

***ECM+Génération2014* : pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne**

ECM+Generation2014: Avenues for Reflection on the Concept of Style in the Works of Up-and-Coming Canadian Composers

Symon Henry

Volume 15, numéro 2, automne 2014

Le style et l'idée : de la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036120ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036120ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Henry, S. (2014). *ECM+Génération2014* : pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 71–85.
<https://doi.org/10.7202/1036120ar>

Résumé de l'article

En 2014, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), dirigé par Véronique Lacroix, célébrait le 20^e anniversaire du projet *Génération*, concours pancanadien bisannuel de composition. Cet article étudie les démarches des compositeurs qui ont participé à l'édition 2014 : Marie-Pierre Brassat (Québec), Alec Hall (Ontario/New-York), Evelin Ramon (Québec/La Havane) et Anthony Tan (Alberta/Berlin). Y sont proposées certaines bases de réflexion quant à la notion de style appliquée aux démarches de compositeurs de la relève liés à la scène canadienne de musique contemporaine.

L'article circonscrit d'abord l'idée de style telle qu'elle a été comprise dans le cadre de cet article. Est ensuite mise en perspective, grâce à cette définition de concept, les démarches des lauréats du projet *ECM+ Génération2014*. Ceux-ci partagent un certain dialecte stylistique, tout en ayant une forte volonté d'indépendance. On remarque particulièrement un positionnement fort, chez les quatre compositeurs, par rapport aux archétypes de la musique classique occidentale – comme le lyrisme traditionnel et l'expression personnelle. L'idée de recherche et d'expérimentation constante s'est aussi révélée être un angle d'approche important afin d'étudier la notion de style chez les quatre lauréats. L'expression personnelle a été le dernier enjeu majeur commun ayant émergé de cette étude. En conclusion, la prise en charge critique, par les compositeurs, de l'ensemble de contraintes qui définit leur donné stylistique, s'est révélé être un outil de création de sens puissant dans leur travail.

ECM+ Génération2014 : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne¹

Symon Henry
(compositeur et artiste sonore)

Car on ne peut considérer un geste ni comme la propriété d'un individu, ni comme sa création (nul n'étant en mesure de créer un geste propre, entièrement original et n'appartenant qu'à soi), ni même comme son instrument ; le contraire est vrai : ce sont les gestes qui se servent de nous ; nous sommes leurs instruments, leurs marionnettes, leurs incarnations.

(Kundera 2011, 9)

Louis Dufort, Paul Frehner, Gordon Fitzell, Nicolas Gilbert, Jean-François Laporte, Nicole Lizée, Cassandra Miller, Ana Sokolović... autant de compositeurs aujourd'hui très actifs sur la scène canadienne qui ont tous été révélés, entre autres, par l'entremise du concours pancanadien de composition *Génération* de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) dirigé par Véronique Lacroix. Célébrant en 2014 son vingtième anniversaire, ce concours bisannuel – nommé à l'origine *Ateliers et Concert* – a d'abord rassemblé et dynamisé les forces vives de la relève québécoise. Rebaptisé *Génération*, il s'est ensuite étendu à l'ensemble du pays à partir de 2000. Au fil des ans, il a contribué à remodeler le paysage de la relève canadienne et à faire connaître la musique de 53 jeunes créateurs par l'entremise d'un large réseau de collaborateurs et de diffuseurs à travers le Canada.

Ce concours comporte trois phases :

1. la sélection, tout d'abord, par un jury spécialisé recruté aux quatre coins du pays, de quatre compositeurs canadiens de 35 ans et moins ;
2. la tenue, quelques mois plus tard, d'*Ateliers et de Miniconcerts* lors desquels une œuvre de chacun des lauréats est interprétée devant public, ainsi que

des esquisses en vue d'une composition nouvelle, écrite sur mesure pour l'ensemble ; ces esquisses font l'objet d'un travail exploratoire auquel participe le compositeur et l'ensemble des musiciens ;

3. l'organisation d'une tournée pancanadienne de six à neuf concerts² mettant en vedette les créations achevées des lauréats.

Compte tenu de la longévité de ce projet et de sa notoriété acquise au fil du temps, il nous semble opportun d'étudier les démarches des compositeurs qui ont participé à l'édition 2014 au regard de l'objectif suivant : proposer certaines pistes de réflexion quant à la notion de style dans le cas de compositeurs de la relève liés à la scène canadienne de musique contemporaine³. Pour ce faire, nous circonscrirons d'abord l'idée de style telle qu'elle sera comprise dans le cadre de cet article. Nous mettrons ensuite en perspective, à partir de ce concept, les démarches respectives des lauréats du projet *ECM+ Génération2014*, en l'occurrence Marie-Pierre Brassat (Québec), Alec Hall (Ontario/New-York), Evelin Ramon (Québec/La Havane) et Anthony Tan (Alberta/Berlin). Ceci nous permettra d'aborder certaines spécificités des questionnements et des recherches esthétiques de chacun de ces compositeurs.

De la notion de style

Camille Laurens, auteure d'un important travail littéraire étymologique, entame sa réflexion sur le vocable *style* par le rappel suivant :

Dans l'Antiquité, le style désignait ce poinçon de fer ou d'os qui servait à écrire sur de la cire, et dont l'autre extrémité, aplatie, permettait d'effacer ce qu'on avait écrit. [...] à l'époque déjà, par glissement métonymique

¹ Le présent article est complémentaire au texte «ECM+ Génération2014 : Regards sur les quatre compositeurs lauréats» paru en deux parties dans le volume 25, numéros 1 et 2, de la revue *Circuit : Musiques contemporaines*. Cette étude portait sur les démarches des compositeurs selon quatre angles d'analyse distincts : l'appropriation de traditions musicales et des sonorités de territoires chez Marie-Pierre Brassat, le rapport à la figuration sonore chez Alec Hall, la notion de timbre comme expression personnelle chez Evelin Ramon et l'idée de musique en tant que *situation* chez Anthony Tan. Le présent article propose plutôt des rapprochements entre leurs démarches respectives à partir de la notion de style.

² L'ECM+ a réalisé en novembre 2014 sa huitième tournée pancanadienne.

³ Nous emploierons ici l'expression *musique contemporaine* pour désigner les musiques liées aux réseaux d'ensembles, d'interprètes, de compositeurs et d'établissements scolaires qui se réclament d'eux-mêmes des musiques dites contemporaines, de création ou nouvelles.

de l'instrument à son résultat, le style est aussi la manière d'écrire, la tournure de l'expression (Laurens 2008, 25).

Lors d'une rencontre avec Alec Hall en marge des *Ateliers et Mini-concerts* de mars 2014, ce dernier évoqua lui aussi l'origine utilitaire du terme *style* (Hall 2014). Pour lui, le style correspond à l'outil dont on se sert pour exprimer une idée : il affecte la manière de traiter le matériau, mais s'en distingue néanmoins clairement. Son point de vue n'est d'ailleurs pas tout à fait étranger à celui d'Arnold Schönberg (Schönberg 1977, 100) pour qui le style serait avant tout le produit d'une conjoncture, voire d'une mode, un aspect nécessaire mais relativement superficiel du *faire* d'un compositeur. Il le subordonne à ce qu'il considère comme l'essentiel en art, soit l'idée :

Certes nous disposons aujourd'hui d'outils plus compliqués et plus efficaces et il viendra peut-être une époque où la pince coupante⁴ et les outils analogues seront tous dépassés. L'outil lui-même se trouvera alors démodé, mais l'idée dont il est né demeurera. Et c'est précisément là que se trouve la différence entre un style et une idée : une idée ne peut jamais mourir (Schönberg 1977, 102).

L'écrivain Pierre Bergounioux, dans son livre intitulé *Le style comme expérience*, nous rappelle que le mot grec *stulos* signifie *pilier*, et que son lointain dérivé, *stylite*, désigne un ermite qui « vivait et priait au sommet d'une colonne, entre ciel et terre » (2013, 7). Selon lui, le style n'est pas un aspect superficiel de l'acte d'écrire, mais bien l'un de ses éléments structurants et fondamentaux, même si sous-jacents. Sans prendre position de manière aussi nette, Leonard B. Meyer, auteur d'un ouvrage musicologique majeur sur le sujet, *Style and Music*, propose la définition suivante :

Le style correspond à la reproduction de modèles, relatifs autant au comportement humain qu'aux artefacts que le comportement humain produit, résultant d'une série de choix réalisés à l'intérieur d'un ensemble de contraintes. La façon de parler ou d'écrire d'un individu, par exemple, résulte en grande partie de choix lexicaux, grammaticaux et syntaxiques réalisés à l'intérieur des contraintes de la langue et du dialecte qu'il a appris à utiliser, mais qu'il n'a pas lui-même créé [...] De manière plus générale, un

petit nombre de contraintes limitant les choix ont été conçues ou imaginées par ceux qui les emploient. Elles ont plutôt été apprises et adoptées conséquemment aux circonstances historiques et culturelles d'individus ou de groupes⁵ (Meyer 1989, 3 ; notre traduction).

Dans le cadre de cet article, le contraste entre les réflexions de Laurens et de Schönberg, d'une part, – qui accordent une importance somme toute assez superficielle à la notion de style, la subordonnant à l'idée et donc au contenu – et, d'autre part, celles de Bergounioux et de Meyer, lui accordant un potentiel structurant plus fondamental, ont servi à nourrir plusieurs des échanges que nous avons pu avoir avec les quatre lauréats. Nos réflexions ont en effet été alimentées par les entrevues individuelles semi-dirigées, en personne et d'environ une heure, que nous avons effectuées en mars 2014 – soit en marge des *Ateliers et Mini-concerts* – avec les quatre lauréats. Ces entrevues ont été menées après l'étude de partitions et du parcours de tous les participants au projet *Génération* depuis ses débuts, et surtout des partitions et des *cahiers du compositeur* de l'édition de 2014⁶.

Suite à ces lectures, réflexions et discussions, nous envisagerons le style, dans le cadre de cet article, comme une sorte de prisme déformant incarné par l'artiste. L'artiste-prisme réalise certaines formes de représentation liées, mais non limitées, aux données culturelles du lieu géographique et historique duquel elles participent. En regard de sa propre volonté de prise en charge du style, l'artiste peut se positionner face à ce prisme de différentes manières : acceptation, résistance, détournement, subversion, etc.

Nous aborderons cette notion, chez les compositeurs à l'étude, en fonction de notre propre point de vue qui pourrait être qualifié d'*émique*⁷ : il sera avant tout celui d'un compositeur-chercheur qui se penche sur le travail de collègues appartenant à une même tranche d'âge (nés entre 1979 et 1985), et actifs – entre autres – à l'intérieur d'un même réseau culturel, soit le réseau canadien des compositeurs de musique contemporaine. Nous focaliserons notre attention sur les discours des compositeurs ainsi que sur certaines de leurs partitions afin de jeter un regard sur l'ensemble de contraintes, tant contextuel que strictement musical, à l'intérieur duquel ils évoluent et créent. Nous étudierons d'abord le cadre du concours et ce qu'il offre en termes de représentativité de la

⁴ Schönberg compare métaphoriquement, dans ce qui précède, le style à un outil physique, comme une pince coupante.

⁵ « Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. An individual's style of speaking or writing, for instance, results in large part from lexical, grammatical, and syntactic choices made within the constraints of the language and dialect he has learned to use but does not himself create [...] More generally, few of the constraints that limit choice are newly invented or devised by those who employ them. Rather they are learned and adopted as part of the historical/cultural circumstances of individuals or groups. »

⁶ L'auteur a d'ailleurs participé activement à la conception, la collecte d'informations ainsi qu'à la rédaction de l'ouvrage *Ensemble contemporain de Montréal, Génération 20 ans (1994-2014)* (voir Ensemble contemporain de Montréal 2014b).

⁷ Référence à la dualité *emic/etic*, en anthropologie, où le premier terme s'applique au point de vue mettant l'accent sur la perception de phénomènes culturels par les acteurs mêmes de la culture à l'étude, par opposition à un point de vue plus détaché et objectif qui se voudrait davantage extérieur (De Sardan 1998, 151-166).

relève en musique de création au Canada. Nous comparerons ensuite des éléments précis des discours et des écrits musicaux des quatre compositeurs en adoptant trois angles d'approche de la notion de style en musique contemporaine. Ces trois angles, que nous présenterons bientôt plus en détails, peuvent se résumer ainsi :

1. l'ensemble de contraintes à l'intérieur duquel s'inscrit la démarche de création ;
2. la notion d'expérimentation et de recherche ;
3. l'expression personnelle.

Objectifs et limites de la recherche : le choix des compositeurs

Afin d'entamer notre étude de la démarche des compositeurs lauréats de *Génération2014*, il nous semble nécessaire de porter notre attention sur le mode de sélection des candidats et donc sur le réseau culturel à l'intérieur duquel ils s'inscrivent dans le cadre de *Génération*. D'abord, précisons qu'ils ont été sélectionnés à l'intérieur d'un bassin de soixante dossiers par le jury décrit dans le tableau 1.

On peut remarquer, dans ce tableau, la présence majoritaire de compositeurs (quatre membres sur sept) et de professeurs (dans une même proportion) provenant de cinq provinces du Canada. Notons, du même souffle, la présence de trois membres liés à la direction artistique d'organismes jouissant d'une importante notoriété en musique classique au Canada, soient le Banff Centre, le Centre National des Arts d'Ottawa et l'ECM+. Ce jury nous semble donc représentatif d'instances reconnues de la musique de création de tradition classique au Canada. De leur côté, les candidats détenaient tous, ou étaient en voie d'obtenir au moment du dépôt de

leur candidature, une maîtrise universitaire en composition (ou l'équivalent)⁸. Ils provenaient majoritairement des quatre provinces les plus peuplées du Canada (Ontario, Québec, Colombie-Britannique et Alberta), mais l'Île-du-Prince-Édouard, le Manitoba, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse étaient aussi représentés.

Comme le montre le tableau 2, leurs diplômes de composition ont été obtenus dans divers établissements universitaires canadiens, ainsi qu'à l'étranger dans trois cas sur quatre. Ils sont aussi tous engagés, au moment de la rédaction de cet article, dans un cursus doctoral en composition.

Ayant tous été rattachés à des établissements universitaires canadiens phares, ils ont aussi été (ou sont encore) fortement liés à d'autres pôles internationaux. En témoigne la diversité des ensembles professionnels qui ont interprété leur musique : ainsi, Alec Hall a été joué par l'Ensemble intercontemporain (France), Marie-Pierre Brassset par l'Onix Ensemble (Mexique), Anthony Tan par l'Esprit Orchestra (Toronto), tandis que le Nouvel Ensemble Moderne (Montréal) a joué Marie-Pierre Brassset, Evelin Ramon et Anthony Tan. Les quatre lauréats ont à leur actif au moins une dizaine d'interprétations par des ensembles ou des solistes reconnus par leurs pairs sur la scène locale ou internationale.

Âgés de 27 à 35 ans au moment de présenter leur candidature, ces quatre compositeurs ont donc en commun d'être inscrits à la fois dans un paradigme universitaire avancé ainsi que dans un réseau national et international d'interprétation de musique contemporaine. Suite à leur sélection par le jury susmentionné, nous considérons

Tableau 1 : Jury de l'édition 2014 du concours ECM+ *Génération*.

Noms des juges	Fonctions	Affiliations	Province de résidence
Derek Charke	Compositeur et professeur	Université Acadia	Nouvelle-Écosse
Paul Frehner	Compositeur et professeur	Université de Western Ontario	Ontario
Nicolas Gilbert	Compositeur et écrivain		Québec
Véronique Lacroix	Directrice artistique et chef	ECM+	Québec
	Professeure	Conservatoire de musique de Montréal	
Stefani Truant	Adjointe à l'administration artistique	Orchestre du Centre national des Arts d'Ottawa	Ontario
Owen Underhill	Compositeur, chef d'orchestre, professeur et directeur de la School for the Contemporary Arts	Université Simon Fraser à Vancouver	Colombie-Britannique
Mark Wold	Directeur général	Banff Centre	Alberta

⁸ Cela constituait d'ailleurs une condition d'admissibilité au concours.

Tableau 2 : Établissements fréquentés par les lauréats de *Génération2014*.

	Établissements canadiens	Autres établissements
Marie-Pierre Brassat (née en 1981)	Conservatoire de musique de Montréal Université de Montréal Université Laval	
Alec Hall (né en 1985)	University of British Columbia Université McGill	University of California, San Diego Université Columbia, New York
Evelin Ramon (née en 1979)	Université de Montréal	Conservatoire de musique de Santiago de Cuba Universidad de Las Artes de La Havane
Anthony Tan (né en 1978)	Royal Conservatory of Music (Toronto) University of Calgary Université de Montréal Université McGill	Musikhochschule Dresden

qu'ils se sont démarqués, au sein de leur réseau culturel, par la qualité et l'intérêt de leurs démarches, sans que cette démarche puisse toutefois être considérée comme nécessairement représentative de l'ensemble de celles des compositeurs de leur génération. En ce sens, notre article vise donc à proposer des pistes de réflexions – par l'étude des démarches de compositeurs de la relève reconnus par des pairs fortement liés à une certaine institutionnalisation de la musique contemporaine – et se pose comme une première étape d'une recherche plus exhaustive.

Musique contemporaine comme style, lieu d'expérimentation et moyen d'expression

À partir de l'étude des démarches compositionnelles des quatre compositeurs de *Génération2014*, nous avons choisi de porter notre attention, dans le présent article, sur trois angles d'approche de la musique contemporaine qui nous ont semblés particulièrement intéressants, soient

1. la musique contemporaine comme style musical défini, avec ses zones de libertés et ses restrictions esthétiques;
2. la musique contemporaine comme modèle de pensée d'expérimentation sonore;
3. la musique contemporaine comme moyen d'expression artistique personnel;

Il nous est en effet apparu que chacun des quatre compositeurs a orienté son travail en fonction de ces angles d'approche, parmi d'autres. Est résumée, dans le premier, l'idée qu'en fonction de certains critères stylistiques (rapport à la tradition tonale occidentale, à l'expérimentation esthétique, à différents courants musicaux plus récents comme la musique concrète instrumentale, minimaliste ou spectrale, etc.), une œuvre sera considérée ou non, par différents agents du milieu culturels (interprètes, compositeurs, subventionneurs, public, etc.), comme de la

musique dite *contemporaine*. Le second angle renvoie à la recherche esthétique et à l'expérimentation sonore qui sont fortement associées, en particulier depuis le milieu du siècle dernier, à la composition s'inscrivant dans la tradition classique occidentale. Le troisième, finalement, rend compte de la volonté des compositeurs, affichée ou non, d'exprimer par leur art des affects ou des éléments de pensée poétique personnels. Comme nous le verrons plus loin, les démarches des quatre compositeurs à l'étude peuvent être décrites en termes de tension entre ces angles d'approche.

Afin de mener à bien notre étude, nous avons assisté, en premier lieu, aux *Ateliers et Mini-concerts* – d'une durée d'environ deux heures et animés par le compositeur et écrivain Nicolas Gilbert – qui ont eu lieu en mars 2014. Le public était invité à assister à un échange au cours duquel chaque lauréat présentait sa démarche de manière générale. Une œuvre de musique de chambre de chacun des compositeurs sélectionnés était ensuite interprétée. Puis, en s'appuyant sur un *cahier des compositeurs* remis au public et contenant des partitions et des indications textuelles d'expérimentations sonores, les musiciens de l'ECM+ ainsi que la directrice artistique et chef Véronique Lacroix travaillaient, en interaction avec le compositeur, les esquisses de l'œuvre en gestation. Pour notre part, après avoir étudié les partitions et les cahiers préparés en vue des *Ateliers et Mini-concerts*, puis avoir assisté à ces événements, nous avons porté notre attention vers d'autres œuvres représentatives de la démarche des quatre compositeurs. Nous les avons ensuite rencontrés individuellement afin de recueillir leur point de vue sur la notion de style dans leurs démarches respectives.

Brève présentation des œuvres entendues lors des mini-concerts⁹

Leonard B. Meyer approche l'idée de style en considérant d'abord celui d'une culture, puis celui d'une époque ou

⁹ Les notes de programmes et l'instrumentation des quatre œuvres peuvent être consultées en annexe.

d'un mouvement qui en fait partie, puis la production d'un compositeur spécifique, et, finalement, une œuvre en particulier (Meyer 1989, 13). Il prend aussi en compte, dans ses réflexions, la hiérarchie parallèle des lois (par exemple biologiques), des règles (par exemple contrapuntiques) et des stratégies (par exemple celles utilisées par Beethoven ou Mozart afin de déjouer ou d'appliquer lesdites lois et règles) qui y sont en jeu (Meyer 1989, 13). C'est dans cette optique que nous avons concentré nos premiers efforts sur l'étude d'œuvres des quatre compositeurs présentant certaines caractéristiques communes: auteurs d'âge comparable, de même nationalité et ayant une activité créatrice au sein d'un même réseau; dates de composition rapprochées; interprétation lors d'un même évènement, soit les *Ateliers et Mini-concerts* de l'ECM+; formations instrumentales et durées similaires¹⁰.

Échappée (2012), de Marie-Pierre Brassset, témoigne d'une volonté d'appropriation et de questionnement d'éléments du langage classique: harmonie, contrepoint, ostinato, mélodie,

fugato, etc. L'œuvre comprend cinq parties fortement typées, clairement délimitées et de durées comparables (un peu moins de deux minutes chacune). La première d'entre elles expose d'abord un matériel harmonique très franc, un simple accord de *fa* majeur, affirmé (*f*, *ff* puis *f*) et soutenu à trois reprises – l'exemple 1 expose la première instance de cet accord, distribué à tout l'ensemble et étalé sur sept mesures –, progressivement faussé et distordu de manière à accentuer une vie intérieure s'avancant progressivement à l'avant-plan: des glissandos amples aux cordes et des mouvements de sourdine wa-wa à la trompette s'enrichissent de légères diffractions microtonales, de multiphoniques de clarinette puis, finalement, de lignes mélodiques prenant leur indépendance.

Contrastant avec l'aspect directionnel de la première partie, la deuxième sera plutôt de l'ordre de la stase. Elle est essentiellement constituée d'un enchevêtrement de mélismes se fondant, de par leur inscription dans le registre grave du basson, du piano et de la contrebasse, en une

Exemple 1: Marie-Pierre Brassset, *Échappée*¹¹, mes. 1-8 (Brassset 2012); présentation de l'accord de *fa* majeur.

The musical score for Example 1 shows the first eight measures of Marie-Pierre Brassset's *Échappée*. The ensemble consists of Hautbois, Clarinette sib (Flz.), Basson, Trompette (Sourdine wa-wa), Piano, Alto, and Contrebasse. The tempo is marked as 120 and 44, with an acceleration section starting at measure 6. The key signature is one flat (B-flat major). The score shows the first instance of the F major chord, distributed across the ensemble and sustained for three measures. Dynamics range from *ff* to *pp*. Performance instructions include *non vib.*, *s.p.*, *molto s.p.*, and *molto p sub.*.

¹⁰ Les pièces, composées entre 2009 et 2013 et durant environ dix minutes, étaient écrites pour des ensembles de chambre regroupant de quatre à neuf musiciens.

¹¹ La reproduction des extraits de l'œuvre de Marie-Pierre Brassset a été autorisée par le compositeur.

Exemple 2 : Marie-Pierre Brasset, *Échappée*, mes. 107-108 (Brasset 2012); élément mélodique récurrent, à la trompette, caractérisant la dernière partie de l'œuvre.

sorte de magma d'où émergent peu à peu de brèves incises en triples croches dans les registres médium et aigu du piano. La troisième partie est construite autour d'une ligne mélodique du hautbois et de la trompette, à l'octave, dans un cadre évoquant un traitement très libre d'archétypes modaux. Les deux dernières parties, finalement, se révèlent être l'articulation, par montage contrapuntique, de dérivés des incises de la deuxième partie, de multiphoniques de clarinette et de dérivés du fragment mélodique présenté dans l'exemple 2 (toujours à la trompette).

L'utilisation d'archétypes classiques (accord de *fa* majeur, mélismes, motif récurrent, etc.) servant à articuler ses grandes divisions formelles, ainsi que les diverses stratégies de détournement employées, sont à notre avis les éléments les plus caractéristiques du style global d'*Échappée*. Ce sont autant de choix poétiques de la compositrice en fonction de ses références subjectives propres, focalisés sur l'expérimentation – diverses manières de partir des référents, puis de s'en échapper (Brasset 2014) – autour d'éléments stylistiques relatifs aux traditions dont peuvent se réclamer les musiques dites contemporaines.

Dans *Manhattanism* (2010) d'Alec Hall, ce qui retient plutôt notre attention, c'est l'intérêt du compositeur pour la *figuration musicale* – soit le caractère référentiel des objets sonores – qui se retrouve d'ailleurs dans ses œuvres de manière générale. À l'opposé des théories de Pierre

Schaeffer¹² (Schaeffer 1977), qui ont pourtant pavé la voie à son travail, Hall assume totalement la signification concrète des sons qu'il emploie : c'est même, selon ses dires, l'une des bases de sa démarche (Hall 2014). Sa pièce s'articule donc autour de sons dont les sources sont facilement reconnaissables : enregistrements de wagons de métro, de sons de sècheuses, de meuglements de vaches et d'autres bruits de porcs. Ces sons se retrouvent à l'état *pur* sur la bande ou encore sous forme de transcriptions instrumentales réalisées à l'aide de différents outils informatiques puis *retravaillées* (Hall 2014). Ils sont ensuite mis en relation avec le regard métaphorique qu'il porte sur la ville de New York. Prenons pour exemple les mesures 71 à 74, reproduites dans l'exemple 3, qui superposent précisément l'enregistrement sonore d'un sèche-linge en marche, diffusé via une paire de haut-parleurs en stéréo, et la transcription instrumentale d'une analyse spectrale de ses principaux transitoires d'attaques.

Un autre exemple nous semble fort éloquent quant au potentiel de connotations de gestes sonores chez Hall : au point central de l'œuvre, on retrouve un solo de près d'une minute et demie du percussionniste déversant, d'abord au compte-gouttes, puis rapidement, puis à nouveau au compte-gouttes, des pièces de monnaie dans une boîte de conserve.

¹² Nous pensons, entre autres, au concept d'*écoute réduite* qu'il a théorisé : « L'*écoute réduite*, telle que l'auteur du *Traité des objets musicaux* la définit, est celle qui fait volontairement et artificiellement abstraction de la cause et du sens (et nous ajoutons : de l'effet), pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles non seulement de hauteur et rythme, mais aussi de grain, matière, forme, masse et volume » (Chion 2012).

Exemple 3 : Alec Hall, *Manhattanism*¹³, mes. 71-74 (Hall 2010) ; transcription instrumentale des principaux transitoires d'attaques de l'enregistrement sonore d'un sèche-linge en marche¹⁴.

The musical score is divided into three systems. The first system contains Percussion 1 and Percussion 2. Percussion 1 has a complex rhythmic pattern with various dynamics (f, mp, mf, f) and articulations (accents, slurs). Percussion 2 has a similar pattern but with different dynamics (f, mp, mf, f). The second system contains the Piano part, which features sustained chords and arpeggios with dynamics (mf, f) and articulations (accents, slurs). The third system continues the Piano part with similar patterns and dynamics.

L'œuvre nous semble aborder de front les trois avenues que le compositeur et théoricien François-Bernard Mâche associe à l'idée de phonographie. Nous avons en effet affaire, tout d'abord, à ce qu'il appellerait un «scénario sonore dramatique ou prosaïque» (Mâche 1991, 205). L'œuvre s'ouvre en effet par un long crescendo dramatique mêlant des sonorités de wagons de métro et des transcriptions instrumentales desdites sonorités. La partie centrale de l'œuvre, représentative de la deuxième avenue proposée par Mâche, se caractérise par une logique métaphorique ou ce que ce dernier désigne comme l'«instrument moderne de la pensée symbolique» (Mâche 1991, 205) avec, par exemple, des rapprochements avec les sonorités de l'argent précédemment énoncées, de meuglements de vaches et de sons de porcs. L'œuvre se clôt sur un jeu de formes sonores ou un «retour au musical», correspondant à la troisième avenue de Mâche (1991, 205) ; on y retrouve un montage de sons de métro plus abstraits, de tenues instrumentales en frictions microtonales et de quelques longues plages sonores pianissimo relativement statiques, qualifiées de *drones* par le compositeur (Hall 2014).

Analogies (2012) constitue, aux dires d'Evelin Ramon, un tournant majeur dans sa démarche de compositrice (Ramon 2014). L'œuvre en trois mouvements résulte de sa rencontre intellectuelle avec les écrits de Pierre Schaeffer (voir Schaeffer 1977), de Stéphane Roy (voir Roy 2003) et de la conceptualisation en unités sémiotiques temporelles¹⁵ telle que développée par le laboratoire Musique et informatique de Marseille (Laboratoire Musique et informatique de Marseille 2014).

Chacun des mouvements de l'œuvre explore des avenues très typées en ce qui a trait à la recherche de timbres instrumentaux particuliers et résulte de différentes manières d'aborder l'archétype accumulation/filtrage. S'appliquant autant aux fugues de Bach qu'aux œuvres d'Helmut Lachenmann, cet archétype correspond à un processus de densification progressive de l'espace sonore – par exemple par l'entrée successive de lignes instrumentales – suivi d'un filtrage plus ou moins progressif.

Le premier mouvement, «Relinquere», consiste en une longue accumulation suivie d'une courte désinence. Ils sont tous deux articulés, de l'intérieur, par la superposition de trois trames distinctes : la première exploite les divers modes de jeux possibles au tambour à ressort (ou *spring drum*), la seconde est faite de sons tenus mêlant des sonorités bruitées et des hauteurs définies, et une dernière, aux cordes, est composée d'arpèges bruitistes. Les deux mouvements suivants sont aussi formellement organisés, sur le plan macroscopique, en séquences de type accumulation/filtrage. Ces séquences sont elles-mêmes le résultat d'un montage d'objets musicaux (OM) typés par un important travail de coloration timbrale. Les trois principaux objets musicaux sont présentés dans les exemples 4 à 6.

Dans *Analogie*, ce sont donc des références à un sous-ensemble bien déterminé des musiques contemporaines – les musiques électroacoustiques – qui ont servi de références compositionnelles. Le style de l'œuvre est de ce fait marqué par le rapport personnel – par *analogies* – de la compositrice aux outils conceptuels (pensée en objets sonores, mise à l'avant-plan du timbre, écriture en trames superposées, etc.)

¹³ La reproduction des extraits de l'œuvre d'Alec Hall a été autorisée par le compositeur.

¹⁴ Perc. 1 : la moitié inférieure de la portée correspond à des peaux et des bois (tom grave, bongos et *woodblock*), la moitié supérieure à des métaux (cymbales suspendues, *splash*, *hi-hat* et triangle). Perc. 2 : le *mi* est joué à la timbale, les autres hauteurs aux *almglockens*.

¹⁵ «Les Unités Sémiotiques Temporelles sont des fragments sonores qui, même hors de leur contexte musical, possèdent une signification temporelle due à leur organisation» (Favory 2007, 51).

Exemple 4: Evelin Ramon, *Analogies*¹⁶, 3^e mouvement, mes. 32-36 (Ramon 2010); exemple d'OM-fragments mélodiques.

Exemple 5: Evelin Ramon, *Analogies*, 3^e mouvement, mes. 29 (Ramon 2010); exemple d'OM-ostinato.

Exemple 6: Evelin Ramon, *Analogies*, 3^e mouvement, mes. 6 (Ramon 2010); exemple d'OM-incise textuelle.

et techniques (granulation, mixage, etc.) développés dans la seconde moitié du vingtième siècle par les créateurs et penseurs de ces musiques.

Comme son titre l'indique, *Trois esquisses sur une pose* (2009/2013), d'Anthony Tan, est constituée de trois mouvements distincts. Chacun d'eux expose, selon les dires du compositeur, des «poses musicales», dans un sens sculptural, et en opposition à la notion de «geste» (Tan 2014). Chacune de ces poses sera caractérisée par un traitement minimaliste de quelques éléments de base; l'absence de développement *per se* révèle ici l'intérêt du compositeur pour l'idée de statisme.

Tel qu'illustré dans l'exemple 7, le premier mouvement, «Poids», est fondé sur des rythmes et des timbres imprégnés

de lourdeur: une ligne d'agréments syncopés au piano sert de base à une série de décalages rythmiques avec les lignes parallèles entendues aux autres instruments. Les itérations de la flûte et de la clarinette sont d'ailleurs affectées d'échos très serrés et de diffractions microtonales, via un traitement électronique en temps réel.

Dans le deuxième mouvement, le compositeur étudie la notion de ligne, y appliquant le même type de traitement compositionnel minimaliste mais, cette fois, dans une approche plus téléologique: comme nous pouvons le constater dans l'exemple 8, le mouvement est construit autour de l'alternance de *lignes* affectées de crescendos et de tenues (ou silences) figeant ou interrompant momentanément leur évolution.

¹⁶ La reproduction des extraits de l'œuvre d'Evelin Ramon a été autorisée par la compositrice.

Exemple 7 : Anthony Tan, *Trois esquisses sur une pose*¹⁷, 1^{er} mouvement – « Poids », mes. 1-4 (Tan 2009/2013).

Aggressif Pesant ♩ = 50

Flute

Tenor Sax

Percussion

Piano

Electronics

Vibraphone
with wrapped claves

Bass Drum
medium hard mallets

DSP On
Pitch shifter (+/- 20 cents > Delay (100ms))

DSP Off

DSP On

Exemple 8 : Anthony Tan, *Trois esquisses sur une pose*, 2^e mouvement – « Ligne », mes. 1-3 (Tan 2009/2013).

presto ♩ = 160

Flute

Tenor Sax

Percussion

Piano

Electronics

Tam Tam
hard plastic mallets

DSP On
Pitch shifter (+/- 25 cents > Delay (150ms))

Le dernier mouvement, finalement, est une étude sur la notion de stase. Sur un fond électronique de l'ordre du *drone*, des tenues sont superposées par tuilage, affectées ou non de légères altérations (trémolos, légers glissandos, etc.), et ponctuées de rares harmoniques au piano et d'impulsions de glockenspiel, tel qu'illustré dans l'exemple 9 (page suivante).

Angle d'approche A – Musique contemporaine comme style, avec ses zones de libertés et ses restrictions esthétiques

Ayant d'abord abordé le contexte du concours *Génération*, puis jeté quelques pistes d'analyse des œuvres qui ont

¹⁷ La reproduction des extraits de *Trois esquisses sur une pose* a été autorisée par le compositeur.

Exemple 9 : Anthony Tan, *Trois esquisses sur une pose*, 3^e mouvement – « Immobilité », mes. 1-5 (Tan 2009/2013).

♩ = 30 sans mouvement

The musical score is written for a 4/4 ensemble. The instruments are Flute, Tenor Sax, Percussion, Piano, and Electronics. The tempo is marked '♩ = 30 sans mouvement'. The score includes various dynamics (pppp, pp, mp, f) and performance instructions like 'whistle tone', 'gloss', 'multiphonics', 'hard plastic mallets', 'Tam Tam with superball', 'Inside piano fingering extended harmonic', and 'Scandale 1'.

été présentées lors des mini-concerts de mars 2014, nous comparerons maintenant des éléments des discours et écrits musicaux des quatre compositeurs en nous basant sur les trois angles d'approche de la notion de style en musique contemporaine énumérés plus haut, soit la musique contemporaine [A] comme style musical défini, avec ses zones de libertés et ses restrictions esthétiques ; [B] comme modèle de pensée d'expérimentation sonore ; et [C] comme moyen d'expression artistique personnel.

Meyer pose l'hypothèse que le style dépend de « l'existence d'un ensemble de contraintes établissant un répertoire d'alternatives à l'intérieur duquel, en fonction d'un certain contexte compositionnel spécifique, il est possible de faire des choix¹⁸ » (Meyer 1989, 8 ; notre traduction). Dans le cas qui nous intéresse, ce contexte imposera certaines contraintes claires, comme la durée de 10 à 12 minutes ou encore l'instrumentation de l'œuvre finale à composer pour l'ECM+ par les quatre lauréats. Il impliquera aussi, de manière sous-jacente, la prise en compte de l'expertise musicale spécifique des musiciens de l'ECM+, de leurs rapports à la partition ainsi qu'à la notation.

La nature même des ateliers tenus en mars 2014 impliquait un important travail en ce sens. Entre autres préoccupations, les quatre compositeurs ont cherché, chacun à leur façon, à trouver les manières les plus efficaces de noter les éléments musicaux requérant une mise en valeur des habiletés traditionnelles des musiciens. Ils ont fait de même pour ceux requérant de développer des aptitudes rarement requises (par exemple l'usage de la voix par tous

les instrumentistes chez Evelin Ramon), peu établies (par exemple les multiphoniques à même les cordes de piano chez Marie-Pierre Brassat) ou nécessitant d'ajuster le jeu à un instrument *préparé* au moyen de divers objets (par exemple des pinces à cheveux accrochées aux instruments à cordes chez Alec Hall).

Au fil de nos discussions avec les compositeurs et à la suite de l'étude de leurs partitions, il nous est apparu que le principal *ensemble de contraintes* auquel ils ont fait face est de l'ordre du positionnement par rapport à la tradition musicale classique de laquelle ils sont tous issus. Le rapport au lyrisme – entendu comme une emphase sur le mélodique ou sur des lignes solistes expressives héritières de la tradition classique occidentale – a semblé occuper une place centrale dans leurs préoccupations. Evelin Ramon, tout d'abord, se réclame pleinement des archétypes du lyrisme et cherche à se les approprier par l'entremise de modes de jeu alternatifs (Ramon 2014). Alec Hall, pour sa part, préfère s'en distancer afin d'orienter son travail vers la recherche de moyens d'expression découlant plus concrètement des contextes et des situations qu'il veut dépeindre ou critiquer (Hall 2014). Cela ne l'empêchera pas de laisser une large part à des lignes solistes dans *Manhattanism*, comme nous pouvons le constater dans l'exemple 10.

En ce qui a trait aux hauteurs, ou à la tradition classique occidentale de l'harmonie, nous observons, dans les partitions de Marie-Pierre Brassat que nous avons étudiées, une syntaxe reposant sur l'héritage classique européen, mais jouant sur l'idée du détournement. On se rappellera par

¹⁸ « the existence of a set of constraints that establishes a repertory of alternatives from which to choose, given some specific compositional context. »

Exemple 10 : Alec Hall, *Manhattanism*, mes. 18-23 (Hall 2010) ; élément soliste à la contrebasse.

exemple le début d'*Échappée*, décrit et cité plus tôt. Chez Anthony Tan, il y a une volonté manifeste de reconnaissance de l'héritage de cette même pensée harmonique dans son travail, mais ses références sont toutefois moins directes et plutôt assujetties à ses préoccupations formelles et timbrales (Tan 2014).

Toujours à propos de l'idée de musique contemporaine comme *ensemble de contraintes*, notre attention est davantage retenue par le point de vue des quatre compositeurs sur la dualité maîtresse de la musique classique occidentale – le couple tension/détente – que nous associons aussi aux codes dramatiques ayant atteint un certain paroxysme à l'époque romantique. Nous pensons, par exemple, au procédé d'accumulation/filtrage. Cette technique, jadis support de rapports harmoniques codifiés, prend ici son indépendance et devient l'incarnation, en soi, de la dualité tension/détente. C'est particulièrement frappant dans l'articulation formelle d'*Analogies*, mais aussi de *Manhattanism*. Certains archétypes rhétoriques tonaux servent des fins similaires : la première partie d'*Échappée*, par exemple, sorte de *sentence* selon la terminologie de Schönberg (Schönberg 1987, 255), fait d'abord entendre un objet musical typé (l'accord soutenu de *fa* majeur), suivi d'une répétition complémentaire (avec augmentation de la tension par articulation timbrale des tenues), et se conclut par une troisième présentation, avec liquidation.

Par l'entremise de ce premier angle d'approche, nous remarquons qu'il y a, chez les quatre compositeurs, une distanciation face à la notion de règles stylistiques communes, et de son corollaire, soit la faute stylistique. Du même souffle, nous notons la présence d'un ensemble de stratégies compositionnelles et de conventions dramatiques héritées des traditions classiques occidentales qui, quoique propres à la démarche de chaque compositeur, semblent d'autant plus centraux dans le rapport au son des quatre lauréats.

Angle d'approche B – Musique contemporaine comme modèle de pensée d'expérimentation sonore

Le deuxième angle d'approche qui nous semble fondamental, dans l'étude de la notion de style en musique contemporaine, correspond à une conception de la composition comme un lieu d'expérimentation du sonore. Par expérimentation, nous entendons l'idée de redéfinition des concepts liés à

la tradition musicale classique européenne, redéfinitions particulièrement mises de l'avant au lendemain de la Seconde Guerre mondiale par des compositeurs tels que Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen. Cette profonde remise en question circonstancielle est devenue *recherche* et s'est institutionnalisée, entre autres, avec la fondation par Pierre Boulez, en 1969, de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). Depuis les travaux de John Cage ou d'Iannis Xenakis, la notion d'expérimentation et de recherche (scientifique, philosophique ou strictement musicale) nous semble devenue incontournable et s'ajoute à « l'ensemble de contraintes » de la musique contemporaine. Cette conception est perpétuée par un grand nombre de compositeurs actuels tels que Marco Stroppa (1959, Italie/France), Chaya Czernowin (1957, Israël) ou, chez les plus jeunes, Patricia Alessandrini (1970, États-Unis/Italie) ou Patrick Saint-Denis (1975, Québec). Elle est d'ailleurs mise de l'avant dans le descriptif officiel du projet *Génération* : « [ce dernier] facilite, entre autres, les démarches de recherche et d'exploration des compositeurs qui nécessitent une expérimentation en direct avec les musiciens » (Ensemble contemporain de Montréal 2014a).

Lors des entrevues avec les quatre lauréats, cette idée s'est vérifiée, tout en étant déclinée sous différentes formes. Marie-Pierre Brassset, par exemple, l'a intégrée à son travail de deux manières complémentaires. D'une part, elle a expérimenté différentes façons d'intégrer certains objets de recherche spécifiques à une approche relativement systématique : exploration approfondie des possibilités formelles déduites de la suite de Fibonacci dans *Mouvances migratoires* (pour orchestre de chambre et ensemble de solistes, 2008) ou des possibilités timbrales et microtonales des harmoniques aux cordes dans *Pripiat* (pour quatuor à cordes, 2013). D'autre part, elle cherche à élaborer un langage qui lui serait propre tout en étant ancré dans sa réalité géographique. Anthony Tan, de son côté, est fortement intéressé à découvrir de nouvelles manières de ressentir, concrètement autant que métaphoriquement, les notions d'expérience et d'instant musical. Ce travail est déjà notable dans *Trois esquisses sur une pose* ; dans la note de programme (en annexe), le compositeur indique qu'il recherchait une manière de représenter musicalement l'idée de pose (illusion de l'immobilité en musique), par opposition à celle de geste (écriture plus téléologique). L'expérimentation à partir de différents modes de rapprochements sémantiques

des objets sonores est un élément central de la démarche d'Alec Hall. Evelin Ramon, enfin, depuis sa découverte de l'univers électroacoustique, a placé au cœur de son travail l'exploration de modes de jeux alternatifs comme moyen de s'approprier une tradition musicale classique dont elle se réclame – démarche qui n'est pas sans rappeler la *musique concrète instrumentale* de Helmut Lachenmann¹⁹.

Angle d'approche C – Le personnel

Le dernier angle d'approche lié à la notion de style que nous abordons dans cet article, et certainement le plus abstrait des trois, est néanmoins celui qui semble le plus consciemment pris en charge et remis en question par les quatre compositeurs. En effet, si nous pouvons, comme le soutient Leonard Meyer (1989, 33), entrevoir que les compositeurs de musique classique occidentale ont été foncièrement intéressés, depuis la Renaissance, par la recherche esthétique, nous observons que les quatre compositeurs à l'étude doublent cette orientation d'une volonté affichée d'expression personnelle. La quête traditionnelle d'un certain idéal de beauté nous semble en effet toujours présente, mais doublée de zones d'expressions personnelles très différentes. Evelin Ramon et Marie-Pierre Brasset en font d'ailleurs leur objet de recherche et d'expérimentation (fusionnant ainsi les angles d'approche B et C que nous avons présentés plus haut), la première par l'entremise de l'expérimentation timbrale et de l'expressivité dramatique, la seconde par l'appropriation d'archétypes lyriques et par une volonté d'exprimer un certain rapport au territoire dans lequel elle évolue. Son utilisation fréquente de transcriptions de chants d'oiseaux nord-américains, illustrée par l'exemple 11, donne d'ailleurs quelques pistes en ce sens.

Chez Anthony Tan, cette zone d'expression personnelle semble plutôt se situer du côté de la réflexion – artistique et philosophique – sur la notion d'instant. Contrairement aux trois autres compositeurs, il ne cherche pas à avoir une approche téléologique de la forme : « J'ai l'impression de me diriger plutôt vers une idée de *musique en tant que situation*²⁰ et, du coup, affichant une absence de direction ou de but, remplacés plutôt par une sorte de *présence*²¹ ». Comme nous pouvons le voir dans l'exemple 12, cette

Exemple 11 : Marie-Pierre Brasset, *Échappée*, mes. 9 (Brasset 2012) ; ligne mélodique au piano issue de la transcription, à l'oreille, du chant de la grive à dos olive.



recherche formelle est particulièrement évidente dans *Observing the Ph(r)ase* (pour octuor instrumental, 2013). L'œuvre est essentiellement construite comme un enchaînement d'instant musicaux en trois phases : des éléments directionnels sont suivis de suspensions (points d'orgue) puis de silences. Les éléments directionnels créent, sur le plan micro-structurel, une illusion de téléologie. Les suspensions et silences, pour leur part, briment constamment l'élan de ces derniers et mènent à l'émergence, sur le plan macro-structurel, de l'impression d'immobilité.

Alec Hall affiche plutôt des orientations politiques et sociales. Il tend à effacer une certaine forme d'expression personnelle (lire *privée*) afin de mettre de l'avant un regard teinté d'objectivité pensante sur le monde qui l'entoure. Il conclut néanmoins la note de programme qu'il a rédigée pour *Manhattanism* (en annexe) en affirmant que l'œuvre « est un chant d'amour pour la ville [de New York] ». Nous notons aussi qu'en exergue d'*Our bodies will be on demand* (pour 11 instrumentistes, 2012), qui se veut une « phonographie » du mouvement *Occupy Wall Street*, il place la citation suivante du militant afro-américain des droits civiques Malcolm X : « Je ne vois aucun rêve américain ; je vois plutôt un cauchemar américain²² » (Hall 2012 ; notre traduction). Cette tension contradictoire entre subjectivité et volonté d'objectivité, le compositeur l'assume pleinement : lors de notre entretien, il a mentionné que ce genre de tension est justement ce qui, en tant qu'artiste, le nourrit (Hall 2014).

¹⁹ Lachenmann explique ainsi cette notion : « L'expression se réfère à la "musique concrète" de Pierre Schaeffer. Mais au lieu de prendre les bruits de la vie quotidienne comme éléments musicaux, il s'agit pour moi de comprendre le son instrumental comme message, comme signe de sa production. [...] Le son n'était alors plus compris comme un élément à varier sous l'aspect de l'intervalle, de l'harmonie, du rythme, du timbre, etc., mais avant tout comme le résultat de l'application d'une force mécanique sous des conditions physiques qui sont contrôlables et variables par la composition : le son du violon compris et réglé comme résultat d'une friction caractéristique entre deux objets caractéristiques, comme une version particulière parmi d'autres modes de friction et d'autres objets qui, jusqu'alors, n'appartenaient pas à la pratique philharmonique. Ce qui conduit à l'expérience du bruit et du son dénaturé comme partie intégrante d'un continuum caractéristique » (Lachenmann 2009, 201).

²⁰ Le compositeur renvoie ici à une notion défendue par l'Allemand Helmut Lachenmann : « certaines œuvres musicales peuvent être considérées comme un texte, c'est-à-dire comme un langage [...] Et pour moi, ou bien la musique c'est cela, ou bien c'est une situation, ce qui est complètement différent. Quand je parle de *musique en tant que situation*, je veux dire par là une situation auditive ou acoustique » (Heathcote 2007, 81).

²¹ « I seem to be tending towards *music as a situation*, therefore, presenting a lack of direction or goal, but instead a *presence* » (courriel d'Anthony Tan envoyé à Symon Henry le 11 avril 2014 ; notre traduction).

²² « I don't see any American dream ; I see an American nightmare. »

Exemple 12: Anthony Tan, *Observing the Ph(r)ase*²³, mes. 1-9 (Tan 2013).

Conclusion

Depuis que la musique classique occidentale s'est enrichie des corpus aussi diversifiés que typés des Charles Ives, Alfred Schnittke, Luciano Berio et autres Frank Zappa, il nous semble que la question du style en musique de création ne peut plus se contenter d'être considérée comme un simple produit de l'acte de composer. En effet, par l'usage de citations, de pastiches ou de croisements stylistiques (rock et musique contemporaine chez Zappa²⁴, par exemple), ces compositeurs, parmi d'autres, ont pavé la voie d'une prise en charge du potentiel de détournement des contraintes stylistiques de leurs contextes respectifs. Nous sommes d'avis que le potentiel créatif de la notion de style, en art, a tout à gagner à être foncièrement assumé par les créateurs. L'emploi d'un accord de *fa* majeur en début d'une œuvre (comme chez Marie-Pierre Brasset) ou l'élaboration d'un discours articulé autour de l'archétype *tension/détente* (chez Evelin Ramon) sont des choix extrêmement fertiles en sous-entendus culturels et notre compréhension de ces musiques n'en sera que plus grande si l'on creuse ces réseaux de sens.

De plus, nos recherches nous ont permis de mettre au jour certains éléments communs qui révèlent le partage, par les quatre lauréats, d'un certain dialecte stylistique, mais aussi la forte indépendance qui caractérise leur travail. Entre autres exemples, nous pensons au positionnement fort par rapport au lyrisme traditionnel et aussi à l'expression personnelle chez les quatre compositeurs, tel que révélés par nos discussions²⁵ (Brasset 2014; Hall 2014; Ramon 2014). L'idée de recherche, d'expérimentation constante inhérente ici à la démarche créatrice, exprimée par les questionnements sur le figuralisme sonore chez Hall ou ceux relatifs à la perception du temps chez Tan, par exemple, a permis de jeter un autre regard sur les quatre œuvres et de faire ressortir entre elles certains points communs. L'expression

personnelle, finalement, s'est aussi révélée être un angle d'approche fondamental de leur travail.

Nous avons tenté, avec cette étude, d'aborder de front le donné musical de compositeurs de la relève musicale canadienne afin de révéler certaines structures sous-jacentes qui sont en jeu. Nous avons également tenté de proposer des pistes de réflexion sur le donné stylistique que notre époque offre à mes collègues et à moi-même, entre autres par l'entremise d'ensembles, tel l'ECM+, qui ont pour mission d'être le véhicule de nos idéaux artistiques. Nous en sommes finalement venus à transposer en musique contemporaine ce que Pierre Bergounioux (Einhorn 2013) affirme à propos de la littérature : loin d'être un simple paramètre superficiel de l'acte de créer, le style peut se révéler un outil fondamental, lorsqu'il est pris en charge de manière consciente, afin de faire reculer les frontières du sens.

²³ La reproduction des extraits d'*Observing the Ph(r)ase* a été autorisée par la maison d'éditions Gravis.

²⁴ À ce sujet, consulter, entre autres, Wright 2007.

²⁵ Sur ce point, Anthony Tan semble être l'exception confirmant la règle : lors de notre entrevue (Tan 2014), il n'a pas exclu ni pleinement accepté ces notions. Ses œuvres futures nous éclairerons probablement mieux à ce sujet.

Annexe

Notes de programmes des quatre œuvres interprétées lors des Ateliers et Mini-concerts Génération2014

Échappée (2012), Marie-Pierre Brasset, pour hautbois, clarinette, basson, trompette, piano, alto et contrebasse

Parfois le chemin prévu nous emmène loin de notre but initial. L'écriture de cette pièce-ci m'a conduite dans des lieux insoupçonnés. Et, au lieu de résister, j'ai accepté de les explorer.

L'accord franc et consonant qui débute la pièce est suivi d'une musique sombre et mouvante d'où émerge un contrepoint mélodique, puis un contrepoint d'objets musicaux volatiles. Je voulais une ligne droite, j'ai finalement composé plusieurs lignes courbes s'échappant de leurs trajets initiaux.

On dit souvent que le travail de création s'apparente au rêve. Je crois qu'en aval de tout le savoir-faire technique et de la réflexion que requiert la composition musicale, il y a toujours une part d'incontrôlable et d'inconscient. Peut-être est-ce la recherche de l'équilibre entre ces deux pôles qui produit une musique véritablement personnelle ?

Manhattanism (2010), Alec Hall, pour 8 instruments et sons fixés

Manhattanism, qui puise autant son inspiration du travail de Robert Rauschenberg que de celui de Rem Koolhaas, est une pièce qui s'intéresse de près à la narration plurielle. Un désir, mûri depuis plusieurs années, d'explorer les possibilités de la figuration en musique, conjugué à mon récent emménagement à New York, a donné lieu à un moment très particulier pour moi où j'ai imaginé un compagnon musical, pour ainsi dire, aux *Combine paintings* du début des années '60 de Rauschenberg. J'ai donc incorporé des *objets sonores trouvés*, enregistrements réalisés aux alentours de New York, à la texture instrumentale. Je l'ai composée de manière à ce que l'auditeur ne puisse pas faire abstraction de leurs identités extramusicales respectives.

Dans son livre intitulé *Delirious New York*, Rem Koolhaas décrit Manhattan comme « un laboratoire : une île mythique où l'invention et l'expérimentation d'un mode de vie métropolitain, ainsi que de l'architecture qui lui est lié, peuvent être approfondis en tant qu'expérience collective au cours de laquelle la ville en entier devient une manufacture d'expériences humaines où la distinction entre le réel et le naturel cesse d'exister ».

De la même manière que Koolhaas a structuré son livre comme une sorte de simulacre de la topographie de Manhattan (sous forme de grille), j'ai pensé ma pièce comme un simulacre de l'ethos de son Manhattan : un laboratoire autonome dédié à l'exploration d'un seul thème complexe, mettant autant à jour ses hauteurs sublimes que ses bassesses terrifiantes. C'est un chant d'amour pour la ville.

(Traduction : Symon Henry)

Analogies (2012), Evelin Ramon, pour violon, violoncelle, contrebasse, clarinette basse, flûte et percussions

Analogies s'inscrit dans ma recherche basée sur le bruit et l'utilisation de la voix. Avant de commencer le processus de composition, j'ai d'abord travaillé avec un violoniste avec qui j'ai pu faire l'essai de gestes sonores, de modes de jeu et même d'extraits qui, par la suite, sont devenus parties prenantes de l'œuvre. J'ai aussi eu la possibilité d'avoir un violon pour expérimenter par moi-même et trouver des sonorités pour ma pièce.

Mon projet de départ consistait à vouloir intégrer dans l'œuvre les sons et les bruits que je faisais avec le violon. Cela a été un défi important puisque j'ai d'abord dû rendre possible, sur le plan technique, pour l'interprète, les gestes sonores proposés, pour ensuite les transcrire d'une manière claire et précise dans la partition.

Dans *Analogies*, le bruit est une préoccupation esthétique très présente, entre autres quant à sa fonction thématique dans les premier et troisième mouvements.

Trois esquisses sur une pose (2009/2013), Anthony Tan, pour quatuor instrumental et électronique

Cette pièce présente trois esquisses sur des postures musicales. J'ai essayé de traduire en musique les postures statiques trouvées dans les arts plastiques et visuels afin d'explorer une autre dimension de la notion de geste qui imprègne le discours musical actuel. Mon travail a été inspiré par les esquisses des artistes de la Renaissance qui, bien que fragmentaires, contenaient déjà l'essence de l'œuvre complète à suivre. Le premier mouvement, « Poids », tente de créer la sensation de poids et de lourdeur. Le deuxième mouvement, « Ligne », tente de suivre le contour et les lignes d'une pose immobile. Le dernier mouvement, « Immobilité », vise à créer une stase tendue.

RÉFÉRENCES

- BERGOUNIOUX, Pierre (2013). *Le style comme expérience*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver ».
- BRASSET, Marie-Pierre (2012). *Échappée*. Partition inédite.
- BRASSET, Marie-Pierre (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 20 mars.
- CHION, Michel (2012). « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », <http://www.michelchion.com/texts>, consulté le 22 septembre 2014.
- DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier (1998). « Émique », *L'Homme*, tome 38, n° 147, p. 151-166.
- EINHORN, Juliette (2013). « Pierre Bergounioux : “Ce que nous percevons comme style a pour ressort l'inégalité” », *Le Magazine littéraire*, dossier « Faut-il encore du style », n° 535, septembre, p. 12.
- ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014a), « Description du projet », dans *Site officiel de l'ECM+*, <http://ecm.qc.ca/>, consulté le 24 février 2014.
- ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014b). *Ensemble contemporain de Montréal, Génération 20 ans (1994-2014)*, Montréal, ECM+.
- FAVORY, Jean (2007). « Les unités sémiotiques temporelles », *Math. and Sci. Hum/Mathematics and Social Sciences*, n° 178, p. 51-55.
- HALL, Alec (2010). *Manhattanism*. Partition inédite.
- HALL, Alec (2012). *Our Bodies Will Be on Demand*. Partition inédite.
- HALL, Alec (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 7 mars.
- HEATHCOTE, Abigail (2007). « De la musique comme situation : Entretien avec Helmut Lachenmann », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1, p. 79-91.
- HENRY, Symon (2015). « ECM+ Génération2014: Regards sur les quatre compositeurs lauréats » (en deux parties), *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 25, n° 1, p. 86-93, et vol. 25, n° 2, p. 95-100.
- KUNDERA, Milan (2011 [1990]). *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- LABORATOIRE MUSIQUE ET INFORMATIQUE DE MARSEILLE (2014), « Les UST », dans *Site officiel du MIM*, <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/11/24-les-ust>, consulté le 20 février 2014.
- LACHENMANN, Helmut (2009). *Écrits et entretiens*, textes rassemblés par Martin Kaltenecker et traduits de l'allemand par Nicolas Donin et al., Genève, Contrechamps.
- LAURENS, Camille (2008). *Tissé par mille*, Paris, Gallimard.
- MÂCHE, François-Bernard (1991). *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- MEYER, Leonard B. (1989). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- RAMON, Evelin (2012). *Analogies*. Partition inédite.
- RAMON, Evelin (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 24 mars.
- ROY, Stéphane (2003). *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre (1977). *Traité des objets musicaux*, 2^e édition, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- SCHÖNBERG, Arnold (1977). *Le style et l'idée*, choix d'écrits réunis par Leonard Stein et traduits de l'anglais par Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Chastel.
- SCHÖNBERG, Arnold (1987). *Fondements de la composition musicale*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Jean-Claude Lattès.
- TAN, Anthony (2009/2013). *Trois esquisses sur une pose*. Partition inédite.
- TAN, Anthony (2013). *Observing the Ph(r)ase*, Berlin, Gravis. Partition.
- TAN, Anthony (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 5 mars.
- WRIGHT, Allan (2007). « Frank Zappa's Orchestral Works : Art Music or “Bogus Pomp” ? », mémoire de maîtrise, University of Glasgow.

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision	9
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	23
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach Marie-Ève Piché	41
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury (<i>En écho</i> , <i>60° Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	55
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne	71
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses.	87
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévanec et Serge Lacasse. <i>Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation</i>	99
Bianca De Mario	
Jean-Jacques Nattiez. <i>Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	102
Yaël H��che	
Carl Dahlhaus. <i>Fondements de l'histoire de la musique</i> , traduction de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis	105
Damien Ehrhardt	
Résumés	109
Abstracts	111
Les auteurs	113

NOTES

Les chercheurs désirent proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique   rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirent s'abonner à la revue peuvent contacter   rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

   Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.
Tous droits réservés pour tous les pays.