* (Jonas), *Les Aventures de Sascha l'chat* (Granules) et *Seven Dances for 15* (Hemispheres).

LISTE DES DOCUMENTS JOINTS

Font également partie de cette thèse les documents suivants :

- cinq partitions musicales :

Parcours, pour piano et instrument mélodique variable;

Transfuges, pour un ou plusieurs instruments;

Dona Nobis, pour deux voix solistes, chœur d'enfants et percussion;

Blues for Hank, pour un ou deux clavecins;

Con Stella, pour piano, avec un ou plusieurs instruments *ad libitum*;

- trois disques compacts :

disque 1, exemples sonores 1.1 à 3.5;

disque 2, exemples sonores 4.1 à 5.4;

disque 3, exemples sonores 5.5 à 5.19.