

Henry Brant et sa musique Henry Brant and his Music

Claire Sykes

Volume 17, numéro 3, 2007

Musique *in situ*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/017593ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/017593ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sykes, C. (2007). Henry Brant et sa musique. *Circuit*, 17(3), 77–82.
<https://doi.org/10.7202/017593ar>

Résumé de l'article

L'auteure nous invite dans l'univers de Henry Brant, grand pionnier de la musique spatialisée. Elle décrit quelques oeuvres aux dispositifs peu communs, comme cette Bran(d)t an de Amstel qui s'étend à travers la ville d'Amsterdam, et le compositeur explique sa démarche dans un entretien réalisé en 1994.

Henry Brant et sa musique¹

Claire Sykes

(traduit par Guy Marchand)

Pendant l'été 1984, les canaux d'Amsterdam virent défilier quatre barges transportant chacune 25 flûtistes et percussionnistes. Alors qu'ils jouaient, ceux-ci passèrent sous des ponts où des ensembles de cuivres leur répondaient et devant des églises qui les saluaient d'une volée de cloches. Trois ensembles de vents, quatre grandes orgues de rue et quatre carillons se joignirent aussi à la procession flottante qui dura trois heures. Sortis sur le pas des portes ou attendant pour traverser aux intersections bondées, les citadins entendirent ce jour-là d'inattendus fragments de musique. D'autres, au courant de l'événement, suivirent le cortège maritime, qui à pied, qui en taxi, en tramway ou en bateau, en faisant entendre leur klaxon ou leur sirène.

Peut-être qu'un jour, les gens auront à nouveau l'occasion de faire l'expérience de ce spectacle musical inusité, spatialisé à travers la ville, rêvé par le compositeur Henry Brant². L'œuvre s'intitulait *Bran(d)t an de Amstel*. Avec l'ajout d'un d dans le nom du compositeur, le titre veut dire « Feu sur l'Amstel », Amstel étant par ailleurs le nom du fleuve canalisé qui traverse Amsterdam. Cette véritable « *water music* » moderne fut créée en juin 1984 pendant une rétrospective d'une semaine consacrée au compositeur dans le cadre du Festival de Hollande. C'est l'une des quelque 70 compositions spatiales composées par Brant depuis les années 1950, dont quelques-unes elles aussi conçues pour l'extérieur comme *American Requiem* (1973) sur la rivière Ohio ou *500: Hidden Hemisphere* (1992) au Lincoln Center. Ces œuvres sont le résultat de plusieurs décennies d'expérimentation.

Dans les années 1950, Brant entendit plusieurs œuvres qui l'amènèrent à une conception intéressante dans l'utilisation de plusieurs groupes instrumentaux très distants les uns des autres dans l'espace. À Paris, il assista

1. Cet article est fondé sur une interview avec Henry Brant faite à Seattle en février 1994 ; une version plus longue de cet article a paru en anglais : « Henry Brant and his music », *Musicworks*, n° 64, 1996, p. 42-48.

2. Henry Brant est né de parents américains en 1913 et a passé son enfance avec sa famille à Montréal. Son père, violoniste, le nourrit de musique. À l'âge de 8 ans, Brant composa des pièces pour des « violons » et des « trompettes » qu'il avait lui-même respectivement construits à partir de boîtes de cigares et de siphons de plomberie.

De 1926 à 1929, il étudia au Conservatorium de l'Université McGill. Sa famille déménagea alors à New York où il poursuivit ses études à l'Institute of Musical Art de 1929 à 1934 et à Julliard de 1932 à 1934. Pendant ces années, il prit aussi des leçons particulières de composition avec Wallingford Riegger, Aaron Copland et George Antheil ; il étudia également la direction d'orchestre avec Fritz Mahler, le neveu de Gustav Mahler.

Pendant les années 1930 et début 1940, Brant composa des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des pièces vocales, des partitions de ballet, de jazz, de la musique pour des numéros de night-

club, des films documentaires et des petits drames radiophoniques. Il fit aussi de l'arrangement de musique populaire pour des émissions de radio commerciale tout en composant des œuvres symphoniques et de la musique de chambre pour le concert.

Brant commença sa carrière publique en 1929 comme compositeur expérimental et ne devait jamais abandonner cet aspect de son œuvre. En 1952, il fit ses premières expériences de spatialisation, séparant grandement les musiciens les uns des autres dans la salle. À ce moment-là, il enseignait aussi la composition et l'orchestration à l'Université Columbia, à Juilliard et au Collège Bennington dans le Vermont. Son œuvre dépasse les 160 opus, la plupart d'une substantielle durée, et il a reçu de nombreux prix, dont deux Guggenheim Fellowship.

à une performance du *Requiem* de Berlioz où les cuivres avaient été divisés en quatre ensembles placés aux quatre coins d'un balcon continu, alors qu'un orchestre renforcé de 16 timbales et un large chœur se trouvaient au centre du parterre, entourés par les auditeurs. Alors qu'il enseignait à Juilliard, Brandt eut aussi l'occasion de diriger des *canzoni* de Giovanni Gabrieli avec des chœurs de cuivres situés devant, derrière, ainsi que sur chaque côté de la salle. Il dirigea aussi *The Unanswered Question* (1908) de Charles Ives dans laquelle les trois éléments hautement individualisés et contrastés, une trompette solo, un quatuor de flûtes et un ensemble de cordes avec sourdines, étaient situés aussi loin que possible les uns des autres.

« Ce que je fais aujourd'hui [dans ma musique spatiale] vient de Ives [*The Unanswered Question*]. Il fut le premier à faire ce genre de musique spatiale dans laquelle de chaque endroit vient un agrégat sonore différent. Et c'est ce que j'ai poursuivi depuis 1950 », dit Brandt. Cette œuvre lui fit comprendre que « si l'on sépare les éléments, on les entend plus distinctement. La musique ne devient pas seulement plus intelligible, mais, par la combinaison d'éléments disparates, on peut atteindre de plus hauts niveaux de variétés et d'intensités. »

Brant me donne un exemple. Si vous placez un gamelan, un orchestre symphonique et chœur de gospel les uns à côté des autres, tous jouant leurs répertoires traditionnels en même temps, le résultat sera si chaotique et confus que l'auditoire aura beaucoup de difficulté à saisir ce qui se passe. Mais si vous placez ces groupes suffisamment loin les uns des autres, vous entendrez chacun d'eux clairement et facilement.

Ce phénomène ouvre la porte à des œuvres où l'on ne recherche pas l'unité de style, de rythme et d'harmonie, mais où, au contraire, plusieurs éléments disparates sont entendus simultanément, dit Brandt. Cela conduit à une sorte de variété inconcevable sans espace et à ce que j'appelle les « rythmes non-coordonnés », lorsque tel groupe ne joue pas dans les mêmes mètres et tempo que tel autre groupe.

Il devait appliquer pour la première fois ses concepts spatiaux en 1953 dans *Antiphony I*, une œuvre conçue pour pas moins de cinq orchestres très éloignés les uns des autres.

Pour Brant, l'espace est la quatrième dimension de la musique ; la hauteur, le temps et le timbre étant les trois autres. Et dans sa musique spatiale, il remet ainsi en question nos notions convenues d'espace avec des œuvres où le placement des musiciens est aussi important que tout autre aspect de la composition. Dans ses partitions, il détaille clairement et spécifiquement le placement de chaque musicien ou groupe de musiciens.

Dans la plupart des œuvres de Brant, chaque groupe maintient un matériau musical ayant sa propre coordination entre mètre, tempo et qualité de timbres, mais différent des autres groupes. Dans certains cas, des instruments singuliers sont utilisés seuls, chacun jouant une sorte de musique différente dans un tempo différent des autres. L'espacement amplifie ces contrastes et rend limpides les résultantes polyphoniques les plus complexes.

Dans une même composition, Brant utilise souvent des ensembles très contrastés comme un orchestre de jazz, un ensemble de percussions africaines, un gamelan asiatique, qu'il fait dialoguer de manière polychorale avec des ensembles et des chœurs de tradition occidentale. Dans *Meteor Farm* (1982) par exemple, il fait entre autres intervenir un ensemble traditionnel du sud de l'Inde.

Le compositeur est aussi connu pour des œuvres qui, au contraire, utilisent une masse d'instruments identiques mais qui, loin de jouer tous la même chose à l'unisson, exécutent chacun une partition différente. Dans cette autre veine, *Orbits* (1979) a été conçue pour 80 trombones et l'orgue à tuyaux, *Rosewood* (1989) pour 75 guitares, *Mass in Gregorian Chant* (1984) pour 60 flûtes ou plus. Dans cette dernière, les interprètes émergent des ailes et descendent alors de la scène pour se mettre en file dans les allées de côté. Lorsqu'ils commencent à jouer, la musique va et vient d'unissons en échos polyphoniques, les flûtistes ne cherchant plus à coordonner leurs rythmes lorsque Brant arrête intentionnellement de diriger.

Brant s'est aussi intéressé à la dimension visuelle de la représentation. *Trajectory* (1994), par exemple, fut à l'origine conçue comme trame musicale d'un film abstrait du Hollandais Frank Diamond. « Je me suis dit, prenons un film dans lequel l'écran est saturé de choses à voir, mais n'engendre aucune émotion personnelle, sans intrigue ou fond sonore, car je ne voulais pas que ma musique illustre le film ou soit la servante des événements montrés à l'écran. » Le film présente des scènes de différents pays et de foules non identifiées projetées sur un écran devant un auditoire. Sur le balcon derrière le public, sur les deux côtés et à l'arrière de la salle, 25 musiciens, comprenant 10 percussionnistes, jouent des xylophones africains, des instruments du gamelan, deux accordéons, des cordes, deux flûtes, une clarinette, une trompette, un piano, une harpe et un clavecin. Il y a aussi quatre chanteurs avec de puissantes voix opératiques.

« C'est conçu pour générer un très gros son », dit Brant. C'est aussi conçu pour obtenir une grande diversité tant sur le plan instrumental que stylistique et culturel.

Brant a découvert que la séparation spatiale des instruments équivalait à les accorder à différentes octaves. En effet, si plusieurs mélodies différentes sont jouées en même temps et à la même octave, les lignes deviennent indistinctes et perdent leur identité respective, alors que si elles sont jouées à différentes octaves, chacune ressort clairement. Lorsque les instruments sont séparés dans l'espace, on obtient un résultat similaire : cinq ou six mélodies différentes jouées dans le même registre deviennent alors perceptibles pourvu que les instruments individuels soient suffisamment éloignés les uns des autres.

Toutefois, plus vous séparez les interprètes, plus il devient difficile pour eux de garder le rythme et la justesse d'ensemble. Mais, en retour, vous gagnez en liberté polyphonique, en diversité et clarté. Le fait de ne pouvoir atteindre une exacte coordination rythmique, lorsque les groupes sont très éloignés les uns des autres, révèle un aspect positif. Lorsque vous renoncez au contrôle rythmique d'ensemble, vous pouvez produire une polyphonie bien plus complexe, diversifiée et variée.

Dans la foulée de ses trouvailles sur les effets produits par l'espacement des musiciens, Brant a aussi découvert que la place d'un instrument dans un espace donné peut produire un résultat acoustique particulier. Si, par exemple, un piccolo se trouve en haut d'un balcon, son timbre devient plus résonnant et la hauteur du son semble plus élevée qu'à l'accoutumée. Inversement, Brant s'est rendu compte que s'il plaçait des instruments de basse dans un endroit surbaissé, ils sonnaient encore plus graves. Lors de la création de *Voyage Four* (1964), il mit carrément le tuba et les timbales dans le sous-sol de la salle de concert, sous l'auditoire, le son montant jusqu'à lui par les conduits d'aération.

Cela ne sonnait pas nécessairement plus grave, mais il était difficile de savoir d'où le son pouvait bien provenir, dit Brant. Tout son qui vient de sous un balcon sonnera assourdi, poursuit-il, et tout son qui vient de l'extérieur sonnera distant. Pour ma propre musique, mon parti pris est que tout doit sonner présent, peu importe la distance d'où chaque élément provient.

Dans plusieurs œuvres, chaque groupe séparé est dirigé par son chef respectif, qui est lui-même guidé par un chef principal à la tête du groupe le plus large. Brant donne souvent les indications en mimant les différents instrumentistes. « Personne d'autre que le flûtiste ne va se mettre à jouer quand je fais cela », dit-il en mettant ses doigts sur une ligne droite imaginaire devant son visage en soufflant dans une flûte invisible.

Il a entre autres profité du langage par signes développé dans les années 1940 lorsqu'il dirigeait à la radio des orchestres en temps réel, à une époque où seule la transmission en direct était possible. Souvent, l'annonceur devait

interrompre abruptement le programme pour faire le point sur les développements de la guerre. « Je devais pouvoir faire comprendre aux musiciens, sans dire un mot, que nous allions jouer encore deux mesures, retirer le numéro 21, jouer les trois dernières mesures de cela, mais sans les cuivres et, ensuite, attendre les prochaines instructions. » Pour ses œuvres les plus récentes, Brant trouve que les techniques conventionnelles de direction ne sont pas très adéquates.

Je lui ai demandé comment il voyait évoluer sa musique spatiale. « L'espace est l'une des réalités essentielles dans lesquelles le son opère comme un système planétaire, dit-il. L'Univers est fait de systèmes planétaires ou d'univers additionnels non encore imaginés. Je ne pense pas que le registre expressif de la musique spatiale soit fini. » À un certain moment, il a pensé que la prochaine étape pour sa musique spatiale serait l'intégration de sources sonores en mouvement, ce qu'il expérimenta dans *Solomons Gardens* (1974), une œuvre pour 24 chanteurs solistes (qui jouent aussi des cloches à main), une flûte, une harpe, un piano et un orchestre de cloches en tout genre. À un certain moment dans cette pièce, les chanteurs, situés dans des loges sur les côtés et au fond derrière l'auditoire, sortent lentement de la salle en chantant et reviennent en jouant des cloches. « L'effet produit, souligne Brant, est une masse vocale disparaissant graduellement alors qu'émerge une texture de cloches. » Cette pièce crée une immanquable impression de son en mouvement. Toutefois, Brant a constaté

qu'intégrer du mouvement spatial est limité car, lorsque les interprètes jouent tout en chantant et en marchant, les déplacements sont ou bien trop lents pour que l'effet soit emphatique, ou bien trop rapides pour que l'auditeur puisse vraiment saisir quelque chose si ce n'est le plus rudimentaire des matériaux. Il est certain que l'on peut saisir une note singulière soutenue en déplacement rapide, mais la perception sera limitée à cela ou, si la source bouge trop rapidement, à l'équivalent sonore d'une tache floue. La sensibilité humaine ne peut vraiment l'intégrer et cela ne s'avère donc pas très utile. Ce fut pour moi un grand déception.

Mais Brant croit néanmoins que des sources sonores en mouvement peuvent être utilisées, mais cela « demanderait de concevoir de nouveaux concepts de salles de spectacles. Plus il y a d'endroits contrastés dans une même salle, plus il y a d'effets spatiaux possibles. » Si vous êtes capables de changer très rapidement les positions fixes des instrumentistes, par exemple déplacer d'un point à un autre un groupe de trompettes en cinq ou dix secondes, « alors vous pouvez avoir une configuration différente des directions qui peuvent changer rapidement. Je ne pense pas que bouger les musiciens de cette façon soit nécessairement impraticable. » Faire cela demande seulement un nouveau concept d'édifice correspondant au besoin. La salle de

concert idéale, selon Brant, serait faite de bois et serait flexible, avec des accès faciles à tous les étages par de nombreux escaliers et ascenseurs. « Avec un tel espace, je sais que je pourrais faire plus; je pourrais écrire des pièces dans lesquelles la spatialisation serait beaucoup plus élaborée que ce que je fais maintenant. »

Dormant Craters fut créée le 13 août 1995 à New York en plein air, dans le Damrosch Park du Lincoln Center. Vingt percussionnistes jouant une cinquantaine d'instruments, dont des *steel drums* des Caraïbes et des instruments du gamelan, furent disposés en un large demi-cercle entourant les auditeurs. Il y avait aussi deux batteurs de jazz dont l'un ne jouait que les tom-toms et l'autre, situé à l'opposé, seulement les cymbales.

Ma musique ne peut être jouée que sur des instruments acoustiques et en concert par des musiciens en chair et en os, conclut Brant. Je n'utilise aucun instrument électronique ou ordinateur et je ne permets aucune amplification électrique. Néanmoins, je m'intéresse au développement de tout instrument acoustique nouveau ou inusité et je suis toujours prêt à voir comment les intégrer à de nouvelles œuvres. Je suis particulièrement sympathique aux possibilités qu'offre la microtonalité.

BIBLIOGRAPHIE

- BRANT, Henry (1978), « A New Spatial Symphony-in-Progress for Eighty Trombones, » *The Composer*, vol. IX.
- CHILDS, Barney et SCHWARTZ, Elliot (dir.) (1978), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York, DaCapo Press.
- EVERETT, Tom (1976), « Interview with Henry Brant, » *The Composer*, vol. XVI.
- GAGNE, Cole et CARAS, Tracey (1992), « Henry Brant, » *Soundpieces, Interviews with American Composers*, Metuchen, N.J. et Londres, Scarecrow Press.
- GILLESPIE, Don C. (1982), « The Holland Festival-Revolution & Revelation, » *Musical America*, décembre 1982.
- MOYNIHAN, Robert (1989), « SUNY, Brant's Millenium 2, » *Musical America*, mai 1989.
- ROSS, Alex (1993), « Where Prewar Innovation Meets Today's Ferment, » *The New York Times*, 15 septembre 1993.
- SCHWARTZ, Elliot (1984), « Henry Brant Embraces Amsterdam, » *Musical America*, décembre 1984.
- SCHWARTZ, Elliot et GODFREY, Daniel (1993), *Music Since 1945*, New York, Schirmer Books.