

L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans *Icicle* de Robert Aitken

Depicting ice and cold using flute timbre in *Icicle* by Robert Aitken

Marie-Hélène Breault

Volume 14, numéro 1, mai 2013

L'imaginaire du Nord et du froid en musique : esthétique d'une musique nordique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016194ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016194ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Breault, M.-H. (2013). L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans *Icicle* de Robert Aitken. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 17–24. <https://doi.org/10.7202/1016194ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'auteure, qui est à la fois interprète et chercheuse, présente une investigation heuristique de son propre processus d'interprétation du solo de flûte *Icicle* de Robert Aitken. Dans cette pièce, des techniques de jeu contemporaines permettent de produire diverses couleurs sonores évoquant, comme le titre le suggère, le froid, la transparence de la glace, sa cristallinité. Ces techniques sont analysées à partir d'une perspective ancrée dans la pratique interprétative et au regard d'un axe imaginaire de température du timbre instrumental. L'auteure traite aussi bien des techniques notées dans la partition et prescrites par le compositeur que de celles qui relèvent de ses initiatives comme interprète. Ces techniques sont d'abord classifiées selon des catégories établies par le pédagogue de la flûte Pierre-Yves Artaud (Artaud 1986), pour être ensuite évaluées selon les deux grands archétypes instrumentaux – voix et percussion – identifiés par Jean-Claude Risset (Risset 2004). L'analyse de ces techniques est doublée d'explications concernant la méthode de travail et d'appropriation de l'oeuvre utilisée par l'auteure, méthode qui intègre la qualification subjective du timbre instrumental et qui mise sur la créativité interprétative.

L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans *Icicle* de Robert Aitken

Marie-Hélène Breault
(Matralab et Université Concordia)

Au fil des ans, j'ai eu l'occasion d'interpréter à plusieurs occasions le solo de flûte *Icicle* du flûtiste et compositeur canadien Robert Aitken (1939-). Composée en 1977, cette courte pièce d'une durée d'environ trois minutes est dédiée Dianne, la fille du compositeur, qui est également flûtiste. Le présent article rend compte du travail d'interprétation réalisé en amont de ma plus récente prestation. Celle-ci a eu lieu le 21 janvier 2012, dans le cadre d'un concert intitulé *Aurores boréales*, présenté par Erreur de type 27, au Musée national des beaux-arts du Québec¹.

Icicle constitue un objet d'étude intéressant pour tout interprète ou tout chercheur préoccupé par la question de la signification du timbre instrumental. On y retrouve en effet diverses techniques contemporaines de jeu qui permettent de produire une grande variété de couleurs sonores évoquant, comme le titre le suggère, la glace, sa transparence, sa cristallinité et l'univers du froid. Jennifer Brimson Cooper indique à propos de l'œuvre que «Aitken [y] utilise une variété de trilles de timbre et de gestes microtonaux [...] afin d'évoquer "la fragilité et la translucidité de la glace et l'aspect tranchant et pointu des glaçons"»² (Brimson Cooper 2012, 69-70).

La question de la signification du timbre de la flûte est, depuis plusieurs années, au cœur de ma démarche en tant qu'interprète-chercheur. En témoignent les travaux que j'ai réalisés sur les liens entre le timbre de la flûte et le personnage instrumental de la chatte-flûtiste, issu de l'opéra *Samedi de Lumière* (1981-83) de Karlheinz Stockhausen (Breault 2007). Le processus d'interprétation d'*Icicle* s'inscrit dans la lignée de ces recherches. Il m'a amené à réfléchir à la question de la signification du timbre de mon instrument à partir d'un nouvel axe de recherche, un « axe de température » du timbre instrumental.

Cet article vise donc à rendre compte d'un parcours de réflexion et d'interprétation. Il comportera cinq grandes

parties. Dans la première partie, les orientations méthodologiques seront présentées. Dans la deuxième partie, les théories sur le timbre au travers desquelles s'inscrivent mes investigations seront exposées. Dans la troisième partie, une classification des techniques contemporaines de jeu sera présentée. La quatrième partie traitera, quant à elle, des différentes techniques de jeu évoquant l'univers de la glace dans *Icicle*, telles que notées par le compositeur dans la partition. Enfin, la cinquième partie permettra de présenter les techniques ajoutées au cours du processus d'interprétation pour maximiser l'impact des effets sonores produits par les techniques prescrites par le compositeur. La conclusion permettra d'expliquer l'impact de ces recherches sur le processus d'appropriation de l'œuvre et sur l'expression d'une forme de créativité propre à l'interprétation.

Orientations méthodologiques privilégiées

Traiter d'une œuvre musicale à partir d'une perspective d'interprète-chercheur exige une posture méthodologique différente de celles que propose la musicologie traditionnelle. Contrairement au musicologue, qui étudie, la plupart du temps, un objet de recherche qui lui est extérieur, l'interprète-chercheur est investi personnellement dans ses questions de recherche. C'est souvent sa propre pratique artistique et interprétative qu'il étudie. C'est à partir de son expérience personnelle et des découvertes qu'il y fait, souvent à tâtons et de manière intuitive, qu'il développe ses questions de recherche. À cet égard, la démarche heuristique fournit à l'interprète-chercheur un cadre méthodologique adéquat. Dans le cadre de cet article, l'heuristique est comprise comme un type de recherche qui « part du principe que nous ne pouvons réellement connaître un phénomène qu'à partir de nos catégories propres d'analyse, lesquelles dérivent de notre expérience personnelle de la réalité [...] [l]a première étape de toute recherche s'impose ainsi comme la recherche

¹ Ce programme était donné en écho à l'exposition de la collection d'art inuit Brousseau, présentée en permanence au Musée national des beaux-arts du Québec, depuis 2005.

² Ma traduction de cet extrait : Aitken uses a variety of timbral trills and microtonal gestures [...] to evoke the character of « fragility and translucence of ice and the pointed sharpness of icicles ».

au niveau de sa propre expérience, avant d'aller vers celle des autres. L'approche exige du chercheur qu'il ait eu une expérience intense du phénomène étudié» (Paillé 2009, 218).

D'autres auteurs se sont penchés sur la notion d'heuristique, notamment Peter Erik Craig. En 1978, il a délimité, dans sa thèse de doctorat intitulée «*The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the inner World of Teaching*», ce qu'il nomme la «méthode heuristique». Pour cet auteur, la méthode heuristique est «une approche en sciences humaines basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité» (Craig 1978; traduction française dans Hamein 1988, 1). Craig indique aussi que «[l]a principale caractéristique de la méthode heuristique consiste en l'accent mis sur le processus interne de la recherche et sur l'individu en tant que principal instrument de description et de compréhension de l'expérience humaine» (Craig 1978; traduction française dans Hamein 1988, 2). Le modèle de Craig comporte quatre étapes pouvant être résumées en ces termes: 1. la question – être conscient d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective; 2. l'exploration du problème à travers l'expérience; 3. la compréhension – clarifier, intégrer et conceptualiser les découvertes faites lors de l'exploration; 4. la communication – étape ultime qui réfère à l'articulation des découvertes par le chercheur afin de les communiquer à autrui (Craig 1978; traduction française dans Hamein 1988, 20).

Dans le cas du processus d'interprétation d'*Icicle*, la première étape correspond au développement de la conscience d'un intérêt pour la question de l'évocation de la glace par le timbre de la flûte. La deuxième étape consiste en l'exploration de cette question à travers l'expérience pratique d'interprétation de l'œuvre. Au cours de cette étape, l'axe de «température» du timbre de la flûte a été identifié et des techniques et des modes de jeux ont été essayés et comparés. La troisième étape a été marquée par la mise en perspective des découvertes issues de la pratique interprétative avec des théories sur le timbre instrumental et l'analyse des techniques de jeu employées dans *Icicle* au regard de catégories spécifiques. Enfin, la quatrième étape permet la communication des connaissances découvertes par le biais de cet article.

La question du timbre à partir d'une perspective d'interprète-chercheur

Dans un article concluant le recueil de référence intitulé *Le timbre, métaphore pour la composition*, Pierre Boulez note que la recherche sur le timbre est marquée par deux tendances:

D'une part, une façon objective, scientifique, hors du langage, sans critère d'esthétique à proprement parler; d'où

une extrême difficulté à remonter du quantitatif au qualitatif. On décrit, avec graphiques à l'appui, nombre de phénomènes acoustiques; quant à la qualité d'intégration du son et du timbre dans l'ordre de la composition, elle est absente de ces mesures. Même lorsqu'on se préoccupe de la perception du phénomène sonore et de la qualité de cette perception, il s'agit d'une perception isolée, déliée d'un contexte quelconque. Dans cette approche, la valeur proprement artistique du timbre me semble fondamentalement oubliée. D'un autre côté, s'impose la façon subjective, artistique, d'aborder le timbre comme composante du langage avec les critères esthétiques et formels qui s'y rapportent: d'où la difficulté inverse, voire l'impossibilité de relier le sentiment instinctif du qualitatif à une estimation plus raisonnée du quantitatif (Boulez 1985-91, 541).

En d'autres termes, Boulez exprime que «c'est la fonction du timbre par rapport à la composition, et, encore plus, l'affectivité que crée la perception du timbre dans le contexte de l'œuvre» (Boulez 1985-91, p. 541) qui intéresse le musicien. La perspective privilégiée dans cet article, subjective et ancrée dans un contexte esthétique, correspond à cette seconde approche formulée par Boulez. J'aborderai ainsi le timbre comme composante d'un langage, en m'intéressant à sa fonction expressive et à son pouvoir d'évocation, par conséquent à ce que Boulez désigne comme étant son *affectivité*. Cependant, cela s'effectuera à partir d'un point de vue centré sur la flûte.

Attribut de la perception, le paramètre du timbre appartient traditionnellement, du moins dans le domaine de la musique instrumentale, au domaine de l'interprète. Contrairement aux hauteurs et aux durées qui sont notées de façon symbolique sur une partition, le timbre est un paramètre «concret» du son. Il se manifeste par l'actualisation de la partition dans le monde physique et réel. C'est ainsi par le timbre que s'exprime l'interprète de façon unique et personnelle. Jusqu'au XX^e siècle, en musique savante occidentale, le timbre est en effet rarement noté, non déterminé par le compositeur, et laissé, la plupart du temps, à la discrétion de l'interprète. En outre, lorsque le timbre est noté, les indications concernant ce paramètre sont généralement de nature qualitative (adjectifs, métaphores, comparaisons, analogies) plutôt que quantitative (indication d'un doigté particulier). Puisqu'il est rarement noté et déterminé et qu'il est qualitatif, plutôt que quantitatif, le timbre représente donc une zone de liberté pour l'interprète, dans son rapport à l'œuvre et au compositeur. Et même dans le cas d'une œuvre d'un compositeur comme Aitken, qui réalise dans une certaine mesure une quantification du timbre de la flûte grâce à l'emploi de doigtés alternatifs spécifiques notés dans la partition, il n'en demeure pas moins que l'interprète possède tout de même une certaine marge de manœuvre en ce qui concerne le timbre.

Jean-Claude Risset, figure centrale de la recherche sur le timbre du fait de sa double carrière comme compositeur et chercheur en physique acoustique, rappelle que « loin de se limiter aux aspects spectraux, le timbre est [...] un attribut complexe, qui ramasse divers aspects liés à l'identité et à la qualité du son » (Risset 2004, 146). Désignant un phénomène multidimensionnel, le terme *timbre* dénote donc plusieurs niveaux de définitions qu'il convient de distinguer. Il s'agit là de l'une des principales difficultés inhérentes à la problématique du timbre. S'inspirant de diverses réflexions sur le timbre formulées par des auteurs tels Michèle Castellengo et Danièle Dubois, Jeremy Marozeau, dans sa thèse de doctorat intitulée *L'effet de la fréquence fondamentale sur le timbre*, explicite trois grands niveaux de définition du timbre instrumental: le *timbre-identité*, le *timbre-individualité* et le *timbre-qualité*.

Marozeau définit le *timbre-identité* comme « [servant] à désigner les propriétés permettant la reconnaissance d'une catégorie de sources sonores: le timbre d'une guitare, d'un violon, d'une voix d'homme [...] ». Il ajoute que « [le] timbre caractérise ici une impression sonore générale: toutes les guitares ont le même timbre, quelles que soient les caractéristiques de l'instrument, du musicien, de la nuance ou de la note jouée » (Marozeau 2004, 11). À propos du *timbre-individualité*, Marozeau mentionne que « Le timbre peut être utilisé afin de caractériser une source particulière. On parle par exemple du timbre de sa première guitare, de la voix d'une personne, d'un musicien... Le timbre caractérise encore une impression globale mais limitée à une source unique ou [à] une association: source + musicien. » (Marozeau 2004, 11). C'est ce niveau de l'individualité qui permet de distinguer entre le timbre de Robert Aitken et celui de sa fille Dianne, ou encore, de différencier les deux timbres que j'obtiens en utilisant deux flûtes de facture différente, ou même, pour raffiner davantage ce niveau, deux embouchures de coupe différente.

Enfin, en ce qui concerne le *timbre-qualité*, Marozeau affirme que :

[...] [le] timbre est utilisé en psychoacoustique afin de désigner une qualité perceptive au même titre que la hauteur ou la sonie. Dans ce sens, il caractérise la perception d'un son par d'autres qualités que la hauteur, la durée, la sonie ou la localisation. On parle par exemple du timbre d'un son, d'une note d'un instrument, d'une voyelle... Le troisième usage est nécessaire pour l'analyse des deux autres. En effet, l'identité d'un instrument ou d'une personne se base sur l'ensemble des timbres-qualités émis par cet instrument (Marozeau 2004, 11-12).

À partir de ma perspective d'interprète et en convoquant l'axe imaginaire de température du timbre, je m'intéresse au timbre de la flûte en tant que timbre-qualité et je propose

une qualification des différents types de timbres que l'on retrouve dans la partition d'*Icicle*.

Classifications des techniques contemporaines de jeu

Les techniques contemporaines de jeu permettent de produire des variantes dans le timbre de la flûte, au niveau de la qualité. Les grands pédagogues de la flûte contemporaine tels Robert Dick et Pierre-Yves Artaud ont proposé diverses classifications de ces techniques de jeu. Afin d'explicitier mon propos, je m'appuierai sur la classification proposée par Pierre-Yves Artaud (Artaud 1986, p. 74-78). Artaud distingue entre trois grandes catégories de techniques contemporaines: 1. les techniques liées au jeu traditionnel; 2. les techniques utilisant la résonance des tuyaux; 3. les techniques intermédiaires. Les techniques liées au jeu traditionnel (première catégorie) comprennent les différentes formes de vibrato (traditionnel, de diaphragme, de lèvres ou de tête), le *Flatterzunge*, les sons partiels (aussi appelés sons harmoniques), les *bisbigliandi* (aussi appelés *yellow tremolos* ou trilles de timbre), les micro-intervalles, les *glissandi*, les sons multiphoniques, le jeu avec l'embouchure seule et l'utilisation simultanée de la voix et de la flûte. Les techniques utilisant la résonance des tuyaux (deuxième catégorie) comprennent les *pizzicati*, les percussions de clefs, les *tongue-rams*, les *jet whistles* et les sons de trompette (aussi appelés sons de trombone). Enfin, Artaud classe dans les techniques intermédiaires (troisième catégorie) les *whistle tones* et les sons éoliens. Les techniques contemporaines identifiées par Artaud permettent toutes de varier, de différentes manières, le timbre de l'instrument. Cette classification est utile et pertinente du point de vue de l'instrumentiste. Étant basée sur une expérience concrète de la pratique et de l'enseignement de la flûte, elle réfère à des notions aisément compréhensibles pour l'interprète. Il peut cependant être intéressant d'examiner la classification d'Artaud, dans un contexte théorique plus général, comme par exemple en cherchant à comprendre à quel archétype instrumental correspond chacune des techniques contemporaines identifiées. Jean-Claude Risset définit deux grands archétype instrumentaux, soit l'archétype *voix* et l'archétype *percussion*, desquels découlent deux grandes familles d'instruments de musique. À l'archétype *voix* sont associés les instruments pour lesquels « l'interprète doit conduire le son de façon continue – c'est le cas de la voix humaine, des instruments à vents et des cordes frottées » (Risset 2004, 142). À l'archétype *percussion*, sont associés les instruments pour lesquels « l'interprète ne contrôle le son qu'à son début, le fonctionnement physique de l'instrument déterminant son devenir ultérieur – c'est le cas des instruments à percussions, mais aussi du clavecin, du piano, du luth et de la guitare » (Risset 2004, 142). Autrement

dit, il y aurait, d'une part, les instruments à résonance forcée (instruments à vent, instruments à cordes frottées), et d'autre part, les instruments à résonance naturelle (instruments à cordes frappées et pincées, percussions).

La première catégorie identifiée par Artaud correspondrait à l'archétype *voix*. Les techniques liées au jeu traditionnel font effectivement appel à un mode de jeu amenant l'instrumentiste à conduire le son de façon continue et elles exploitent la dimension mélodique de la flûte. La deuxième catégorie identifiée par Artaud comprend à la fois des techniques correspondant à l'archétype *voix* et à l'archétype *percussion*. Les *jet whistles* et les sons de trompette font appel à une conduite continue du son. Ces techniques exigent cependant du flûtiste une utilisation de l'embouchure similaire à celle d'un cuivre, en position couverte. Cette position correspond à une utilisation non conventionnelle de la résonance du corps de la flûte, ce qui explique qu'Artaud les classe dans la deuxième catégorie même si elles permettent de conduire le son de façon continue. Quant aux *pizzicati*, percussions de clefs et *tongue-rams*, il s'agit de techniques qui correspondent à l'archétype *percussion*. Dans le cas des *pizzicati* et *tongue-rams*, l'effet percussif est produit par la langue tandis que dans le cas des percussions de clés, ce sont les doigts qui produisent la percussion en martelant les clés. Les techniques *intermédiaires* sont quant à elles liées au jeu traditionnel tout en nécessitant une utilisation non conventionnelle de la résonance du corps de la flûte. Les *whistles tones* et les sons éoliens permettent en effet de conduire un son de façon continue, mais elles nécessitent une position d'embouchure plutôt découverte et une orientation de la projection du jet d'air légèrement au-dessus du trou de l'embouchure.

Analyse des techniques contemporaines de jeu dans *Icicle*

Dans *Icicle*, les techniques utilisées appartiennent à la première catégorie identifiée par Pierre-Yves Artaud, soit les techniques liées au jeu traditionnel et elles relèvent de l'archétype *voix*. La particularité la plus frappante de cette partition est de comporter deux portées. Ce type de notation est plutôt inusité dans le cas des œuvres pour flûte : la nature monodique de l'instrument, dans son utilisation conventionnelle, fait en sorte qu'une seule portée suffit généralement pour noter l'unique ligne mélodique à jouer. Dans certaines partitions d'œuvres contemporaines, il arrive cependant qu'une notation à deux portées soit employée, la plupart du temps dans des passages polyphoniques impliquant la production simultanée d'un son vocal et d'un son flûté ou l'emploi de multiphoniques. Dans le cas d'*Icicle*, l'usage des deux portées répond à un autre besoin. Dans cette œuvre, l'écriture de la flûte est essentiellement monodique,

mis à part la présence de quelques sons multiphoniques. L'emploi des deux portées sert donc ici à distinguer les sons produits des doigtés à adopter pour les produire. Ainsi, les notes que l'on retrouve dans la portée du haut correspondent aux sons produits tandis que les notes de la portée du bas correspondent aux doigtés que l'instrumentiste doit faire pour arriver à produire les sons notés dans la portée du haut.

Voici la liste des techniques contemporaines qui génèrent des timbres évoquant l'univers de la glace et du froid dans *Icicle*, accompagnée d'un exemple d'utilisation dans l'œuvre.

- 1) Une forme de vibrato pour laquelle le compositeur mentionne l'indication suivante: «bouger la langue à l'intérieur de la cavité bucale [*sic*], pour produire une ondulation du son» (Aitken, p. 3). Pierre-Yves Artaud n'identifie pas cette technique de vibrato de langue comme telle, mais l'effet produit est similaire au vibrato de lèvres.

Exemple musical 1 : Aitken, *Icicle*, mesures 35 à 37, forme de vibrato

- 2) Des *bisbigandi* (trilles de timbre), qui portent le nom évocateur, dans les notes pour l'exécution, de *trilles colorés*. Afin de réaliser ces trilles, l'interprète doit utiliser différents doigtés alternatifs prescrits par le compositeur. Ceux-ci permettent de varier le timbre de diverses hauteurs données.

Exemple musical 2 : Aitken, *Icicle*, mesures 1 à 5, *bisbigandi*

- 3) Des *glissandi* réalisés tantôt par une modification de l'angle du jet d'air dans l'embouchure (mesure 5, voir l'exemple musical 2), tantôt par l'emploi de divers doigtés spécifiques (mesures 25-26 et mesures 31-32).

Exemple musical 3: Aitken, *Icicle*, mesures 25 et 26, *glissando* par l'emploi de doigtés spécifiques

- 4) Des multiphoniques que l'on retrouve dans le contexte de trilles (de manière continue, aux mesures 70-72, puis sporadiquement entre les mesures 73 et 79). Le multiphonique permet de produire plus d'une hauteur sur un instrument mélodique.

Exemple musical 4: Aitken, *Icicle*, mesures 70 à 72, multiphoniques

- 5) Micro-intervalles produits grâce à l'emploi de doigtés alternatifs spécifiques. Dans ces extraits, des flèches viennent également préciser l'intonation voulue. De plus, les passages comportant des *glissandi* comprennent, par le fait même, des micro-intervalles. Dans l'exemple 5, le jeu de variation timbrale est basé sur l'emploi des deux clés de trilles, utilisées tantôt séparément, tantôt conjointement.

Exemple musical 5: Aitken, *Icicle*, mesures 45-53, micro-intervalles

Dans *Icicle*, ces techniques évoquent selon moi la glace et le froid à cause de leur impact sur la qualité du timbre des notes auxquelles elles sont affectées. Dans le cas du vibrato, l'ondulation produite affecte le timbre en décentrant le son. En ce qui concerne les doigtés alternatifs, leur usage génère

habituellement un son plus mince, du moins par rapport au doigté conventionnel. Les *glissandi* ont un impact similaire sur le timbre. Dans le processus d'interprétation d'*Icicle*, j'ai associé spontanément le son centré au pôle de la chaleur et le son décentré au pôle de la froideur. Dans le même ordre d'idées, j'ai aussi lié la minceur du son au pôle de la froideur. Par ailleurs, les doigtés alternatifs produisent des sons plus fragiles qui ont tendance à « craquer » plus facilement que les sons produits avec les doigtés conventionnels. La production des multiphoniques induit aussi une fragmentation du son en plusieurs hauteurs différentes. Dans le contexte particulier de cette œuvre et de son interprétation, j'ai relié ces particularités avec la propension de la glace à se fissurer.

Mis à part le vibrato de langue, une technique qui permet de varier le timbre de la flûte grâce à un changement de position d'une partie du conduit vocal, les techniques présentes dans *Icicle* ont une caractéristique commune : elles sont basées sur l'emploi de doigtés alternatifs. Ceux-ci permettent de produire les hauteurs du registre de l'instrument en variant la qualité du timbre, par comparaison au son obtenu grâce à l'utilisation du doigté conventionnel. Les *glissandi*, les multiphoniques et les micro-intervalles affectent en outre à la fois la hauteur et le timbre. L'impact multiple de l'emploi de ces techniques sur les différentes dimensions du son de l'instrument est plus marqué dans le cas du multiphonique. Guy Lelong décrit cette technique hybride en ces termes :

[...] un son complexe qu'un instrument peut émettre sous des conditions particulières de jeu, et qui s'avère constitué de plusieurs hauteurs, nettement définies mais non précisément perceptibles. En d'autres termes, il s'agit d'un objet hybride, intermédiaire entre un *timbre* instrumental (dont les diverses fréquences sont indiscernables à l'écoute) et un *accord* (dont les différentes notes peuvent être chacune entendues). Mieux, parce qu'il est à la fois un mode de jeu *instrumental* et une structure *harmonique* potentielle (d'ailleurs non tempérée et riche de contradictions), un son multiphonique permet de relier effectivement des domaines qui jusque-là étaient plutôt disjoints (Lelong 1998, 197).

Lorsque j'ai entamé mes recherches sur l'évocation de la glace par le timbre de la flûte dans *Icicle*, j'avais envisagé d'utiliser l'axe imaginaire de la température du timbre pour comparer entre elles les sonorités produites par l'emploi des techniques contemporaines utilisées dans l'œuvre. Au cours du processus interprétatif, je me suis cependant aperçue que ce n'était pas tellement en procédant au classement de ces techniques les unes par rapport aux autres que la convocation de l'axe imaginaire de température du timbre et la polarisation chaud/froid devenait pertinente : il m'est apparu que le contexte musical d'utilisation de ces techniques avait un grand impact sur l'évaluation

intuitive de leur *température timbrale*. Autrement dit, hors de leur contexte dans l'œuvre étudiée, il me semblait difficile de mesurer l'emplacement de ces techniques sur un axe imaginaire de température du timbre. Cependant, en comparant, pour une même hauteur, le son produit par le doigté alternatif avec le son produit par le doigté conventionnel, l'axe imaginaire de température du timbre prenait son sens. De manière générale, mon expérience d'interprétation de cette œuvre m'a montré que, pour une même hauteur, le son produit avec le doigté conventionnel correspond au pôle *chaud* alors que le son produit par le doigté alternatif correspond au pôle *froid*. L'exemple qui suit permettra d'expliquer comment j'en suis arrivée à cette constatation.

Revenons à l'exemple musical 2. Les hauteurs de *si* et de *do* dièse notées dans la portée du haut correspondent aux sons que l'interprète doit produire. Les hauteurs notées dans la portée du bas correspondent quant à elles aux doigtés que l'interprète doit faire pour produire les sons notés dans la portée du haut. Dans leur utilisation conventionnelle, les hauteurs notées dans la portée du bas nécessitent l'emploi du pouce de la main gauche. Dans cet extrait, ces doigtés sont modifiés et joués sans le pouce. L'omission de ce doigt spécifique fait en sorte que ces doigtés sont considérés comme étant alternatifs.

Lors des séances de travail, j'ai joué alternativement les hauteurs de *si* et *do* dièse, d'abord avec les doigtés conventionnels, puis avec les doigtés alternatifs. Je procède souvent ainsi lorsque j'apprends une œuvre qui comporte des doigtés alternatifs, pour deux raisons principales. J'ai remarqué qu'en jouant d'abord une hauteur donnée avec le doigté conventionnel, j'arrivais ensuite à produire avec plus d'assurance cette même hauteur avec le doigté alternatif. Puis, lorsque cette dimension technique est intégrée, je reviens à cet exercice comparatif pour mesurer, à l'audition, la différence de qualité entre les timbres produits par le doigté conventionnel et les timbres produits par le doigté alternatif. Je procède ainsi afin de m'assurer que le contraste entre le son produit par le doigté alternatif et le son produit par le doigté conventionnel soit assez marqué. Dans le cas de l'exemple musical 2, qui correspond aux premières mesures de l'œuvre, cet exercice m'a permis de me rendre compte qu'en comparaison aux doigtés conventionnels de *si* et de *do* dièse, les doigtés alternatifs notés dans la partition permettent de produire un son me semblant plus froid, plus cassant. J'ai reproduit cet exercice avec pratiquement tous les passages de l'œuvre comportant des doigtés alternatifs et j'ai fait cette constatation : l'emploi des doigtés alternatifs semble permettre de produire un son plus froid que l'emploi des doigtés conventionnels. Deux facteurs expliquent cette impression : d'une part, l'émission du son, et d'autre part,

l'écoute qui se pratique simultanément au jeu. Sur le plan de l'émission, la production d'une hauteur donnée avec un doigté alternatif induit souvent un délai, absent lors de la production de cette même hauteur avec le doigté conventionnel. De plus, l'attaque semble souvent moins pure, moins précise et légèrement décentrée lorsqu'une hauteur donnée est émise avec un doigté alternatif plutôt qu'avec un doigté conventionnel. Cela donne l'impression que le doigté alternatif produit un son plus frêle, à la limite de craquer, de se casser. D'ailleurs, lorsque les doigtés alternatifs sont employés pour produire des multiphoniques, c'est effectivement ce qui se passe : le son se *casse* et se sépare en plusieurs hauteurs. Cette caractéristique contribue à évoquer l'image du cristal, de sa fragilité, image que j'associe au froid et à la glace. Ensuite, à l'audition, les sons produits grâce à l'emploi des doigtés alternatifs semblent moins ronds, plus fermés, plus minces et plus creux que les sons produits grâce à l'emploi des doigtés conventionnels. Mon expérience à titre de flûtiste, d'abord comme élève, puis comme interprète professionnelle et enseignante, m'a montré que, dans l'enseignement de la flûte et dans l'auto-enseignement pratiqué dans le processus interprétatif, les flûtistes associent souvent la chaleur du son avec la rondeur et l'ouverture, si bien que ces termes deviennent quasiment synonymes. Dans cette optique, un son qui me semble moins rond et plus fermé me semblera aussi plus froid.

Une interprétation évoquant la glace et le froid

Afin d'accentuer le caractère « froid » des sons produits grâce à l'emploi des différentes techniques contemporaines de jeu dans *Icicle*, j'ai conjugué certaines techniques prescrites par Aitken avec d'autres techniques non notées dans la partition. Ce genre d'initiative ne concerne pas uniquement le processus d'interprétation d'*Icicle* ; cela fait plutôt partie intégrante de ma démarche en tant qu'interprète. Si je m'accorde ce genre de liberté avec la notation d'un texte musical dans lequel les différents paramètres sont pourtant hautement déterminés, c'est que je ne cherche pas seulement à exécuter parfaitement les techniques de jeu indiquées dans la partition ; je cherche plutôt à comprendre l'effet recherché par le compositeur par l'emploi des techniques en question. Cette compréhension est selon moi essentielle à l'appropriation de l'essence de l'œuvre musicale.

J'ai expliqué que la plupart des techniques contemporaines employées dans *Icicle* nécessitent l'emploi des doigtés alternatifs. À cela, j'ai conjugué des techniques issues des trois catégories identifiées par Artaud et correspondant tantôt à l'archétype *voix*, tantôt à l'archétype *percussion*. Les deux premières techniques ajoutées, soit les sons éoliens et le vibrato, correspondent à l'archétype *voix* et requièrent d'ailleurs une utilisation particulière du conduit

vocal. La troisième technique ajoutée, la percussion de clés, correspond, comme son nom l'indique, à l'archétype *percussion*. Les paragraphes suivants fournissent des explications concernant les contextes d'utilisation de ces techniques dans mon interprétation.

Simultanément à l'emploi de certains doigtés alternatifs permettant de produire des sonorités que j'ai qualifiées de *froides*, de *creuses* ou de *décentrées*, j'ai adopté une position d'embouchure similaire à celle que l'on utilise pour la production de sons éoliens. Sans produire un son complètement éolien, l'adoption de cette position particulière renforce le caractère cassant du son, tout en permettant d'accentuer les intensités (*pianissimo*). À titre d'exemple, dans la section 1, j'ai conjugué cette technique aux *bisbligandi* que l'on retrouve dans les mesures 1 à 5 (voir l'exemple musical 2). Cette technique se classe dans la deuxième catégorie d'Artaud.

Dans certains passages d'*Icicle*, j'ai aussi choisi d'intégrer différents types de vibrato. Je souhaitais ainsi augmenter l'impact de la nuance *forte* et le caractère rugueux de certaines sonorités produites par l'emploi des doigtés alternatifs. Dans la première section, les mesures 11 à 14 constituent un bon exemple d'une telle utilisation. À cet endroit, la nuance *forte* et le tempo de noire à 112 suggèrent, comparativement à la nuance plus douce (*pianissimo*) et au tempo plus lent (noire à 69) du début de la pièce (voir l'exemple musical 2), un caractère plus intense. Cependant, les doigtés alternatifs prescrits par Aitken rendent difficile l'émission du son dans une nuance *forte*. Afin de truquer la nuance et rendre le caractère plus intense, j'ai ajouté un vibrato de diaphragme rapide et de large amplitude sur les notes tenues. Cette technique se classe dans la première catégorie d'Artaud.

Exemple musical 6 : Aitken, *Icicle*, mesures 11-18

Dans la section 2, aux mesures 25 et 26 (voir l'exemple musical 3), on retrouve un *glissando* entre *la* et *si* bémol, lequel est accompagné d'un *bisbligando* produit en bougeant alternativement l'index, le majeur et l'annulaire de la main droite. Dans la partition, le compositeur réfère à ces doigts en utilisant les chiffres 2, 3 et 4. Ce système de notation correspond également aux tableaux de doigtés de Pierre-Yves Artaud, telles qu'on les retrouve dans les ouvrages précédemment mentionnés. J'ai choisi d'ajouter, simultanément aux techniques notées dans la partition, la percussion des clés correspondant au *bisbligando* (main

droite: 2, 3, 4). Cet ajout permet de produire un bruit sec, qui rappelle le claquement d'os, et accentue le caractère mystérieux de cette section. On retrouve cette technique dans la deuxième catégorie identifiée par Artaud.

Conclusion

Dans *Icicle*, le timbre est déterminé par le compositeur et quantifié grâce aux doigtés alternatifs. Ces doigtés permettent d'obtenir une variété de nuances qui évoquent, à mon avis, l'univers de la glace et du froid. Nous avons vu précédemment que Boulez déplore l'imperméabilité des rapports entre le quantitatif et le qualitatif dans les deux approches qu'il distingue pour investiguer la question du timbre. Cet article montre qu'il est toutefois possible de surmonter en partie cette difficulté. Intégrée par l'interprète, la méthode heuristique fait en sorte qu'il est possible de qualifier, dans le processus interprétatif, les sonorités obtenues par l'emploi des doigtés quantificateurs de timbre notés dans la partition d'*Icicle* et de relier les diverses couleurs sonores évoquant l'univers de la glace et du froid dans *Icicle* à ces doigtés. Cet exercice subjectif de qualification m'a permis d'accéder à une meilleure compréhension de l'essence de l'œuvre, du moins de ce qu'elle signifie *pour moi*.

Rarement noté dans la partition produite suivant la tradition de la musique savante occidentale, le timbre est un paramètre souvent laissé au domaine de l'interprétation. Dans *Icicle*, même si le timbre est en partie déterminé et quantifié, l'interprète a tout de même une marge de liberté sur le plan de ce paramètre. Il a en effet été possible d'amplifier le caractère glacial des sonorités induites par les techniques choisies par le compositeur en les conjuguant avec des techniques complémentaires relevant de l'interprétation. C'est en grande partie dans cet espace de liberté que la créativité interprétative se déploie.

RÉFÉRENCES

- AITKEN, Robert (1978). *Icicle* pour flûte seule, Éditions musicales transatlantiques.
- ARTAUD, Pierre-Yves (1986). *La Flûte*, Éditions Jean-Claude Lattès/Salabert.
- ARTAUD, Pierre-Yves (1995). *Flûtes au présent, Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*, Gérard Billaudot/Éditeur.
- BOULEZ, Pierre (1985-91). «Le timbre et l'écriture, Le timbre et le langage», dans *Le timbre, métaphore pour la composition*, textes réunis et présentés par Jean-Baptiste Barrière. Christian Bourgois Éditeur/I.R.C.A.M., p. 541-549.
- BREAULT, Marie-Hélène (2007). «Le timbre de la flûte et la figure du chat dans *Samedi de Lumière* de Karlheinz Stockhausen», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 9, numéros 1-2, octobre 2007, p. 141-150.
- BREAULT, Marie-Hélène (2013). «Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-création musicale : théories, modèles et réalisations». Thèse de doctorat (Ph. D. Musicologie), Université de Montréal.
- BRIMSON COOPER, Jennifer (2012). «The Weinzweig School: The flute works of Harry Freedman, Harry Somers, R. Murray Schafer, Srul Irving Glick and Robert Aitken». Document faisant partie de la thèse de doctorat de l'auteure. Graduate School of the University of Cincinnati.
- CASTELLENGO, Michèle et Danièle DUBOIS (2007). «Timbre ou timbres ? Propriété du signal, de l'instrument, ou construction (s) cognitive(s) ?», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 9, numéros 1-2, octobre 2007, p. 25-38.
- CRAIG, Peter Erik (1978). «The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching», Boston University Graduate School of Education. Traduction du chapitre consacré à la méthodologie tirée de la thèse doctorale de l'auteur traduit par A. Haramein (1988). «La méthode heuristique: Une approche passionnée de la recherche en science humaine».
- DICK, Robert (1989). *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Second Edition, Multiple Breath Company.
- LELONG, Guy (1998). «Initiatives instrumentales», dans *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*. Textes réunis et présentés par Danielle Cohen-Levinas, 2^e édition, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 191-197.
- MAROZEAU, Jeremy (2004). «L'effet de la fréquence sur le timbre», Thèse de Doctorat, Université de Paris VI.
- MOUSTAKAS, Clark (1968). *Individual and Encounter*. Cambridge, Massachussets, Howard A. Doyle publishing Company.
- PAILLÉ, Pierre (2009). «Recherche heuristique», *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, sous la direction d'Alex Muchielli, Paris, Armand Colin, p. 225-226.
- RISSET, Jean-Claude (2004). «Timbre», dans *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Les savoirs musicaux*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez (Arles : Actes sud/Cité de la musique, p. 134-161.
- TRAUBE, Caroline (2004). «A Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar», PhD Thesis in Music Technology, McGill University.