

## 3 Improvisations

Jérôme Blais

Volume 31, numéro 2, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013216ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013216ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Blais, J. (2011). 3 Improvisations. *Intersections*, 31 (2), 99–112.  
<https://doi.org/10.7202/1013216ar>

---

### 3 IMPROVISATIONS

Jérôme Blais

---

One of the first questions I asked myself when I started to think about this address concerned the language in which I would present it. Since I now call Nova Scotia “home”, and since we are here in Regina, it makes sense to speak English; however, my mother tongue happens to be an official language in this country, and I would like to be heard in this language today, so my presentation will be bilingual.

Ma deuxième interrogation a été : comment rythmer le bilinguisme de ma présentation? À la minute? Au paragraphe ou à la phrase? J’ai finalement opté pour la simplicité : je vais couper la poire en deux, et commencer avec Shakespeare, mais c’est Molière qui aura le dernier mot.

#### SOUVENIRS DE JEUNESSE

Before getting to the core of my presentation, I would like to share some fond memories of my youth. As a teenager, one of my favourite progressive rock albums was Gentle Giant’s live album *Playing the Fool*, recorded in 1976<sup>1</sup>. One of the pieces on this album is called *On Reflection*<sup>2</sup>. It opens with a slow, pseudo-Renaissance melody, somewhat reminiscent of *Greensleeves*, played on the recorder. Later on in the piece, the music is abruptly interrupted by an *a cappella* canon, featuring a contrapuntal complexity rarely seen in rock music<sup>3</sup>. A few months after buying this live album, I bought the studio album from which this song is taken: the album *Free Hand*<sup>4</sup>. When I first listened to the piece on the studio album<sup>5</sup> I was quite surprised by its formal organization, which was radically different from the live version I knew. In fact, rather than opening with the live version’s slow melody, the studio version began with the canon. Only later in the piece does the slow melody fade in, this time, not featuring the recorder, but a lovely female voice<sup>6</sup>.

This was a shock for me: I knew “live” and “studio” versions of a song were always different, but I did not think they could be *that* different. At that time, I was already fond of Beethoven’s piano sonatas, for example, and I could not

---

<sup>1</sup> Gentle Giant. *The Official Live: Playing the Fool*. Alucard Publishing, 2009. (Audio CD-Original format and release date: LP, 1977)

<sup>2</sup> Track 3 of the CD.

<sup>3</sup> 2 min. 30 sec. after the beginning of the track.

<sup>4</sup> Gentle Giant. *Freehand*. Alucard Publishing, 2009. (Audio CD-Original format and release date: LP, 1975)

<sup>5</sup> Track 2 of the CD.

<sup>6</sup> 1 min. 59 sec. after the beginning of the track.

imagine that someone could play such a work and start with the transition, for instance, then play the first theme, then the coda, etc.

Of course, when I studied music theory and composition years later, I realized that since the '50s and '60s, many composers, from Stockhausen and Pousseur to Cage and Tremblay had experimented with so-called "open works". A defining element of these works was that they could be quite different from one version to another. Even the very controlling Pierre Boulez has experimented with "l'œuvre ouverte": in his 3rd piano sonata, for example, he asks the performer to play the different sections in various orders, in a way that is quite similar to what Gentle Giant did with their song<sup>7</sup>.

A performer would never dare take such a liberty with a work, unless the composer asked for it, or unless the composer *was* the performer. This is exactly the case with a rock band such as Gentle Giant. When I look back at this music from my early years, I realize that its greatest influence on me is precisely this proximity between the act of creating a musical object and the act of acoustically unfolding it in real time. This lack of distance between the composer and the performer (which is typical of so many musical traditions outside the European tradition of the last few centuries) is of great interest to me, a *composer* of western concert music living in the beginning of the 21st century.

## COMPOSITEURS ET INTERPRÈTES

In this presentation, I will explain how I work at bringing the actions of composition and performance one step closer to each other. More specifically, I will discuss the role of improvisation in my compositional approach, and how it can take many different forms and serve many different purposes, depending on the context in which a work is written, and for whom I write it. My case studies will be three recent compositions, each of them for a solo instrument, and each of them written for and dedicated to a wonderful female performer: oboist Suzanne Lemieux, pianist Barbara Pritchard and clarinetist Rebecca Danard.

### Rafales

*Rafales* is the French word for gusts of wind<sup>8</sup>. This work was commissioned by Suzanne Lemieux, principal oboe of Symphony Nova Scotia, and premiered in June 2007 during the Scotia Festival of Music in Halifax. Suzanne is well known for her beautiful tone and great musicality and I had wanted to work

<sup>7</sup> Boulez, Pierre. *Troisième sonate pour piano*. Universal Editions, 1961, 1963.

<sup>8</sup> Program note found on the score for *Rafales*: "This piece is about one of the things that struck me the most when I arrived in Halifax, in 2004: wind. I then discovered aspects of wind I never suspected: wind that blows forever; during the summer, wind from the south colder than wind from the north; combination of fog and wind (where I come from, fog is always still, wind sweeps it away); wind that carries the sound of boat horns but prevents birds from singing for days; wind that blurs everything in your head ... I always loved wind, but after arriving here, at some point, I hated it. Finally, I learned to appreciate it, and now wind is just part of my life. Suzanne Lemieux is a wonderful performer. I would like to thank her for commissioning and premiering this work. I hope my gusts of rambling will not drive her crazy ..."

with her since my arrival in Halifax in 2004. As I often do for my composition projects, I organized a workshop with her very early in the process to explore the possibilities of the instrument. It is very often the sound of the instrument itself and the personality of the performer that constitute the basis of my inspiration for a given work. With this particular piece, for instance, I had absolutely no idea of what the piece would be before this first workshop with Suzanne, except maybe the fact that it would deal with the idea of wind, which is maybe not a very original idea in the case of a work for oboe ... One of the many things we did during this first workshop was to look at the score for the Berio *Sequenza*<sup>9</sup>, which Suzanne had brought with her, particularly the various multiphonics the composer used in the piece. We then started to explore very systematically all the possibilities of alternate fingerings for virtually every pitch of the instrument, and I recorded everything.

### L'INTERPRÈTE, L'INSTRUMENT, LE JEU

What strikes me when I work with great performers like Suzanne is to what extent they know their instrument. This may seem like an obvious statement, and one could object: "Of course, they know their instrument! It's their job to know their instrument!" Nevertheless: as a composer, I am constantly obsessed with sound organization; performers are equally obsessed, but with sound production. It impresses me tremendously when I see how meticulous and perfectionist performers are; how hard they work at refining their tone. They do so by spending countless hours with their instrument over the course of years. As a result, they come to know it intimately. They know every single obscure zone of the instrument; they know how to produce sounds that I, because I did not spend all these years with this instrument, do not know of.

### LE JEU, LA SPONTANÉITÉ, LE SON

I am not, of course, the first composer to realize that. Berio, for example, worked closely with Heinz Holliger to write his oboe *Sequenza*, and this is how he could come up with such an intricate and rich work. What I am particularly interested in, however, is how I can exploit the performer's intimate knowledge of the instrument in a way that is as *spontaneous* as possible. Some composers are very good at writing every single pitch and articulation mark and still achieve at least an impression of spontaneity, and I do admire them for this. But for my own music, I am not interested in faking spontaneity; I want spontaneity to be real and genuine, just like in the music I grew up with, especially jazz and rock, where the composers of a work are also its performers. This is why the score of *Rafales* does not impose anything, but rather gives choices, because the performer knows her instrument better than I do.

The work consists in an exploration of sound, through a series of extemporisations on alternate fingerings, creating microtonal and timbral variations. Because of the intensity with which the performer is asked to explore the

---

<sup>9</sup> Berio, Luciano. *Sequenza VII; per oboe solo*. Universal Edition, 1971.

various fingerings of the instrument, the work also constitute for me, in a way, a reflection on the act of playing the instrument itself. Let us see how this is done by looking at section G, for example:

Figure 1. Rafales, section G

Figure 1. Rafales, section G

It must be said here that the melodic and rhythmic elements are fixed, so there is no improvisation at this level. But do I ask the performer to improvise on some parameters. First, on the accentuation patterns: see the “floating” accents at the end of the second line of the section, which mean that the performer must include one accent per measure, anywhere except on the downbeat. Second, and most importantly, I invite her to improvise on a parameter with which she is most comfortable, i.e. tone production. I do so by giving the choice of alternate fingering for those pitches with a triangle above. (The “o” sign means regular fingering.) The particular pitches used here and in other sections were chosen simply because they are particularly rich in alternate fingering possibilities, as I discovered during our sessions.

By giving Suzanne the choice of fingerings, not only do I put to work her fantastic knowledge of the instrument, but I also encourage her to further explore it and discover sound possibilities that even she might not have known of. This exploration first takes place during the rehearsal process, when she learns the piece; but it also takes place in real time, during public performances of the work. When this happens, the performer comes closer to being the composer, and the audience witnesses this action.

### SOUND EXAMPLE 1: SECTION G OF RAFALES<sup>10</sup>

#### Es ist genug!

Improvisation appears in quite a different manner in the second work I am presenting in this article. *Es Ist Genug!* was commissioned by Barbara Pritchard, one of Canada’s most prominent performers of new music, who now lives in Halifax. The work was premiered in November 2007, during a concert of Christmas new music for piano, entitled *Reflections on the Christ Child*. The

<sup>10</sup> In order to listen to this section of *Rafales*, please visit the webpage: <http://www.jeromeblais.ca/works/>. Once you are there, scroll down to *Rafales* and click on the “play” button. Section G starts at 2 min. 53 sec. after the beginning of the work. It is also possible to listen to the integral work. For a reproduction of the complete score, consult the webpage: <http://www.jeromeblais.ca/publications/> and scroll down to Conference Papers: 3 *Improvisations*.

concert's program was built around Messiaen's *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* and Crumb's *A Little Suite for Christmas*, a.d. 1979.

### Exprimer le sacré ...

Soon after I accepted this commission, I started to feel some anxiety: I am a fierce atheist and, quite frankly, Christmas does not mean much to me. At some point, I was even wondering why I had embarked on this project. I then started to reflect more generally on the whole concept of the sacred, and I must confess that even though I am an atheist, I do believe in the importance of the sacred in our lives, and I do regret that it has been almost completely evacuated from our occidental societies. So I asked myself: how do I experience the sacred in my life? How does it relate to my musical experiences and, in particular, my experience with the piano? The name of Bach then came to my mind very naturally.

Earlier in this presentation, I mentioned some fond memories of my teen years with progressive rock. Well, spending hours and hours in company of Bach's piano music is certainly another fond memory, and remains a very powerful experience whenever I can find the time to do it. Even more than listening to his music, feeling its vibration in my fingers while I play is for me a sacred experience. And yet, the majority of the works I enjoy playing the most are non-sacred: the *Well-Tempered Clavier*, the *Suites*, the *Inventions*, and so on.

### ... with the non-sacred

J'ai donc décidé que ma contribution au concert de Noël de Barbara Pritchard consisterait en un hommage à la musique pour clavier de Jean-Sébastien Bach, et que cet hommage se ferait *par* la musique de Bach. En effet, comment pourrais-je rendre hommage au plus grand compositeur autrement qu'en utilisant la plus grande musique?

Les premières étapes de la composition de l'œuvre ont donc été marquées par un travail de terrain pour lequel j'étais moi-même le sujet d'étude : je me suis installé au piano et ai passé en revue toutes les pièces de Bach que j'ai déjà jouées et aimées. J'en ai choisi trois : le Cinquième Prélude du Deuxième livre du *Clavier bien tempéré*, une harmonisation du choral *Es Ist Genug*<sup>11</sup> et l'*Allemande* de la *Partita # 1 en sib majeur*.



Figure 2. *Clavier bien tempéré*, Deuxième livre, Prélude # 5, mes. 1–4

<sup>11</sup> Ce choral semble exercer une fascination sans fin sur les compositeurs, le plus célèbre étant sans doute Alban Berg, avec son Concerto pour violon.

Figure 3. Choral *Es ist genug!*, mes. 1—6

Figure 4. Partita #1 en sib Majeur, Allemande, mes. 1—4

Adolescent, lorsque j'étudiais le piano, j'étais plutôt mauvais élève parce que je passais plus de temps à « contempler » le son des pièces qu'à les travailler. J'aimais beaucoup, par exemple, isoler des passages contenant des sonorités inhabituelles, sonorités le plus souvent créées par des processus de conduite de voix comme des notes de passage, des retards, ou des appoggiatures ; sonorités que l'on remarque moins (ou pas du tout) si l'œuvre est jouée « normalement ». Prenons pour exemple ce court extrait du choral, qui prend une allure bien différente lorsqu'on s'amuse à faire des « arrêts sur image », c'est-à-dire soutenir des accords qui ne sont pas faits pour être soutenus (indiqués ici par des points d'orgue de petite taille).

Figure 5. Choral *Es ist genug!*, mes. 1—4, avec dissonances soutenues

L'œuvre entière est donc basée sur cette idée toute simple. Il s'agit d'isoler certains extraits, traiter ces extraits comme des objets sonores et inviter l'interprète à faire ce que j'ai moi-même toujours fait : se lancer dans une véritable contemplation de ces objets. L'improvisation joue ici un rôle important car pour moi, il est crucial que l'interprète soit *activement* et *personnellement* impliqué dans cette contemplation. Celle-ci devient véritablement *sa* contemplation, et cette expérience du sacré devient *son* expérience. Cette appropriation par l'interprète d'un geste proposé par le compositeur se fait, selon moi, grâce à l'improvisation.

Voici, brièvement, comment cette opération de transfert du compositeur vers l'interprète s'effectue : la section B de *Es ist Genug!* contient des fragments du Choral (marqués « C »), du Prélude (marqués « P ») et de l'Allemande (marqués « A »)<sup>12</sup>. Ces fragments sont groupés dans des boîtes que j'appelle « *pools* » dans la partition. La pianiste doit d'abord jouer n'importe quel fragment du Choral (un fragment « C ») :

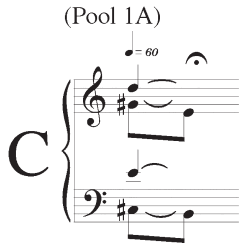


Figure 6. fragment « C »

Ensuite, elle doit enfoncer la pédale *sostenuto* (pédale du milieu) pour soutenir la résonance de ce fragment :

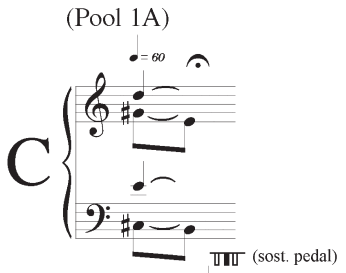


Figure 7. utilisation de la pédale sostenuto

Finalement, l'interprète doit jouer n'importe quel fragment « A » ou « P » venant du même *pool* (voir figure 8).

Les fragments « A » et « P » vont faire résonner les fragments « C » *plus ou moins*, selon le degré de sympathie qui existe entre eux. Les fragments sont groupés dans les *pools* 1, 2 et 3 précisément en fonction de cette sympathie : la sympathie est minimale pour les *pools* 1A et 1B et va en augmentant pour les *pools* 2 et 3, de façon à ce qu'il y ait de plus en plus de résonance au fur et à mesure que l'on progresse dans la section. Un des défis de l'interprète, pour les *pools* 1A et 1B, réside précisément dans le fait de ne *pas* utiliser des combinaisons de fragments trop sympathiques, car il est important que cette sympathie augmente de façon très graduelle. Par exemple, si un fragment « C »

<sup>12</sup> Voir <http://www.jeromeblais.ca/publications/fr> et descendez jusqu'à Communications: 3 *Improvisations*.



(Pool 1A)  
*Sempre poco staccato, alla Glenn Gould*  
*Dynamics ad lib.*

= sympathetic resonances (harmonics)

Figure 8. exemple de combinaison de fragments « C » et « A »

contient la note *la*<sup>4</sup> (au-dessus du *do* central), il est important qu'aucun fragment « A » ou « P » ne contienne cette note. Cet évitement des résonances à l'unisson constitue la raison d'être des lignes pointillées que l'on retrouve sur la partition. Celles-ci indiquent des combinaisons possibles entre les *pools* 1A et 1B, combinaisons qui peuvent se faire sans qu'il n'y ait de résonance à l'unisson<sup>13</sup>.

Par exemple, dans l'extrait illustré à la figure 8, qui est tiré du *pool* 1A, la sympathie se situe uniquement au niveau des harmoniques, la plupart plutôt éloignées, ce qui fait que le fragment « A » fait résonner le fragment « C » de façon minimale. Cet extrait peut être entendu à l'exemple sonore 2 :

### EXEMPLE SONORE 2 : RÉSONANCE MINIMALE ENTRE FRAGMENTS « A » ET « C »<sup>14</sup>

Examinons maintenant un deuxième exemple, extrait du *pool* 1B, qui fait entendre des harmoniques plus fortes que le premier.

<sup>13</sup> Dans le processus de préparation de cette pièce en vue d'une interprétation en concert, j'ai bien sûr eu de nombreuses conversations avec Barbara Pritchard. Au cours d'un de ces échanges, la pianiste m'a confirmé que le fait de devoir constamment éviter ces résonances à l'unisson dans les « Pools » 1A et 1B lui donnait l'impression de « marcher sur des œufs », car la moindre « fausse note » peut faire apparaître une résonance non désirée. Loin de constituer pour moi un problème, cet « inconfort » ajoute plutôt au jeu une tension et une urgence qui me plaisent! Lors de nos conversations au sujet de la pièce, elle m'a aussi donné son impression sur les lignes pointillées de la section B (voir partition), qui peuvent paraître quelque peu confuses à première vue : les « apprivoiser » nécessite bien sûr un certain travail et ne se fait pas en lecture à vue mais, dès lors que leur fonctionnement est compris, elles sont en fait plutôt faciles à utiliser.

<sup>14</sup> Pour entendre cet extrait, visitez la page : <http://www.jeromeblais.ca/works/>, puis descendez jusqu'à *Es ist genug!* et cliquez sur l'icône « jouer » (flèche). L'extrait se trouve à 2 min. 25 sec. après le début de l'œuvre. Il est aussi possible d'écouter l'œuvre dans son intégralité à cet endroit.

(Pool 1B)

The image shows a musical score for two fragments, C and P. Fragment C is in the upper system, and fragment P is in the lower system. Dashed lines connect notes between the two systems, indicating sympathetic resonances. A legend indicates that these lines represent the 'most (1) of sympathetic resonances (harmonics)'. The score includes dynamic markings like *pp* and *tr*, and a fingering '6'.

Figure 9. résonances plus fortes entre fragments « P » et « C »

### EXEMPLE SONORE 3: RÉSONANCES PLUS FORTES ENTRE FRAGMENTS « P » ET « C »<sup>15</sup>

Avec la *pool 2*, la sympathie entre les fragments « C » et les autres s'accroît, alors que certaines notes des fragments « A » ou « P » sont maintenant à l'unisson avec des notes des fragments « C ». Ce sont donc maintenant les fondamentales de ces notes qui vibrent et non pas seulement les harmoniques.

(Pool 2)

The image shows a musical score for two fragments, A and C. Fragment A is in the upper system, and fragment C is in the lower system. A solid line connects notes between the two systems, indicating unison resonance. A legend indicates that these lines represent 'sympathetic resonances (unisons/fundamentals)'. The score includes dynamic markings like *pp* and *tr*.

Figure 10. résonances à l'unisson entre fragments « A » et « C »

### EXEMPLE SONORE 4 : RÉSONANCES À L'UNISSON ENTRE FRAGMENTS « A » ET « C »<sup>16</sup>

Finalement, avec la *pool 3*, on retrouve de plus en plus de résonances à l'unisson et d'harmoniques très fortes.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 2 min. 50 sec.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 3 min. 31 sec.

(Pool 3)

= most (!) of sympathetic resonances  
(unisons/fundamentals)

Figure 11. encore plus de résonances à l'unisson entre fragments « P » et « C »

### EXEMPLE SONORE 5 : ENCORE PLUS DE RÉSONANCES À L'UNISSON ENTRE FRAGMENTS « P » ET « C »<sup>17</sup>

#### VAV

La troisième œuvre étudiée dans cette présentation est *VAV*, pour clarinette solo. L'œuvre s'inscrit dans un projet de la clarinettiste canadienne Rebecca Danard, qui a commandé en 2007 une série de courtes études à une dizaine de compositeurs canadiens. Chaque compositeur a été invité à écrire une pièce basée sur une technique particulière de l'instrument, en vue de constituer un recueil voué à la formation des clarinettistes en milieu universitaire<sup>18</sup>. La technique que j'ai moi-même choisi d'explorer dans cette pièce est l'articulation rapide (en anglais : *double* et *triple tonguing*). Au fil des échanges par courriels que j'ai eus avec l'interprète au sujet de cette pièce, une idée a fait son chemin dans mon esprit : l'idée qu'une œuvre à caractère didactique comme celle-ci puisse présenter un niveau de difficulté ajustable.

#### ADJUSTABLE LEVEL OF DIFFICULTY

L'une des caractéristiques les plus frappantes de l'écriture pour instruments à vent est le fait que les possibilités de ces instruments varient énormément selon les registres. Pour la flûte, par exemple, il est très difficile de jouer *forte* dans le grave et *piano* dans le suraigu ; avec le hautbois, c'est tout le contraire : il est très difficile de jouer *piano* dans le grave et *forte* dans l'aigu.

La question de l'articulation rapide à la clarinette n'échappe pas, bien sûr, à cette réalité. Cette technique est, en effet, plus facile à utiliser dans certains registres et avec certaines nuances. Bien sûr, le *tempo* de l'œuvre aura aussi

<sup>17</sup> *Ibid.* 4 min. 03 sec.

<sup>18</sup> Ce projet fait partie du doctorat en interprétation de Rebecca, au *College-Conservatory of Music* de l'Université de Cincinnati.

un impact inévitable sur son degré de difficulté. Finalement, il existe une grande variété d'applications de la technique de l'articulation rapide elle-même : le coup de langue double (« TeKe-TeKe ... ») ou triple (TeKeKe-TeKeKe), l'articulation « Te-Te-Te » ou « Ke-Ke-Ke », ou même l'adoucissement de ces syllabes (« DeGue-DeGue ») et ainsi de suite ...

J'ai décidé de laisser au professeur le choix de certains paramètres de l'œuvre, de façon à satisfaire des objectifs pédagogiques qui peuvent varier d'un étudiant à l'autre, ou même qui peuvent être différents pour le même étudiant, à divers stades de son apprentissage. Tout comme je laisse Suzanne Lemieux décider des doigtés à utiliser dans *Rafales*, parce qu'elle connaît son instrument mieux que moi, je laisse l'interprète Rebecca Danard décider de certains paramètres parce qu'elle connaît ses étudiants, leurs forces, leurs faiblesses, et par conséquent ce sur quoi ils doivent travailler.

C'est pourquoi VAV est une œuvre très ouverte, la plus ouverte des trois. Comme certaines de mes œuvres, c'est ce que j'appelle de la musique de type IKEA : elle vient en « kit », c'est une œuvre « *do it yourself* ».

La première partie de la partition est un *lead sheet* comme on en retrouve en jazz et en musique populaire. C'est une partition schématique qui contient l'information nécessaire à l'assemblage d'une version particulière. Une partie de l'information concerne les notes à proprement parler, sous la forme d'un ensemble de cellules mélodiques pouvant être combinées à l'infini. Le *lead sheet* contient aussi l'information en lien avec les autres paramètres, soit l'articulation, le rythme, les nuances et le timbre. Le professeur peut donc utiliser ces informations pour développer ses propres études et les adapter au niveau de chacun de ses étudiants. Il est même possible d'employer le matériel pour des improvisations collectives, par exemple en tant qu'exercices de réchauffement pour un ensemble de clarinettes.

À la suite du *lead sheet* se trouve une « réalisation suggérée » de VAV<sup>19</sup> : cette réalisation peut être utilisée par ceux qui ne se sentent pas à l'aise avec la liberté offerte par le *lead sheet*, ou encore elle peut servir de point de départ à ceux qui ont envie de construire leur propre version, mais qui aimeraient utiliser une version existante comme source d'inspiration.

Il est important de noter que même la « réalisation suggérée » présente un niveau de difficulté « ajustable », comme le démontre la figure 13. En effet, les hauteurs, de même que le parcours formel, sont préétablis, mais de nombreux paramètres comme l'articulation, les nuances, le rythme et le timbre demeurent à la discrétion de l'interprète ou, bien sûr, de son professeur.

Rebecca Danard a déjà interprété la « réalisation suggérée » de VAV à quelques reprises. L'exemple sonore 6 en propose une version, enregistrée le 23 avril 2009 au *College-Conservatory of Music* de l'Université de Cincinnati.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

Dedicated to Rebecca Damard

Jérôme Blais

# VAV

Pitches (written):

1 "VAV":

2:

3:

4:

5:

6:

7:

8:

9:

10:

11:

12:

13:

14:

15:

16:

17:

18:

19:

**Rhythms:** Flag any of these figures, in any order...

- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 

**Envelopes:**

- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 

**Sound:**

- Wind only
- Subtones
- ordinario

**Articulation:**

- All notes: TTTT...KKKK...TKTK... TTK...KTT...D...G...
- Accented notes: regular or slap

Figure 12. Vue d'ensemble du lead sheet de VAV (format original : 11x17")



## EXEMPLE SONORE 6 : VAV, « RÉALISATION SUGGÉRÉE »<sup>20</sup>

### Performers and composers

Le rapprochement entre le compositeur et l'interprète est un processus bidirectionnel : le compositeur peut aller vers l'acte de jeu, ou l'interprète peut se rendre vers l'acte de composition. Je n'ai pas beaucoup parlé ici de la première option, c'est-à-dire du compositeur qui se fait interprète (cela pourrait faire l'objet d'une autre présentation). J'ai plutôt traité de la seconde option : comment l'interprète peut se rendre vers le geste compositionnel, et comment je peux l'amener à le faire grâce à l'improvisation.

Improvisation allows for real time exploration of instrumental gesture and sound. It also allows for real-time introspection, and it can be a powerful pedagogical tool. It gives my music a personal and spontaneous feel unique to each performer I have the privilege to work with. I believe it is interesting to point out here that the three wonderful performers I talked about today are "classically" trained musicians: they do not describe themselves as fluent improvisers, and improvisation represents only a very small fraction of their musical activities. What really matters to me is that they are exceptional musicians and artists. They are highly intelligent and sensitive individuals, and their view of the world is original and unique. My experience working with them has taught me that, as the "main" composer of a work, I can trust them; I can let them make decisions, without fear of them ruining my work!

Car mon but se situe bien au-delà de la simple intégration de l'improvisation à des œuvres écrites. En effet, si certaines décisions doivent être prises par l'interprète en temps réel, sur scène, devant public, mes œuvres exigent des musiciens qu'ils effectuent une réflexion beaucoup plus large qui doit se faire graduellement et pas seulement au moment de jouer la pièce. Je cherche en fait à leur déléguer une partie de mon travail créatif, non pas par paresse mais parce que j'ai constaté que lorsque l'interprète s'approprie une partie de la responsabilité créatrice de l'œuvre, lorsqu'il ou elle s'investit personnellement non seulement dans l'interprétation, mais aussi dans l'élaboration d'une œuvre, il en résulte une expression sans pareil, il se passe *quelque chose*. Une chose unique, indescriptible et, pour moi, *vitale*.

---

<sup>20</sup> Pour entendre cette version, visitez la page : <http://www.jeromeblais.ca/works/>, puis descendez jusqu'à VAV et cliquez sur l'icône « jouer » (flèche).