Document generated on 05/13/2025 noon

Circuit
Musiques contemporaines

Panorama
Panorama

Alain Perron

Volume 10, Number 1, 1999

Québec : génération fin de siècle

URI: https://id.erudit.org/iderudit/004686ar
DOI: https://doi.org/10.7202/004686ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Perron, A. (1999). Panorama. *Circuit*, *10*(1), 41–52.
https://doi.org/10.7202/004686ar

Article abstract

The author gives here a chronological account of his composenitional career. It is learned that the oboe is a very special instrument for him, that he learned in Poland, “ another way of being ”, a discovery made while studying with Penderecki. From Quebec to Winnipeg, by way of Poland, finally returning to Quebec — and also by way of the composition of symphonic works — it is an unusually original story that is presented.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Panorama

Alain Perron

L'idée de produire un texte en toute liberté, à ma manière, m'a évidemment séduit, mais j'étais loin de me douter que cette complète liberté pouvait également avoir un effet pervers. Comment écrire un article qui ne soit pas un simple survol biographique, parsemé d'analyses exhaustives des œuvres, sans oublier de dresser la liste des tendances et des courants auxquels on nous rattache, telles des étiquettes que l'on nous accolent ? Voilà un terrain pour le moins glissant, une situation dont les musicologues se délectent, mais qui me semble parfois loin de la préoccupation première du compositeur, c'est-à-dire la musique. J'ai donc choisi de mettre l'accent sur certains éléments de mon parcours musical qui — hasard, destin ou tout simplement détermination —, ont été des points tournants au cours des dix dernières années.

Et encore…

Curieusement, comme plusieurs de mes collègues, mes premières rencontres avec la musique eurent lieu dans un sous-sol avec mes amis — guitare électrique en main —, alors que la tendance *progressive* dominait. Nos idées, nos concerts et notre volonté de transgresser toutes les règles n'ont toutefois pas comblé complètement ma soif de musique et des cours de guitare classique s'imposaient. Après trois années de leçons, un diplôme d'étude collégiale (DEC) en administration et un temps de réflexion dans l'Ouest canadien, j'étais enfin mûr pour des études musicales, études que j'ai entreprises, en premier lieu, au cégep de Trois-Rivières. Rapidement, le hautbois exerça sur moi une grande fascination. À un point tel que j'ai terminé mes études en hautbois, instrument principal, et que j'ai délaissé peu à peu mes premières amours.

Fier d'être accepté en interprétation (hautbois) à l'Université Laval, j'ai terminé mon baccalauréat en trois ans dans la classe de Pierre-Vincent Plante [1]. Durant ces années, l'écriture était toujours au centre de mes activités et déjà, j'avais

1. Maintenant cor anglais à l'Orchestre symphonique de Montréal.

entrepris un second baccalauréat, cette fois en composition, dans la classe de François Morel.

Il est probable que cette période a été déterminante quant au choix du médium avec lequel j'allais créer la plupart des œuvres à venir. En effet, toutes ces années passées à jouer dans divers orchestres, dont l'Orchestre symphonique de Québec, m'ont sensibilisé aux « couleurs » infinies qu'offre cette formation.

En 1987, après l'obtention de ce second baccalauréat en composition, auquel correspond une série d'œuvres dont je me souviens peu, je poursuivis mes études de maîtrise, toujours avec François Morel.

DORLÉAC ma douce…

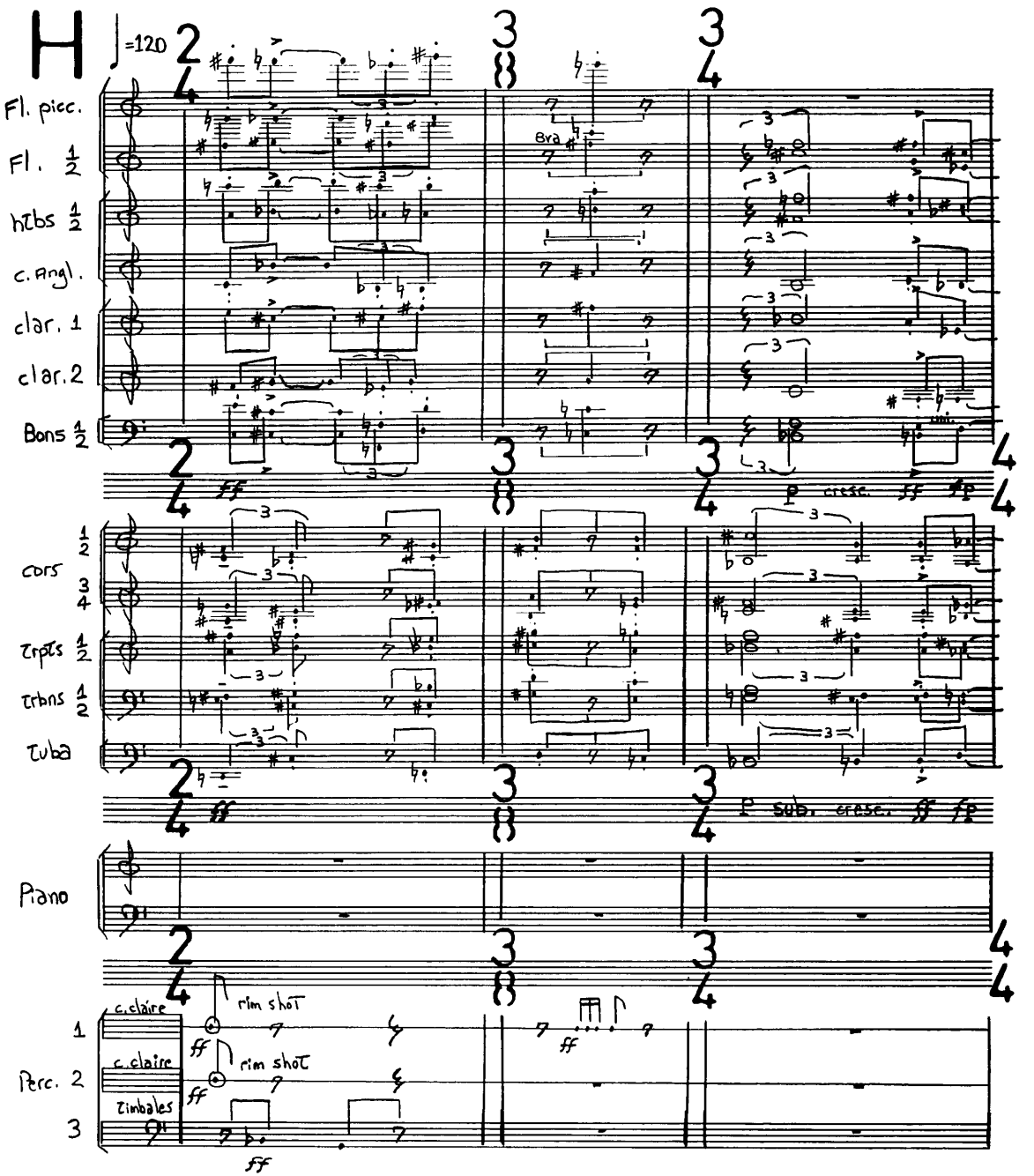
Au début de 1988, après les *Duos concertants 1* et *2*, un projet fort stimulant prit forme. Grâce aux efforts conjugués de Morel et de l'Université Laval, l'Orchestre bois et cuivres contemporain offrait la possibilité à trois compositeurs d'être créés et endisqués. Ainsi *Dorléac* pour bois, cuivres, piano et percussion — premier prix Sir-Ernest-MacMillan en 1989 — fut sélectionnée, puis créée par l'ensemble à l'automne de 1988 et enfin enregistrée [2].

2. Étiquette SNE-561-CD.

Inspirée d'un roman qui fut adapté pour le cinéma, *Dorléac* évoque un personnage imaginaire qui est l'élément moteur de l'œuvre. Il ne me reste que le souvenir du personnage principal qui confiait à une personne fictive toutes ses émotions. En un seul mouvement, l'œuvre intègre à la fois une forme rondo et une forme d'arche dont les proportions sont de 2/3 - 1/3.

L'écriture de cette œuvre fut l'occasion d'approfondir certains procédés que j'avais jusqu'alors écartés. En effet, pour la première fois, j'ai travaillé avec un système de prolifération à partir de six motifs de six sons. De plus, chaque section avait été élaborée séparément pour ensuite être intégrée à l'œuvre à la façon d'un casse-tête. Ce fut l'occasion d'explorer des matériaux nouveaux et de jongler avec des plans de structure déterminés *a priori* (cf. exemple 1).

Exemple 1, *Dorléac* pour bois, cuivres, piano et percussion (1988), mesures 94 à 96.



Séquences voilées

Après une période de réflexion et d'expérimentation de ces nouveaux procédés, et la composition d'un quatuor à cordes intitulé *Relevés n° 7*[3], basée sur des miniatures du poète Guillevic Etier, vint une première commande pour orchestre par l'Orchestre symphonique du Saguenay-Lac-Saint-Jean, avec, pour solistes, le quatuor Alcan.

3. Commande du quatuor Laval.

L'expérience acquise avec mes *Relevés n° 7* me permit de relever ce nouveau défi. Après neuf mois de gestation — mois qui précédèrent la naissance de mon fils — *Séquences voilées*[4] vit le jour à la fin de mai 1991. L'œuvre, en un seul mouvement, se présente sous la forme d'une succession de séquences, tout comme au cinéma, reliées entre elles par un voile harmonique. L'ascension du quatuor se fait progressivement pour atteindre tout l'orchestre au point culminant, qui se prolonge jusqu'à l'émergence soudaine d'une réminiscence de la première séquence. L'œuvre se conclut par une envolée qui reste en suspens (cf. exemple 2).

4. L'œuvre a obtenu le premier prix du New Music Festival DuMaurier de l'Orchestre symphonique de Winnipeg.

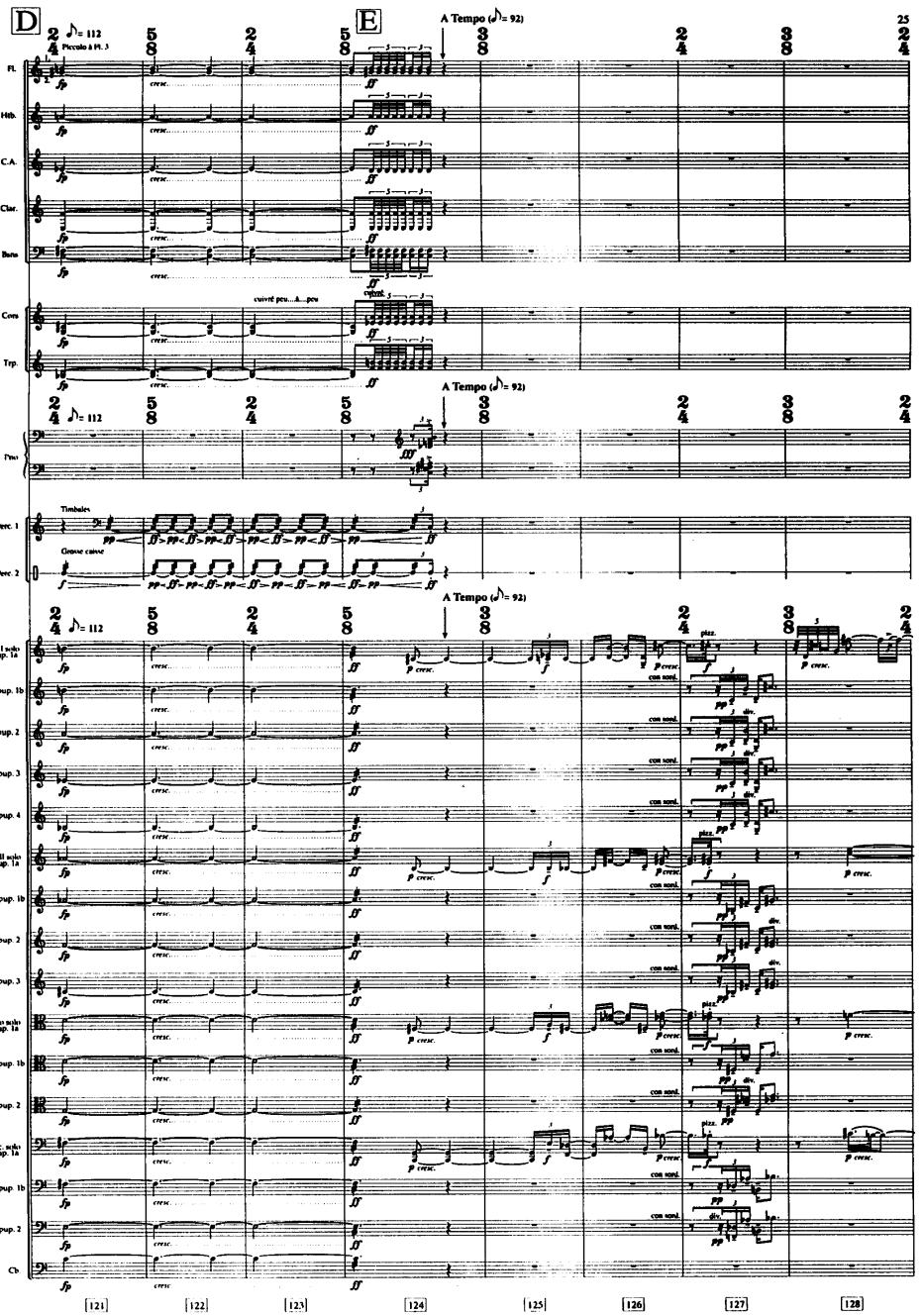
Séquences voilées a été l'occasion pour moi de travailler encore avec le nombre d'or mais cette fois, je l'ai utilisé non seulement dans la grande forme mais également dans chaque séquence, afin d'atteindre à l'équilibre formel ; l'essai fut d'ailleurs concluant. J'ai également manipulé des matériaux aussi « radioactifs » que les douze sons, mais en visant un résultat diamétralement opposé à la musique sérielle, qui est loin de mes préoccupations esthétiques.

Double éclat

Immédiatement après la création de *Séquences voilées*, je reçus une nouvelle commande, cette fois de l'Orchestre symphonique de Québec. Écrite pour le hautboïste Philippe Magnan, elle marquera un tournant, parce qu'elle me confrontera à mon propre instrument. L'œuvre *Double éclat*, pour hautbois d'amour, cor anglais et orchestre se présente également en un seul mouvement, qui se subdivise tout simplement en trois parties (vif-lent-vif), sorte de A-B-A' (cette dernière section étant l'équivalent non identique du rétrograde de la première).

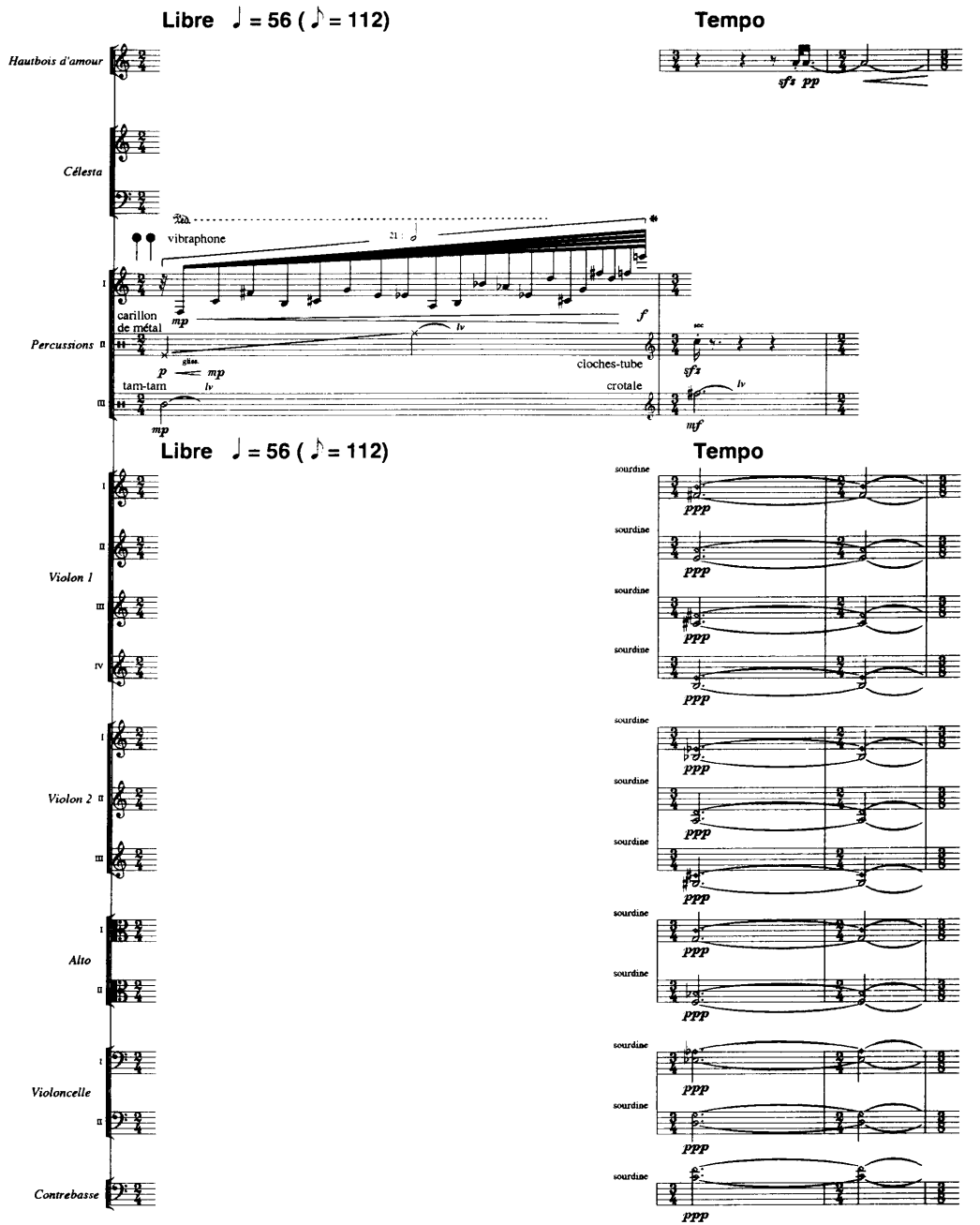
Double éclat est élaboré à partir d'une note maîtresse, le *la* (note fétiche du hautbois), sur laquelle le mode initial et toute la structure de l'œuvre sont basés. Le mode est non transposable et couvre tout le registre du hautbois d'amour. Peu à peu, certaines notes « parasites » se grefferont au mode pour finalement le détruire complètement, nous menant ainsi à la section B — où domine le cor anglais —, partie fragmentée équivalente au deuxième éclat. Le retour du hautbois d'amour éliminera lentement tous les éléments du mode pour ne laisser subsister que la substance initiale.

Exemple 2, *Séquences voilées*, pour orchestre (1991), mesures 121 à 128.



L'écriture de cette œuvre explore les possibilités qu'offre la composition à partir d'un pôle autour duquel le mouvement, ou même l'œuvre, est articulé. L'obsession qu'engendre cette fixation, même dans un mouvement très agité, procure une sensation qui se rapproche sensiblement de l'état méditatif qui est propre à la musique dite minimaliste. Étant donné le caractère opposé de ces deux formes d'expression, l'obsession est à l'origine de cet effet global.

Exemple 3, *Double éclat*, pour hautbois d'amour/cor anglais, piano/célesta, orchestre à corde et percussion (1992), mesures 1 à 3.



L'autre silence

Deux nouvelles œuvres seront complétées avant mon exil de trois années à l'étranger. *Cycle 1* pour saxophones soprano, alto, ténor et baryton (un seul exécutant) et percussion[5], ainsi que *Sans égard* pour ensemble à cordes[6], œuvre qui sera dirigée par Simon Streatfield, à Winnipeg, à l'automne de 1993.

L'autre silence, pour grand orchestre, me fut commandé par l'Orchestre symphonique de Winnipeg, après le premier prix de composition du New Music Festival DuMaurier que j'avais obtenu en 1993. Cette œuvre fut écrite à la mémoire de mon frère et de mon neveu, décédés accidentellement peu après que j'aie reçu le prix, à la fin de janvier 1993. Ce drame personnel viendra brouiller complètement les cartes, ma vision de l'avenir s'étant altérée à un point tel que je remettais en question le fait même d'écrire. Cette remise en question durera quelques mois, jusqu'à ce que, pour me libérer de ce sentiment pour le moins douloureux, je décide de l'exorciser. *L'autre silence* est une description imaginaire de cette tragédie. C'est en quelque sorte un *requiem*. Chaque partie de l'œuvre se présente comme un tableau qui exprime différentes émotions reliées directement aux instants précis de cette tragédie, tel un film que l'on projette au ralenti… Après tous ces découpages, l'orchestre culmine vers le moment ultime de la vie, *L'autre silence*. Cette œuvre est la plus « descriptive » que j'aie achevée, les procédés tant mélodiques qu'harmoniques, de même que la structure, sont à la remorque, ou si vous préférez, au service de ces images. L'élaboration de ces procédés dans un autre contexte serait, à mon avis, futile.

5. Commande du saxophoniste Jean-François Guay et de la percussionniste Julie Béchard.
6. Commande du Manitoba Chamber Orchestra.

Exil

Nous voici à Cracovie. Ce changement brusque, voire radical, a suscité quelques œuvres aux titres évocateurs : *Ce blanc vertige*[7], pour orchestre ; *Empreintes sonores*[8], pour orchestre de chambre, et finalement *Exil* pour orchestre de chambre, commande du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), qui a été créée au printemps de 1995. Cette œuvre comprend essentiellement deux grandes sections subdivisées en plusieurs parties intégrées et fondues les unes dans les autres. Le fil conducteur d'*Exil* est assuré, tout comme dans *Double éclat*, par l'élément initial. Il s'agit cette fois, du *mi* bémol, autour duquel toute l'œuvre est articulée. Cette expansion sera graduelle, contrairement à celle de *Double éclat*, et ce, tant au plan harmonique que mélodique (motivique) jusqu'à son point culminant, situé au deux tiers de l'œuvre. Ce « voyage » dans le temps, encadré par le piano solo, illustre toute la gamme des émotions que fait naître l'exil. Ces émotions, ou

7. Commande de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke.
8. Commande de l'Orchestre symphonique de Québec.

plutôt sensations, sont les seuls « symboles » de l'œuvre. Le retour au point de départ est simplement une métaphore (cf. exemple 4).

Ces années passées à poursuivre mes études de doctorat dans un pays où j'avais l'impression d'avoir été parachuté dans un autre monde, m'ont mis en contact avec des valeurs complètement différentes. Les rencontres avec plusieurs compositeurs — Penderecki, Gorecki, Stachowski, etc. — m'ont révélé un mode de vie à l'opposé du nôtre, du confort nord-américain. Ma conception de l'esthétique en a été bouleversée. Le processus de mondialisation touche désormais le monde musical et il y a beaucoup de questions à se poser quant à l'appropriation possible d'un pseudo-folklore québécois. Le débat est encore une fois lancé !

Vagues immobiles

Certaines œuvres ont vu le jour avant mon retour au pays, comme ce deuxième volet de mon cycle pour soliste avec ou sans accompagnement, *Cycle 2*, pour clarinette basse et piano, commandée par Rocco Parisi, le spécialiste de la clarinette basse. Cette œuvre a été créée lors d'un festival tenu à Alessandria, en Italie, au printemps de 1996.

Voilà maintenant plus de deux années que je suis revenu au Québec et la vie a repris son cours. Je partage mon temps entre l'enseignement, la direction, la composition, ma carrière de musicien et bien sûr, une passion : organiser des événements afin d'énergiser le monde de la composition musicale à Québec.

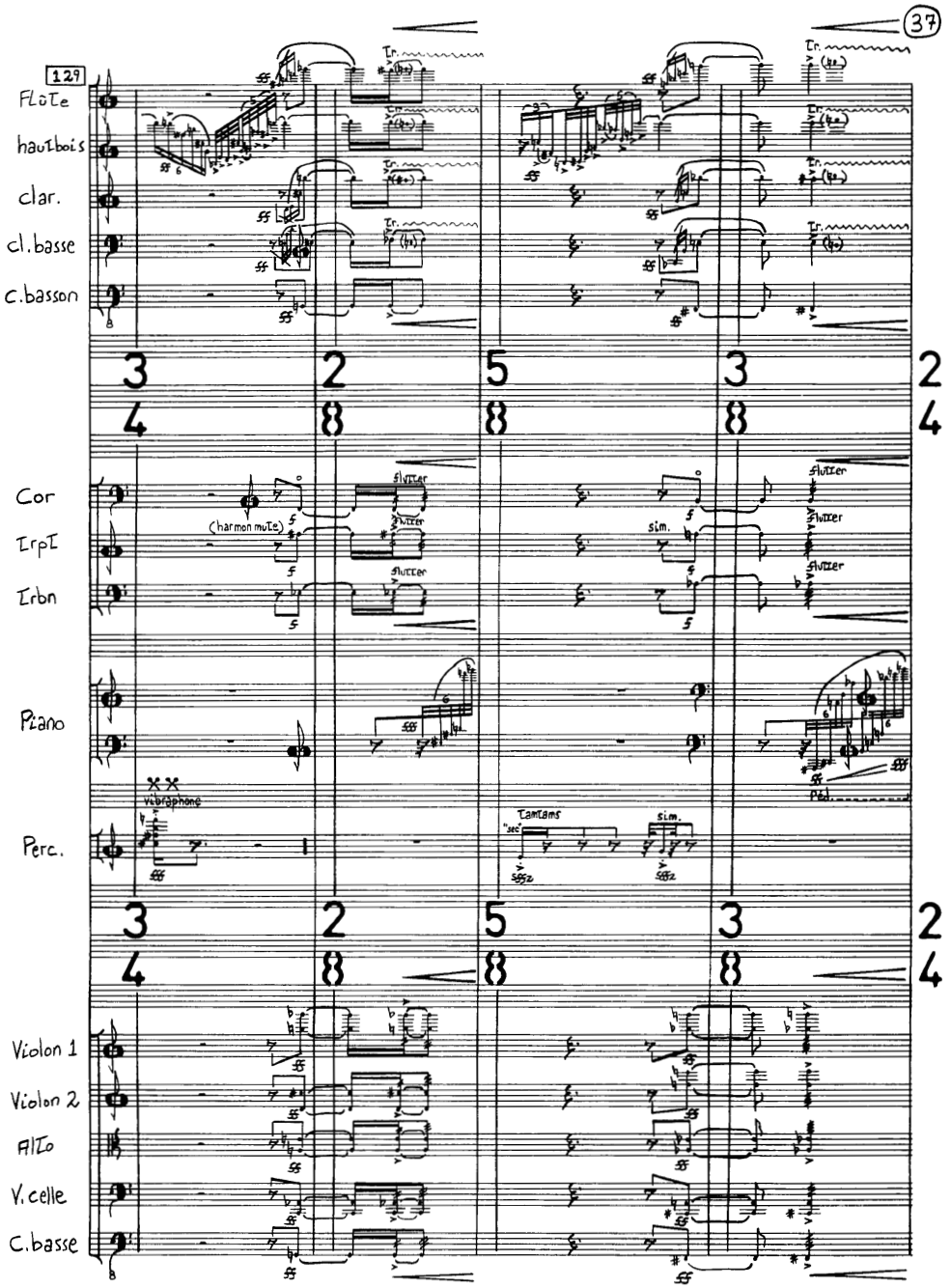
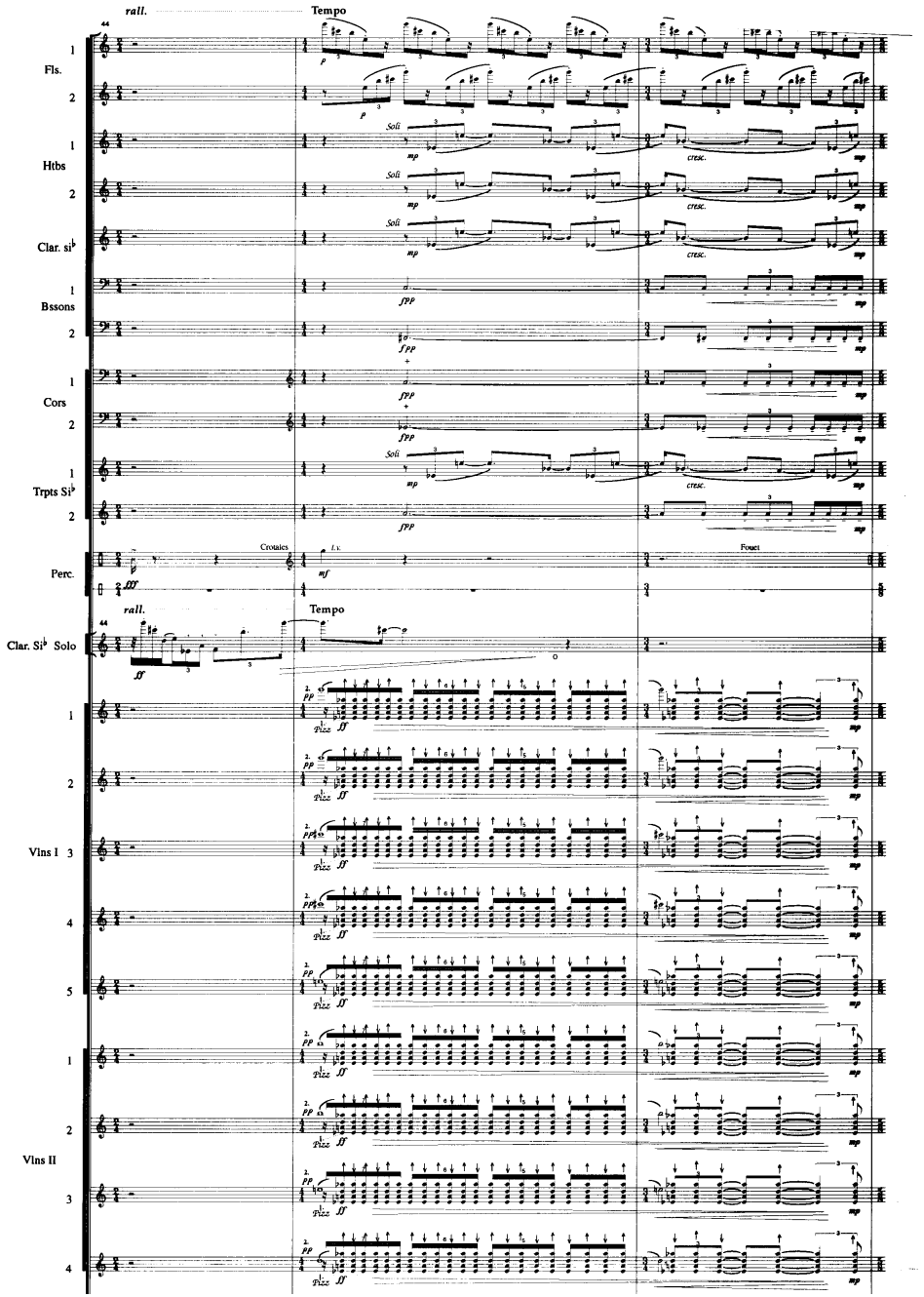
Au détour, par hasard, j'ai exploré une facette nouvelle de la composition. Il s'agissait d'écrire pour de jeunes interprètes. Deux œuvres ont ainsi été écrites dans un même souffle : *Rythme et cætera*, pour orchestre d'harmonie, commande de la FAMEQ en collaboration avec le Centre de musique canadienne, et *Expresso*, pour guitare, pièce commandée pour le Concours des jeunes interprètes du Québec.

Ma dernière œuvre à ce jour s'intitule *Vagues immobiles*, pour clarinette solo et orchestre, commandée par l'orchestre du Centre national des arts d'Ottawa. Pour la première fois, j'ai abordé des procédés me permettant d'entrevoir une œuvre de longue durée. Le défi consistait à représenter une série de vagues qui se renouvellent sans cesse, qui sont à la fois mobiles et statiques. L'exercice a été réalisé à partir de plusieurs pôles d'attraction superposés, sans qu'il n'y ait de relation entre eux. Ce qui décrirait le mieux ce phénomène est probablement une représentation de l'univers en version macrocosmique et microcosmique, mais toujours en relation avec la vitesse (cf. exemple 5).

L'écriture d'une œuvre est un éternel combat avec le silence qui la précède.

Décembre 1998

Exemple 4, *Exil*, pour orchestre de chambre (1995), mesures 129 à 132.



Exemple 5, *Vagues immobiles*, pour clar. solo et orch. (1998), mesures 44 à 46.