

## Les confessions d'un autodidacte un peu trop scolarisé Confessions of a somewhat overly educated autodidact

Tim Brady

Volume 10, numéro 1, 1999

Québec : génération fin de siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/004655ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/004655ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

Ce compositeur et guitariste trace un portrait de son évolution, du jazz à la musique d'improvisation, en passant par la musique contemporaine. Caractéristique singulière, ses oeuvres mêlent aujourd'hui ces trois genres de musique. Tim Brady, dans ce texte aux allures autobiographiques, identifie comme élément déclencheur de sa carrière, une apparition des Beatles à la télévision en 1964. Cette présentation serait, encore aujourd'hui, source d'inspiration, au même titre que la littérature étrangère, le contexte social, la politique, etc.

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Brady, T. (1999). Les confessions d'un autodidacte un peu trop scolarisé. *Circuit*, 10(1), 53–62. <https://doi.org/10.7202/004655ar>

# Les confessions d'un autodidacte un peu trop scolarisé

Tim Brady

---

Je l'avoue, c'est la faute des Beatles, sans aucun doute. Le soir du 7 février 1964, j'étais cloué devant la télévision pour me livrer au rituel du dimanche soir, regarder *The Ed Sullivan Show* — comme au moins 40 millions d'autres curieux en Amérique du Nord —, et spécialement pour voir la première apparition de ce groupe populaire d'Angleterre. Ils faisaient tellement de bruit dans les médias, à cause de la frénésie hystérique de leurs fans, de leur coupe de cheveux spéciale, de leur sens de l'humour sec et si britannique et, bien sûr, de leur musique. J'avais huit ans et j'étais complètement bouleversé.

Sans les Beatles, je serais probablement devenu ingénieur ou architecte ; la création de structures complexes m'a toujours fasciné. Les quatre jeunes de Liverpool ont, d'une part, fait perdre au monde un bon architecte, et d'autre part, fait naître un musicien de plus avec une guitare électrique entre les mains. Depuis, la musique est devenue un élément fondamental de ma vie. J'ai commencé à jouer de la guitare à dix ans, en autodidacte. Entre onze et treize ans, j'ai suivi quelques leçons de guitare très informelles au cours desquelles j'ai appris des chansons folk, pop et rock. Loin d'être un virtuose, j'avais déjà, dès l'âge de quatorze ans dépassé mon enseignante. Entre quatorze et dix-neuf ans, j'ai découvert, toujours en autodidacte, le blues, le jazz et la musique classique. Ces années d'apprentissage par moi-même ont marqué profondément ma vision de la musique et ma façon d'aborder le problème de la création musicale.

À l'âge de dix-neuf ans, j'appris à utiliser la notation musicale traditionnelle occidentale et, deux ans plus tard, j'étais accepté au programme de baccalauréat en musique à l'Université Concordia. J'ai eu de la chance, car en 1976 la guitare électrique, qui demeure mon instrument principal, n'était pas bien acceptée dans les écoles et les universités. Le programme offert par la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Concordia était très souple. On m'a permis, à moi comme à d'autres jeunes musiciens talentueux qui désiraient faire de la musique, sans égard à notre

instrument ou à notre formation musicale antérieure, de m'inscrire. J'étais au paradis, je « pensais musique » 24 heures sur 24, et c'est à ce moment que j'ai choisi de devenir un compositeur de musique sérieuse, qui utilise des structures complexes, pas seulement un musicien qui crée ses propres « tounes ».

Deux ans d'études de deuxième cycle au New England Conservatory de Boston m'ont également marqué. J'ai été extrêmement impressionné par la qualité des jeunes musiciens et compositeurs américains quand je les ai entendus pour la première fois. L'intensité du travail a été telle que ces deux années restent inoubliables : chaque jour, quatre heures de guitare, une à deux heures de solfège, deux heures d'analyse, deux heures de composition, en plus des leçons d'instrument. L'expérience qui m'a le plus marqué fut ma rencontre avec le guitariste Mick Goodrick, mon professeur de guitare jazz, à qui j'avais demandé s'il connaissait des façons plus efficaces de faire les gammes à la guitare. Il me répondit d'un ton très calme, très Zen : « Tu connais les notes, tu connais tes doigts, tu es un gars intelligent, trouves-les toi-même. » Au fond, tout artiste-créateur doit être autodidacte. Nous devons trouver notre propre musique nous-mêmes ! Professeurs et méthodes peuvent nous apprendre à faire de la musique, mais ils ne peuvent pas nous enseigner comment faire la nôtre. En définitive, on est tout seul devant la page blanche, l'écran vide ou la bande vierge.

Au début de ma carrière professionnelle (1978-1984), je compartimentais très clairement mes activités : la musique contemporaine (musique de chambre et musique orchestrale), le jazz et la musique improvisée. C'est une façon de faire que j'ai conservée pendant quelques années. J'avoue que mes premières œuvres témoignent de plusieurs influences : Ligeti, Carter, Berio d'un côté, et de l'autre, Mingus et la musique des grands guitaristes jazz. L'audition de la *Symphonie n° 4* de Charles Ives, en 1979, fut une révélation. Ce ne sont pas tant les nombreuses innovations techniques qui m'ont impressionné que l'esprit de la pièce, son langage si personnel ainsi que l'exploitation extrêmement éclatée des ressources sonores. Cette musique rend compte de l'être unique qu'était Ives, de sa propre histoire personnelle et musicale, trait que l'on retrouve clairement dans son art. La recherche de cette honnêteté et de cette subtilité dans l'expression musicale est devenue, et demeure, encore aujourd'hui, l'ultime but de ma création musicale.

En 1984, j'ai composé ma première pièce à caractère personnel : *Visions*, une œuvre de 35 minutes pour orchestre à cordes et soliste improvisateur. L'idée d'utiliser un jazzman dans une musique dite contemporaine n'était pas totalement nouvelle, mais c'était la première fois que je laissais cohabiter mes deux univers musicaux. Ce fut une étape très importante pour moi. Comme cette forme de création métissée avait été peu pratiquée, j'ai été obligé d'inventer mes propres paramètres, mes propres normes. Mon expérience d'autodidacte fut très importante, parce que je ne disposais pas de modèles pour réaliser cette œuvre.

*Visions* se divise en cinq mouvements. Les quatre premiers, d'une durée variant de trois à sept minutes, sont presque des études dans lesquelles une idée

claire est développée systématiquement. Le dernier mouvement présente un tout autre portrait formel. Quatorze gestes musicaux distincts, très nettement dessinés — un accord très dense, des lignes en pizzicato, etc. — sont exposés dans la première minute de la pièce, avant l'entrée du soliste (cf. exemple 1). Ce mouvement, qui compte quatorze sections, consiste en une élaboration détaillée de chaque geste en dialogue presque continu avec le soliste. Le processus de création de cette pièce, et sa réussite artistique, m'a clairement indiqué que je devais porter davantage d'attention à mes ressources intérieures plutôt qu'aux modèles extérieurs.

Entre 1986 et 1987, j'ai pris une décision lourde de conséquence : j'abandonnai le jazz et la musique contemporaine d'avant-garde pour tenter de créer une musique nouvelle très personnelle, axée sur la guitare électrique. Curieusement, l'Américain Steve Mackay et le Français Claude Pavy — et probablement d'autres musiciens que je ne connais pas — ont pris la même décision la même année. Depuis, le répertoire de musique écrite pour la guitare électrique s'est accru.

La guitare électrique est à la fois un instrument acoustique, fait de cordes métalliques pincées, et un instrument électroacoustique, pourvu de micros d'amplification. J'utilise régulièrement ses personnalités multiples. La décision de me concentrer sur cet instrument qui s'allie si naturellement avec la musique électroacoustique m'a forcé à redéfinir mon approche des traitements numériques et du studio multipiste. Mon expérience en électroacoustique se limite à un cours de 26 heures, suivi en 1977 au studio d'électroacoustique de l'Université Concordia où l'on trouvait, entre autres, un synthétiseur Putney, deux magnétophones mono Uhr et un égalisateur Radio-Shack. Cela explique probablement les particularités de mon utilisation de ce médium.

Une grande pièce de 68 minutes, *Double Variations* (1989), pour bande multipiste et deux guitares électriques en direct, se situe à mi-chemin entre le jazz et la musique électroacoustique, puisque le guitariste américain John Abercrombie et moi-même avons utilisé une grande quantité d'improvisations structurées pour l'enregistrement final de la pièce. L'œuvre est davantage basée sur l'élaboration timbrale que sur l'idée de ligne mélodique, et encore moins sur celle de solo de jazz.

La pièce qui reflète le mieux mon approche de l'électroacoustique est *Strange Attractors* (1995-1997), pour guitare électrique. Il s'agit d'une œuvre en six mouvements, qui dure également 68 minutes. Le deuxième mouvement, *Collapsing Possibility Wave*, fut écrit au cours d'une période intense de dix heures, à Paris, lors de mon séjour en tant que compositeur en résidence à l'INA/GRM. La pièce utilise trois traitements numériques en temps réel qui transforment complètement le son de la guitare. La partition fait appel à des signes de notation que j'ai inventés pour rendre compte de l'élaboration et des changements de traitements numériques, contrôlés par l'interprète au moyen de pédales MIDI (cf. exemple 2).

## Example 1, Visions, section V.

Musical score for Example 1, Visions, section V, measures 1-6. The score is arranged in a system with 11 staves. The instruments are: 1. Corno 1, 2. Corno 2, 3. Viola 3, 4. Viola 4, 5. Viola 5, 6. Viola 6, 1. Viola 1, 2. Viola 2, 1. Viola 1, 2. Viola 2, 2. Bass 1, and Solo. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf*, *ff*, and *pp*. There are various performance markings such as accents, slurs, and hairpins. A measure rest is present in the Solo part at the end of measure 6.

Musical score for Example 1, Visions, section V, measures 7-12. The score continues with the same 11 staves as the previous system. The instruments are: 1. Corno 1, 2. Corno 2, 3. Viola 3, 4. Viola 4, 5. Viola 5, 6. Viola 6, 1. Viola 1, 2. Viola 2, 1. Viola 1, 2. Viola 2, 2. Bass 1, and Solo. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *mf*, *ff*, *pp*, and *mp*. There are various performance markings such as accents, slurs, and hairpins. A measure rest is present in the Solo part at the end of measure 12.

Example 2, *Strange Attractors, Collapsing Possibility Wave*, section 1.

Verify: program 740DL (MP18)

Set up: ① Lex-sample input : on

② MP1

③ MP2

④ B: On

⑤ DST: OFF

Note: Unless otherwise indicated by arrows (↑), program changes occur either before or after the notes in a bar, not during the bar, regardless of where the circled number is placed in the score.

Tim BRADY

The musical score is divided into four systems, each with specific annotations and program change markers:

- System 1:**
  - Starts with a circled 1 and a tempo of  $\text{♩} = 66$ .
  - First staff: "With thumb" annotation, circled 4 "With pick" annotation, and circled 3.
  - Second staff: "Slowly pull ② + ①" annotation.
  - Dynamic markings:  $mf$ ,  $mp$ ,  $f$ ,  $pp$ .
- System 2:**
  - Starts with a circled 2 and a tempo of  $\text{♩} = 76$ .
  - Annotations: circled 6 MP3, circled 7 B: OFF (On accented notes), circled 8 MP4, circled 9 MP5.
  - Dynamic markings:  $f$ ,  $mf$ ,  $mp$ ,  $p$ ,  $0$ .
- System 3:**
  - Starts with a circled 3 and a tempo of  $\text{♩} = 66$ .
  - Annotations: circled 10 MP6, circled 11 B: On, circled 12 MP7, circled 13 MP8.
  - Other annotations: "At end of 6th chord", "sub.", "3x", "loco", "Sample Cue" (represented by a series of arrows).
  - Dynamic markings:  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ .
- System 4:**
  - Starts with a circled 4 and a tempo of  $\text{♩} = 48$ .
  - Annotations: circled 14 MP9, circled 15 MP10, "10'' - 15'' Sample plays", "(No bends)".
  - Dynamic markings:  $mp$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ ,  $0$ ,  $p$ .

Après la découverte, sinon la quasi-invention, de la guitare « électroacoustique classique », une dernière surprise m'attendait à la fin des années quatre-vingt. À mon grand étonnement, je suis devenu un mordu de l'opéra contemporain et de la « chanson d'art ». Au cours de mes études et durant la première partie de ma carrière, j'ai ignoré (honnêtement, je détestais !) complètement l'art vocal : opéra, lied, œuvre chorale, théâtre musical, tout. À la limite, j'appréciais le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, mais seulement à cause de l'importance de cette œuvre dans l'histoire de la musique du xx<sup>e</sup> siècle.

Mais en 1987, lors d'un séjour à Mantoue, j'ai eu l'idée d'un opéra de chambre à partir du roman *The Bone People* d'un auteur néo-zélandais, Keri Hulme. Ce fut comme un coup de foudre. Je n'ai établi le lien que quelques années plus tard avec le fait que j'ai été frappé par l'inspiration dans la ville même où Monteverdi a composé son *Orfeo*. Après trois années de travail, l'opéra n'était toujours pas complété mais, depuis 1988, j'écris régulièrement des pièces pour la voix, la plupart pour mon ensemble Bradyworks : un sextuor constitué d'une guitare électrique, d'un piano, de percussion (vibraphone et marimba), d'un violoncelle, d'un saxophone et d'un soprano, auquel se greffent parfois des bandes sonores et des traitements numériques. La recherche de textes est un processus qui me fascine. J'ai, à ce jour, exploité des textes en maori, cette langue autochtone de Nouvelle-Zélande, un souvenir du projet *The Bone People* ; en inupiaq, langue autochtone de l'Alaska ; ou en plusieurs langues, tel *Revolutionary Songs* (1993-1994), chanté en anglais, en français et en espagnol. Je suis persuadé que c'est encore l'influence des Beatles qui se fait sentir, car ce n'était pas que la guitare qui m'attirait vers la musique en 1964, c'était également le son des « yeah, yeah, yeah ». Je m'explique difficilement cette passion pour l'art vocal, mais elle persiste. À preuve, la quantité d'œuvres vocales de mon catalogue s'est accrue sensiblement depuis 1988.

*Revolutionary Songs* utilise une grande diversité de moyens d'expression — musique modale ou électroacoustique, sonorités *heavy metal*, minimalisme, etc. — dont le but est de dresser un portrait de l'influence de la vie politique sur l'évolution de la société humaine. L'œuvre dans laquelle j'ai poussé le plus loin ce travail sur les sonorités s'intitule *Chuchotements* (1992-1993), sur un texte datant de la Révolution française, écrit par Florian. L'œuvre compte 23 parties de sopranos sur bande et une partie de soprano en direct. En studio, le soprano Nathalie Paulin a chanté, chuchoté et marmonné selon ma partition, pour créer l'environnement sonore du texte principal (cf. exemple 3).

La création vocale me préoccupe toujours, au même titre que la musique pour guitare ou pour d'autres instruments. En 1998, Bradyworks créa *The Knife Thrower's Partner* (1998), une œuvre très jazzée sur un texte dramatique du poète Douglas Burnet Smith. L'ensemble Mirror Image créa *No Memory* (1998), pour cinq voix, deux percussionnistes et bande, avec des extraits d'entrevues radiophoniques diffusées sur les ondes de la Canadian Broadcasting Corporation

Exemple 3, *Chuchotements*, mesures 1 à 25.

1  $\text{♩} = 104$

Soprano

Tape

8 2

Sop.

Tape

14 3

Sop.

Tape

21

Sop.

Tape

Ro - - - bes - - - pierre - - - ô mon - - - vieux ca - ma - rade



(CBC). Je poursuis toujours ma réflexion sur le théâtre musical sans délaisser la guitare électrique et la musique électroacoustique.

En ce qui a trait à la musique instrumentale, le concerto est une forme qui m'intéresse, moins pour le jeu virtuose que pour le dialogue des timbres, entre un soliste et un ensemble. Mes trois concertos pour guitare électrique explorent des approches diverses de l'instrument et de sa relation avec l'orchestre occidental : l'instrument avec traitements numériques comme masse sonore en contrepoint à l'orchestre dans *Loud* (1993) ; l'instrument comme soliste plutôt mélodique dans *The Body Electric* (1997) ; et la spatialisation en six canaux de l'instrument/soliste et de l'ensemble, pour une commande du NEM (1998-1999). La sonorité de l'instrument de même que les techniques électroacoustiques influencent mon écriture instrumentale et vice versa. J'exploite une variété de signes de notation pour décrire les textures instrumentales (cf. exemple 4).

*Le Chamber Concerto* (1985), pour un trio de solistes et un ensemble formé de douze exécutants, ainsi que le nouveau *Dark Matter, Primal Pulse*, pour alto solo et sept instruments (cf. exemple 5), composé à l'intention de l'ensemble Relâche de Philadelphie, en 1988, illustre cette approche plus timbrale que virtuose de mes concertos. J'ai quand même réservé quelques mesures de doubles et triples croches aux solistes.

Une dernière confession : je n'ai jamais cherché à créer une musique qui bouscule les styles et qui tourmente les pauvres critiques du fait de sa pluralité. « Est-ce une pièce électroacoustique ? minimaliste ? influencée par le jazz ? Mais cette sonorité rock ! ? Un accord de douze sons ? Tiens, un développement ! *Klangfarbenmelodie* ? De la microtonalité ? Et la macro-structure ? » Je cherche ma propre musique. Les compositeurs qui créent grâce à un langage musical aléatoire, impersonnel, très restreint ; qui s'expriment par le biais de notes et de rythmes choisis au hasard ; qui ne font pas appel à leur histoire musicale personnelle ou ne démontrent pas de conscience de leur réalité sociale me fascinent et m'impressionnent, car les résultats sonores qu'ils obtiennent sont parfois étonnants, dramatiques et imprévisibles. J'ai appris par moi-même que ce n'est pas là ma façon de composer, que ça ne reflète pas la synthèse des vocabulaires musicaux et des expériences sociales qui sont devenus ma langue maternelle. Ce n'est pas ma faute, je l'avoue... Il était une fois quatre gars de Liverpool...

Example 4, *The Body Electric*, 2<sup>o</sup> mvt, mesure 62 D-E.

Fl. 1 & 2: **62D** **62E**  $\text{♩} = 52-56$   
 Ob. 1 & 2: 1. 2. *n*  
 Cl. 1 & 2: 1. 2. *n*  
 Bas. 1 & 2: *mf* *n*  
 Horn 1 & 2: **62D** **62E**  $\text{♩} = 52-56$   
 Tpt. 1 & 2: *mute* *n* *mf* *n* *senza sord.*  
 Perc. 1: T. T. *n* *mf*  
 Perc. 2: B. D. *n* *p* *mf*  
 Phn.  
 El. gtr.: *f* *loco* *pull* *f* *loco* *pull* *f* *loco* *pull* *f*  
 Vln 1: **62D** **62E**  $\text{♩} = 52-56$   
 Vln 2: *vib. ord.* *mf > pp*  
 Vla: *vib. ord.* *n*  
 Vlc: *vib. ord.* *mf > pp*  
 Db: *vib. ord.*

Exemple 5, *Dark matter, Primal Pulse*, mesures 193 à 198.

Musical score for measures 193 to 198 of the piece "Dark matter, Primal Pulse". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinet (B. Cl.)
- Bassoon (Bsn.)
- Timpani (Perc. (Wb.)
- Violin (Vla.)
- Double Bass (Db.)
- Piano (Pno.)

The score is divided into two systems, each covering measures 193 to 198. The first system (measures 193-198) features a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The second system (measures 196-198) shows a continuation of the rhythmic patterns, with a *solo* marking above the Violin part in measure 198. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.