

Perspectives de chefs : points de vue de trois chefs d'orchestre québécois sur la notation musicale aujourd'hui

The Conductor's Perspective: Viewpoints of three Quebec Conductors on Contemporary Music Notation

Marie-Pierre Brasset

Volume 25, numéro 1, 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1029477ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1029477ar>

[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

Brasset, M.-P. (2015). Perspectives de chefs : points de vue de trois chefs d'orchestre québécois sur la notation musicale aujourd'hui. *Circuit*, 25(1), 67–74. <https://doi.org/10.7202/1029477ar>

Résumé de l'article

La présente enquête porte sur la notation et offre la retranscription d'entretiens réalisés par la compositrice Marie-Pierre Brasset avec trois chefs d'orchestre de la scène de la création musicale contemporaine montréalaise, soit Lorraine Vaillancourt, Véronique Lacroix et Walter Boudreau. Dans ces entrevues menées individuellement, les chefs dévoilent la nature particulière de leur lien avec la notation et partagent diverses réflexions nourries de leur vaste expérience. Au fil des entretiens, les chefs ne manquent pas de souligner les écueils souvent rencontrés dans leur métier, mais expriment aussi leur admiration devant le haut degré de sophistication du système notationnel d'aujourd'hui.

Enquête

Perspectives de chefs : points de vue de trois chefs d'orchestre québécois sur la notation musicale aujourd'hui

MARIE-PIERRE BRASSET

Prémises

Les interprètes sont les premiers lecteurs et les répondants principaux des compositeurs. Il nous est apparu essentiel de recueillir leur avis dans le cadre de ce numéro sur la notation. Au nombre des interprètes, les chefs d'orchestre entretiennent une relation très particulière avec le texte musical. Ce sont eux qui doivent traduire en gestes et en mots leur compréhension à la fois globale et locale de l'œuvre. Ce long travail de préparation, d'analyse et de mémorisation mène à une connaissance intime du signe musical, et au-delà, de l'univers de chaque compositeur.

L'auteure est allée à la rencontre de trois chefs qui ont marqué et marquent toujours la scène de la création contemporaine montréalaise, soit Lorraine Vaillancourt, Véronique Lacroix et Walter Boudreau. Ces trois chefs ont généreusement accepté de livrer leurs réflexions sur la notation, réflexions nourries de leur vaste expérience accumulée au cours de plusieurs années de pratique. Vous trouverez dans les pages qui suivent la retranscription de moments choisis de ces entretiens.

Les propos qui suivent (revus et corrigés par leurs auteurs) sont extraits d'entretiens qui ont eu lieu à Montréal les 20 février, 25 février et 9 juin 2014.

Lorraine Vaillancourt¹

M.-P. B. : Vous avez vécu le passage généralisé de la notation manuscrite à la notation informatique, comment cela s'est-il déroulé pour vous?

1. Pianiste et chef d'orchestre, Lorraine Vaillancourt est fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), en résidence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 1989. Elle enseigne par ailleurs dans cette institution depuis 1971 et y dirige l'Atelier de musique contemporaine depuis 1974. Elle est régulièrement invitée par divers ensembles et orchestres, tant au Canada qu'à l'étranger. Au pays, elle a notamment dirigé l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre symphonique de Québec et l'Orchestre Métropolitain. À l'étranger, elle a entre autres dirigé l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre Gulbenkian (Lisbonne), l'Orchestre national de la RAI (Turin), le Philharmonique de Nice, l'Ensemble Orchestral Contemporain (Lyon), le Plural Ensemble de Madrid et Les Percussions de Strasbourg. De plus, elle a suscité, en 1989, la création de la revue nord-américaine de musique du xx^e siècle *Circuit*. Présidente du Conseil québécois de la musique (CQM) de 1998 à 2001, elle a ensuite siégé au Conseil d'administration du Conseil des arts et des lettres du Québec

L. V. : Évidemment, il y a de moins en moins de partitions manuscrites. Il m'arrive encore parfois d'en recevoir et cela me plaît beaucoup, car on touche tout de suite à la personnalité de celui ou celle qui écrit. Je pense à la partition de *Secret Theater* (1984) de Harrison Birtwistle qui a maintenant une superbe édition informatisée, mais quand on joue l'œuvre, j'utilise ma partition qui est manuscrite. C'est un beau fouillis! Je l'ai tellement travaillée en détail... Toutes ces notes comme des têtes d'épingle! Mais pour moi, cela fait partie du plaisir. C'est une sorte de jeu. J'adore faire mon chemin dans cette jungle. Ça semble *a priori* complètement fermé, mais ça ne l'est pas et j'ai l'impression de refaire le même chemin que le compositeur.

Avec la notation informatique, on perd ces pratiques. Cela me manque. Il faut savoir qu'il y a autant d'erreurs dans les partitions informatisées que dans les partitions manuscrites : celles, normales, du compositeur auxquelles s'ajoutent les erreurs générées par des logiciels de notation.

Chez les jeunes, l'emploi de l'ordinateur est généralisé. Cela affecte la notation, puisqu'évidemment un ordinateur n'a pas les mêmes limites qu'un musicien! Ils utilisent aussi beaucoup le séquenceur. Mais pour l'écoute intérieure, c'est très dommageable. J'ai l'impression que toute la modernité coule dans un certain formatage. Si le logiciel de notation ne permet pas d'exprimer son idée musicale, il faut prendre le crayon! Sinon on se prive de quelque chose, notamment de la surprise d'entendre sa musique pour la première fois.

(CALQ) jusqu'en 2006. Elle est également membre de la Société royale du Canada. Lorraine Vaillancourt a reçu un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval à Québec en juin 2013.

Je me souviendrai toujours de ce que disait le compositeur Serge Garant : « Si tu entends tout ce que tu écris, c'est parce que tu n'essayes rien. » Il est important de prendre des risques, d'essayer des choses dont on ne prévoit pas tout à fait le résultat. Cela me fait penser à l'utilisation du GPS. Il nous mène par les routes principales en évitant les petits détours et les routes de campagne. Donc forcément, il y a formatage et normalisation. Et ça rend le musicien moins aventureux, car il y a beaucoup de notations difficiles à traduire à l'ordinateur et l'invention n'est pas aisée. Je vois par contre qu'il y a une certaine évolution et qu'aujourd'hui, on maîtrise mieux l'outil. Il en va de même avec la disparition de l'écriture cursive. C'est un rapport au temps, à la réflexion et à la transmission qui est perdu.

Probablement que, si vous adressiez cette question à un chef qui est compositeur, vous auriez un autre point de vue. Pour le compositeur, c'est assez génial d'une certaine manière, même si ce peut être extrêmement long de faire l'édition soi-même. Une fois le travail fait, tout ce qui suit la composition, comme les corrections, le matériel pour les interprètes, l'envoi des fichiers par Internet – ce qu'on utilise beaucoup au NEM – est un avantage certain.

M.-P. B. : Et la notation des musiques mixtes?

L. V. : Nous jouons souvent des œuvres mixtes. Pour moi, cela fait partie de la musique du XXI^e siècle. Je regrette toutefois que la notation soit souvent si imprécise. Certains compositeurs ne savent pas intégrer les parties électroniques de façon claire dans une partition. Or, c'est bien un tout que le chef doit organiser. *Bhakti* (1982) de Jonathan Harvey est un bon exemple

d'écriture mixte efficace et bien intégrée. On voit le plus souvent la notation des musiques électroniques sous forme de dessins. Le danger est de laisser de trop longues périodes de temps sans indication! Il faut noter les fluctuations de la bande, car il y en a beaucoup. Le problème principal est le support fixe. Nous les musiciens, nous ne sommes pas fixes: nous ne sommes ni des métronomes ni des machines! Évidemment, même si la musique est bien notée, je dois toujours inscrire beaucoup d'indications dans ma partition. Avec l'image et le film, j'adore cela. Quand le résultat est là, il s'agit alors d'une double victoire.

M.-P. B.: Comment guidez-vous les jeunes compositeurs dans leur travail sur la notation lors des ateliers et forums que vous dirigez? Sont-ils soucieux du professionnalisme de cet aspect?

L. V.: Il y a une base commune qu'il est important de maîtriser. Lors des ateliers de lectures, je tiens à ce que les étudiants aient un souci de clarté et pensent à faciliter la lecture des musiciens. Lorsque tout est clair, le musicien joue mieux, avec plus de générosité. Souvent, les jeunes compositeurs «inventent» de nouveaux signes pour lesquels il existe déjà une notation efficace. Ce n'est pas nécessaire. Il y a aussi parfois ceux qui utilisent des mots à la place des symboles musicaux usuels. C'est selon moi une perte de temps. Il y a beaucoup de symboles classiques qui existent et qui fonctionnent encore très bien. Ce n'est pas parce qu'on en utilise de nouveaux qu'on est «original». La modernité passe par le contenu et les idées.

M.-P. B.: Quelles sont selon vous les perspectives pour le futur de la notation?

L. V.: Je ne sais pas de quoi sera fait le futur. Il est difficile d'analyser l'histoire pendant qu'on la fait. Nous sommes déjà allés tellement loin dans la complexité et la précision de la notation. Mais j'ai l'impression que nous sommes en train de laisser cela. On cherche moins à faire table rase. Nous sommes dans ce que j'appelle la période «bac bleu». On récupère tout ce qui a été fait des traditions populaires, des traditions extra-européennes. L'ère du collage. Or le principe premier de la création est l'originalité. Je remarque aussi qu'il y a un retour à une conception plus traditionnelle de la musique. Il ne faudra pas trop reculer par contre. J'écoute Schoenberg, Webern, Bartók et je les trouve tellement modernes comparativement à ce que certains jeunes font aujourd'hui! C'est un univers d'une richesse incroyable. Pourtant ce sont les mêmes notes, le même système. Encore peu de gens les connaissent. On n'a certainement pas terminé d'exploiter la modernité telle qu'on la vit présentement. Mais nous ne sommes pas tenus de révolutionner sans cesse le langage musical. On peut utiliser un même système et exprimer tant de choses différentes.

Véronique Lacroix²

M.-P. B.: Quelles sont selon vous les répercussions du passage généralisé de la notation manuscrite à la notation informatique?

V. L.: Je me souviens de la première partition informatique que j'ai reçue, en 1992. J'ai eu un choc. La

2. Véronique Lacroix termine en 1988 ses études musicales au Conservatoire de musique de Montréal, où elle a remporté de nombreuses distinctions. Elle fonde l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) en 1987 pour travailler

notation du temps était désagréable à lire, car elle n'assurait pas l'harmonisation nécessaire entre le temps musical qui se déploie et la vitesse à laquelle l'œil lit la partition. Par ailleurs, la notation manuscrite était aussi parfois hasardeuse avec des « pattes de mouche » pas toujours faciles à lire, non plus... Tout compte fait, disons qu'on a gagné plus qu'on a perdu, alors que les compositeurs ont maintenant relevé les principaux écueils de la notation informatique.

M.-P. B. : Comment guidez-vous les jeunes compositeurs dans leur travail sur la notation lors des ateliers que vous dirigez?

V. L. : Au Conservatoire de Montréal, j'enseigne aux jeunes musiciens à interpréter la musique nouvelle par l'entremise de l'ensemble de musique contemporaine que j'y dirige hebdomadairement. Nous travaillons des œuvres du répertoire, mais nous prenons aussi en charge la création des pièces des élèves en composition.

de près avec les compositeurs, puis occupe la direction artistique de plusieurs formations symphoniques au Québec et en Ontario. Lauréate de plusieurs prix de direction d'orchestre (Conseil des arts de l'Ontario et Conseil des arts du Canada à deux reprises), elle reçoit en 2007 le prix Opus Direction artistique de l'année qui souligne ses vingt ans à la tête de l'ECM+ dont la programmation propose d'audacieux spectacles multidisciplinaires. Passionnée par la création, elle découvre plusieurs jeunes compositeurs canadiens qu'elle révèle au grand public, auquel elle aime s'adresser pour partager sa vision. En reconnaissance de son engagement à l'égard de la création canadienne, Véronique Lacroix a été nommée Ambassadrice du Centre de musique canadienne (CMC) et a remporté le prix Amis de la musique canadienne 2009, décerné conjointement par le CMC et la Ligue canadienne des compositeurs. Depuis 1995, Véronique Lacroix dirige avec plaisir les jeunes virtuoses du Conservatoire de musique de Montréal dans l'apprentissage du répertoire contemporain et est régulièrement appelée à diriger au Canada et à l'étranger.

Pour aider ceux-ci, j'ai donc préparé un document qui répertorie une série de paramètres et de critères à respecter pour améliorer la rédaction d'une partition. Avec les années d'expérience dans l'enseignement, mais aussi avec le projet *Génération* de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), projet qui s'adresse spécifiquement à la relève professionnelle des compositeurs depuis 1994, j'améliore constamment ce document désormais bien ficelé et répondant efficacement aux différents besoins. Cet outil aide à la fois les jeunes compositeurs à exprimer plus précisément leur musique, mais aussi les interprètes à la découvrir plus directement.

Il est vrai que la notation m'interpelle beaucoup, car lorsqu'elle est bien réalisée, on peut vraiment se concentrer sur l'essentiel du texte, tout en relevant les plus infimes détails. Dans les partitions particulièrement ardues, une notation impeccable transformera l'exécution d'une partition difficile en un défi tout à fait réaliste et même très stimulant. C'est cette limite entre le « surhumain » et ce qui reste possible, que l'on nomme la « virtuosité ».

M.-P. B. : Que pensez-vous de la notation graphique ou textuelle?

V. L. : Je crois que tout ce qui est « texte » – c'est-à-dire des indications qui apparaissent sous forme de phrases textuelles dans la partition – doit être évité le plus possible. Je suis, pour ma part, persuadée que la lecture de ces phrases explicatives ne stimule pas la même partie du cerveau que la lecture de la musique elle-même. Pas qu'il faille exclure tous les « mots », en général, car l'utilisation de mots clés reste extrêmement stratégique en musique. La tradition de la

notation de la musique classique est d'ailleurs basée sur l'utilisation de mots clés – souvent italiens – qui, une fois dans la partition, deviennent des « symboles » qui suscitent des réflexes extrêmement utiles, chez l'interprète, tant pour les nuances et les articulations que pour les caractères. L'habileté du musicien inclut l'apprentissage de ces réflexes qui doivent être livrés le plus rapidement possible au moment de la lecture et de l'exécution musicale. Dans cette logique, on essaiera de reprendre, autant que possible, ces mots clés et signes usuels existants que les musiciens ont intégrés en geste des milliers de fois depuis le début de leur apprentissage musical, avant d'en choisir de nouveaux. Il va de soi que cette dernière solution reste tout de même inévitable dans l'expression d'une musique complètement nouvelle.

Notez que l'interprétation de « mots seuls » accompagnés ou non de consignes – comme on trouve dans certaines partitions – peut aussi donner lieu à des œuvres magnifiques. Mais personnellement, je préfère les partitions qui incluent des formes, textures et courbes plus précises, car je me sens alors plus près de la musique. À ce titre, je crois que la notation développée pour la musique électronique démontre bien que l'écriture graphique est totalement compatible avec la musique.

M.-P. B. : Peut-on parler aujourd'hui d'uniformisation de la notation ?

V. L. : Oui, et c'est tout à fait souhaitable dans un contexte de virtuosité instrumentale, car la fréquence d'apparition d'un nouveau « symbole » dans les différentes partitions sera directement proportionnelle à son efficacité pour conduire à de nouveaux « réflexes »

menant à la virtuosité des interprètes. Mais une des plus grandes menaces à cette discipline artistique de musique écrite n'est-elle pas, justement, cette question de « discipline » ? En effet, l'idée même d'heures innombrables de préparation et autres sacrifices nécessaires consacrés à l'exercice de la virtuosité – tant sur le plan compositionnel qu'instrumental – ne sont plus des concepts particulièrement à la mode...

M.-P. B. : Qu'avez-vous vu de plus « extraordinaire » ou de plus inusité comme tentative de notation ?

V. L. : Récemment, j'ai eu l'occasion d'apprécier le travail remarquable de notation du compositeur Gordon Fitzell qui combine avec succès des éléments de musique écrite et improvisée. Mais il reste que, lorsqu'il cherche à noter un nouvel effet, je crois que le compositeur doit surtout s'appliquer à ce que le symbole choisi évoque le plus possible la forme plastique du son qu'il recherche. Parfois, la logique d'un système symbolique peut être limpide, rationnellement parlant. Mais si le symbole ne s'attache pas suffisamment à la plasticité du son correspondant – ne serait-ce que par association –, il y a une contradiction « physique » qui en diminue l'efficacité et le plaisir d'utilisation, au moment de l'interprétation.

M.-P. B. : Quelles sont selon vous les perspectives pour le futur de la notation ?

V. L. : Tout est possible, cela dépendra de ce que deviendra la musique elle-même ! Il reste que la notation musicale a atteint, aujourd'hui, un très haut degré de sophistication que nous envient, parfois, les autres disciplines artistiques, la danse, par exemple. En effet,

elle permet aux interprètes de maintenant, mais aussi à ceux des siècles à venir, d'accéder directement à des interprétations vivantes et « justes » d'œuvres pourtant fort complexes, telles qu'imaginées par des compositeurs, avec ou sans l'aide d'enregistrement. C'est un constat extrêmement intéressant qui donne véritablement un sens au métier d'interprète qui se consacre entièrement à la création musicale, comme c'est le cas de plusieurs d'entre nous.

Walter Boudreau³

M.-P. B. : Vous avez vécu le passage généralisé de la notation manuscrite à la notation informatique, comment cela s'est-il déroulé pour vous ?

W. B. : À mon avis, c'est comme n'importe quel outil : il y a des bons et des mauvais côtés. Une des conséquences positives de la notation informatique est la

3. Le compositeur et chef d'orchestre Walter Boudreau a signé à ce jour plus de 60 œuvres pour orchestre, ensembles divers et solistes, ainsi qu'une quinzaine de partitions de films, de théâtre et deux musiques de ballet. Il a étudié avec Gilles Tremblay, Serge Garant, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis et Pierre Boulez. Directeur artistique et chef attitré de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) depuis avril 1988, il a également dirigé de nombreux ensembles et orchestres dans l'exécution d'œuvres de musique contemporaine. Entre autres, il était choisi en 1990 comme premier compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Toronto pour trois ans. Codirecteur artistique, avec Denys Boulaine, du festival de musique contemporaine de l'Orchestre symphonique de Québec Musiques au présent (1999), de la Symphonie du millénaire (2000) et des trois premières éditions du festival international Montréal/ Nouvelles Musiques (MNM) – qu'il continue à diriger depuis 2009 en solo – puis directeur artistique de la Série hommage de la SMCQ, il reçoit à ce titre plusieurs prix Opus (CQM) couronnant l'« Événement musical de l'année au Québec » (1999, 2000, 2003, 2008). Entre autres distinctions,

standardisation de la notation. Cela aide le chef d'orchestre parce qu'il a un accès plus rapide au texte, au lieu d'être obligé de lire et d'apprendre un code qui lui est étranger. On a toujours cherché à utiliser la notation la plus synthétique qui soit : rendre compte de plus de réalités possibles avec le moins de signes possible. Il est essentiel pour un chef d'orchestre d'avoir accès à des partitions qui utilisent une symbolique claire et nette. Il faut que le compositeur m'aide à ce que je ne me pose pas la question de savoir s'il s'agit d'un *do* bécarre ou dièse. S'il y a une grande ambiguïté, c'est frustrant pour le chef et pour les musiciens. Voici un exemple : il y a quelques années, j'ai dirigé un concert dédié à la musique de Pierre Boulez. J'avais devant moi des partitions qui avaient été éditées informatiquement et d'autres manuscrites, dont *Éclat/Multiples* (1970). C'est une pièce pour orchestre de chambre d'une grande complexité. Sur ce manuscrit de Boulez, il fallait vérifier à la loupe s'il s'agissait de telle ou telle hauteur. J'ai passé un temps fou à déchiffrer des choses très simples. Alors qu'avec les autres pièces éditées à l'ordinateur, c'était une bénédiction, car j'avais accès rapidement au texte.

Le chef d'orchestre ne porte pas attention à la configuration du signe porteur du message. Plusieurs personnes regardent les partitions manuscrites de Bach ou de Stockhausen et sont heureuses de voir leur style d'écriture, leur calligraphie. Mais à mon avis, le chef n'a pas besoin de cela. Une partition claire facilite la compréhension du texte. Ça ne facilite pas l'exécution de

il a mérité le prix Opus Compositeur de l'année au Québec (1998), le prix Molson du Conseil des arts du Canada (2003) et le prix Denise-Pelletier (Prix du Québec) pour les arts de la scène (2004). Il a été nommé Chevalier de l'Ordre national du Québec et membre de l'Ordre du Canada en 2013.

l'œuvre. Le plus important, c'est la communication des idées. Quel est le meilleur outil qui pourra permettre la transmission de la pensée? Ce n'est pas le marteau qui compte; c'est le maître du marteau!

Par ailleurs, il y a certains compositeurs, comme R. Murray Schafer, pour qui les dessins dans la partition et le graphisme ont une certaine importance. Mais bien évidemment, il faut se rappeler qu'on ne peut pas «entendre» le visuel.

À l'opposé, dans la catégorie des excès d'écriture que j'ai vus, je pense à Brian Ferneyhough. Tout ce qu'il écrit est vrai. Mais la plupart du temps, cela va au-delà du seuil de perception de l'être humain. Par exemple, un quart de soupir et une double croche tutti à la noire = 60 bpm. Que vaut mon quart de soupir? Il vaut $\frac{1}{4}$ du temps, donc 0,25 s. Si j'écris un quart de soupir de quintolet, là il vaut $\frac{1}{5}$ du temps, donc 0,20 s. La différence entre ces deux durées est de 5 centièmes de seconde! Il n'y a aucune oreille humaine qui peut percevoir cette différence, car l'oreille humaine arrondit. Donc, toute la musique de Ferneyhough est vraie, mais fausse en même temps: comme s'il écrivait de la musique pour chauves-souris! Même chose dans la (formidable) musique de Conlon Nancarrow pour piano mécanique. C'est ce que John Rea nomme *la scrittura*: l'écriture devient souvent l'objet au lieu de l'outil.

M.-P. B. : Qu'avez-vous vu de plus «extraordinaire» ou de plus inusité comme tentative de notation?

W. B. : De loin la plus bizarre, c'est *Illumination II* (1969) de Otto Joachim. Tous les musiciens ont un lutrin et sur le lutrin il y a une petite boîte en bois recouverte de plastique dans laquelle il y a plusieurs lumières. Ces

lumières, lorsqu'elles s'allument, font apparaître toutes sortes de signes: une portée, une note, un trait, etc. Tous les musiciens ont une boîte différente. Le chef ne dirige pas. Il est assis à la console avec des potentiomètres qui font s'allumer ou s'éteindre les lumières des boîtes et les musiciens doivent répondre immédiatement. Il n'y a pas de partition dans le sens traditionnel du terme. Il a donc fallu que je regarde tout ce que les musiciens possédaient comme signes et me faire un parcours assez flexible en ce qui concerne le temps. C'est très intéressant, presque de la composition en direct!

M.-P. B. : Y a-t-il selon vous des usages, des signes à laisser tomber?

W. B. : Bien sûr! S'ils ne servent plus à rien! Gilles Tremblay a eu sa leçon un jour lorsqu'il est allé voir Varèse à New York. Varèse l'a gentiment reçu et ils ont regardé ensemble une partition du jeune Tremblay. À un endroit sur sa partition, il était écrit – je pense – «comme une coulée de lave». Il n'y a aucune indication comme cela chez Varèse, ce n'est pas dans ses pratiques, sauf pour un texte en exergue d'*Arcana* (1927, rév. 1932). Alors Varèse a changé deux notes d'octaves et il a dit: «La voilà ta coulée de lave! Regarde comment l'accord est *chaud* maintenant.»

Moi, je nomme cela du maniérisme. Normalement, on devrait être capable d'exprimer sa pensée clairement et rapidement, en un seul jet. Par contre, nous les musiciens, sommes très maniéristes: on répète, on revient, on tord la phrase, on la tronque, la rétrograde, l'inverse. On radote: un merveilleux radotage! Ce radotage chez Wagner se nomme le leitmotiv; chez Debussy, le thème cyclique; chez Berlioz, l'idée fixe.

M.-P. B. : Y a-t-il un nouveau signe qui vous est apparu récemment et vous vous êtes dit, oui, cela va rester ?

W. B. : Les signes ont beaucoup évolué et on a eu l'intelligence de conserver un signe et de lui greffer un nouveau symbole qui étend sa juridiction. Par exemple la notation microtonale. Le bémol maintenant n'abaisse plus seulement la note d'un demi-ton. Il peut l'abaisser d'un tiers, d'un quart, de trois quarts de ton.

M.-P. B. : Quelles sont selon vous les perspectives pour le futur de la notation ?

W. B. : La notation étant le support de la pensée, si la pensée musicale évolue, il est évident que la notation musicale va évoluer. Dans quel sens ? Je ne le sais pas. Cela dépend de l'esthétique des gens. Le système est loin d'être parfait. Il y a des conventions que je n'aime pas, mais je dois m'y faire. Mais il est loin d'être imparfait. Les signes essentiels s'adressent au rythme et nous avons trouvé un système génial avec des possibilités infinies. Ajoutons les systèmes des portées, des clés, des altérations, des nuances, et c'est hallucinant ! Une petite indication peut changer le son de manière drastique. Nous avons un système d'écriture qui est très sophistiqué et qui est pour moi un monument de l'intelligence de l'esprit humain.

En guise de conclusion

Dans quelle mesure peut-on entendre un texte musical ? Les tâches du chef d'orchestre sont multiples, mais la première consiste à comprendre le système musical de l'œuvre à interpréter. Cette phase d'appropriation s'appuie, dans la solitude, sur un travail de lecture et d'audition intérieure de la partition.

Selon les trois chefs interrogés, l'intelligibilité du message, qui s'avère essentielle à la bonne réalisation d'une partition, dépend d'une certaine uniformisation de la notation. En effet, la notion même d'écriture implique un bagage de traditions et de conventions, et la notation musicale n'y échappe pas. Or, dans un esprit d'invention, les compositeurs travaillent sans cesse à renouveler le langage musical. Pour les trois chefs consultés, l'invention se trouve certes dans la recherche de nouveaux signes pour traduire de nouvelles réalités musicales (dans le cas notamment de musiques mixtes et électroacoustiques), mais surtout dans la manière de conceptualiser l'œuvre.

On constate aussi que les chefs interrogés accordent une grande attention à la façon d'écrire le temps musical, ce qui n'est pas surprenant : tout au long de l'exécution d'une œuvre, ils doivent battre la mesure et compter.

Évidemment, chacun des trois chefs a ses préférences quant à la façon d'écrire le texte musical. On notera par exemple que Walter Boudreau privilégie un système de notation non équivoque, que Véronique Lacroix recherche un équilibre visuel particulier entre l'espace graphique et le temps, que Lorraine Vaillancourt voit la partition comme une manifestation de l'identité du compositeur, d'où son estime pour l'écriture manuscrite. Ces divers points de vue révèlent la nature intime du rapport avec la musique que les chefs ont développé au cours de leurs années de pratique, mais ils témoignent aussi, s'il faut le répéter, de l'espace de créativité qui demeure associé à toute démarche d'interprétation d'un texte musical.