

Université McGill

**La multipercussion solo au Québec :
de Micheline Coulombe Saint-Marcoux à Patrick Giguère**

par

David Therrien Brongo

École de musique Schulich

Travail présenté à l'Université McGill en vue de satisfaire partiellement aux exigences
du diplôme de Docteur en musique — interprétation

Directeur de recherche :
Professeur Fabrice Marandola

Août 2023

© David Therrien Brongo

Résumé / Abstract

Retraçant les cinquante ans d'histoire de la multipercussion solo au Québec, de la première pièce à la plus récente au moment d'écrire ces lignes, ce travail est le premier du genre sur le corpus québécois. Au-delà d'offrir une anthologie de la percussion solo au Québec de 1970 à 2023, il retrace également l'histoire de la percussion dans tout le XX^e siècle en plus d'offrir un regard nouveau sur la composition musicale québécoise, à travers le prisme de la percussion. Après avoir démontré pourquoi la plupart des premiers compositeurs québécois se sont tournés vers l'Europe dans le cadre de leurs études, l'auteur trace les grandes lignes de filiation entre les compositeurs européens et les premiers compositeurs québécois à avoir écrit des œuvres pour percussion. Suivent des analyses de trois œuvres (*Trakadie* (1970) de Micheline Coulombe Saint-Marcoux ; *Cinq chansons pour percussion* (1980) de Claude Vivier et *Colère : Berlin 61* (1989) de Michel Longtin), ainsi que l'apport de leur compositeur à l'histoire de la percussion au Québec. Sont ensuite présentés des interprètes et des ensembles à percussion qui furent marquants pour le développement de la discipline. L'auteur termine en relatant son propre parcours et ses contributions à la discipline de la multipercussion solo.

Tracing the fifty-year history of solo multi-percussion in Quebec, from the first piece to the most recent at the time of writing, this work is the first of its kind on the Quebec corpus. In addition to offering an anthology of solo percussion in Quebec from 1970 to 2023, it also traces the history of percussion throughout the twentieth century and offers a fresh look at Quebec musical composition through the prism of percussion. After showing why most first Quebec composers turned to Europe as part of their studies, the author traces the main lines of filiation between European composers and the first Quebec composers to have written works for percussion. This is followed by analyses of three works (*Trakadie* (1970) by Micheline Coulombe Saint-Marcoux; *Cinq chansons pour percussion* (1980) by Claude Vivier and *Colère: Berlin 61* (1989) by Michel Longtin), as well as their composer's contribution to the history of percussion in Quebec. This is followed by a presentation of the performers and percussion ensembles that played a key role in the development of the discipline. The author concludes by recounting his own career and his contributions to the discipline of solo multi-percussion.

Table des matières

Résumé / Abstract	i
Table des matières	ii
Liste des illustrations	v
Préface	vii
Remerciements	ix
Introduction	1
Chapitre 1 : Genèse de la percussion au Québec	3
1. L'écriture pour la percussion au Québec, une tradition européenne ?	3
2. Messiaen, le premier maître à penser	4
3. Darmstadt, le temple du sérialisme	5
4. Après Messiaen, Stockhausen	6
5. Les cas de Garant et Tremblay	7
5.1.Les parcours européens de Garant et Tremblay	7
5.2.Contributions artistiques et pédagogiques	9
5.3.Œuvres marquantes de Garant et Tremblay	12
6. Conclusion	15
Chapitre 2 : Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Trakadie (1970)	17
1. Introduction	17
2. Biographie	18
3. Séquences (1968, rév. 1973)	19
4. Épisodes : une œuvre collective de Polycousmie	23
5. Trakadie — Analyse de l'œuvre	28
5.1.Historique et notes de programme	28
5.2.Instrumentation et disposition	29
5.3.Bande	34
5.4.Amplification	36
5.5.Structure et analyse	36

6. Conclusion	42
Chapitre 3 : Claude Vivier et Cinq chansons pour percussion (1980)	43
1. Introduction	43
2. Biographie	43
3. Contexte d'écriture de l'œuvre et de sa création	44
4. Cinq chansons pour percussion — Analyse de l'œuvre	45
4.1.Instrumentation et disposition	45
4.2.Structure et analyse	47
5. Autres œuvres de Vivier	52
5.1.Ojikawa (1968)	52
5.2.Prolifération (1969, rév. 1976)	53
5.3.Journal (1977)	54
5.4.Pulau Dewata (1977)	54
6. Conclusion	55
Chapitre 4 : Michel Longtin et Colère : Berlin 61 (1989)	57
1. Introduction	57
2. Biographie	57
3. Contexte d'écriture de l'œuvre et de sa création	58
4. Colère : Berlin 61 — Analyse de l'œuvre	59
4.1.Histoire — Arc narratif	59
4.2.Instrumentation et disposition	60
4.3.Structure et analyse	62
5. Autres œuvres de Longtin	68
6. Conclusion	70
Chapitre 5 : Interprètes et ensembles	71
1. Introduction	71
2. Pierre Béluse	72
3. Robert Leroux	73
4. Julien Grégoire	75

5. Marie Josée Simard	76
6. Ensembles à percussion	77
6.1. Ensemble à percussion de McGill (1969-...)	77
6.2. Les percussions du Québec (1972-1974)	78
6.3. Répercussion (1974-...)	79
6.4. Atelier de percussion de l'UdeM (1975-...)	79
6.5. Concept Neuf (1978-1981)	79
6.6. Sixtrum (2007-...)	80
7. Conclusion	80
Chapitre 6 : Mes collaborations	82
1. Introduction	82
2. Mon parcours	82
3. Commandes et créations	84
3.1. Roxana Littau — Lunatic, concertino pour percussion (2010)	84
3.2. Giancarlo Scalia — Ricercare (2014)	84
3.3. Christina Volpini — Johann Sébastien, tsé? (2014)	85
3.4. Dominique Lafortune — trajets/tendances (2021)	86
3.5. Alexandros Spyrou — Caccia (2021)	86
3.6. Patrick Giguère — Laisser Surgir (2022)	86
4. Conclusion	87
Conclusion	89
Bibliographie	92
Partitions	97
Discographie	99
Entretiens	100

Liste des illustrations

Figure 1. Notes de programme pour Séquences.	20
Figure 2. Extrait de la partition de Séquences.	21
Figure 3. Programme 13 avril 1973.	22
Figure 4. Programme de concert Nouvel'Aire.	24
Figure 5. Programme de concert Nouvel'Aire (suite).	24
Figure 6. Programme de concert Nouvel'Aire (Zones).	25
Figure 7. Programme du concert du 11 mai 1973.	27
Figure 8. Notes de programme Trakadie.	29
Figure 9. et Figure 10. Disposition des instruments et instrumentation Zyklus.	30
Figure 11. Disposition des instruments de Intérieur I.	30
Figure 12. Disposition des instruments dans Trakadie, archives personnelles.	31
Figure 13. Instrumentation de Trakadie.	31
Figure 14. Tableau 1 : Comparaison des instrumentations de Zyklus, Intérieur I et Trakadie.	32
Figure 15. Comparaison des instrumentations de Séquences, Trakadie et Épisode II.	35
Figure 16. Nuances dans Trakadie.	37
Figure 17. Trakadie page titre.	38
Figure 18. Trakadie, p. 5.	40
Figure 19. Disposition des instruments dans Cinq chansons pour percussion, archives personnelles.	46
Figure 20. Cinq chansons pour percussion — Calculs pour la durée des premières mesures de la pièces (archives).	48
Figure 21. Cinq chansons pour percussion — Premières mesures du premier mouvement.	49
Figure 22. Cinq chansons pour percussion — Début du troisième mouvement (archives).	50
Figure 23. Cinq chansons pour percussion — Début du troisième mouvement (partition).	51

Figure 24. Tableau 3 : Comparaison des instrumentations de Colère : Berlin 61, Rebonds et Psappa.	61
Figure 25. Colère : Berlin 61 — Analyse du compositeur.	63
Figure 26. Colère : Berlin 61 — Cellule A-6.	64
Figure 27. Colère : Berlin 61 — Effet « attaque d'une seule main ».	65
Figure 28. Colère : Berlin 61 — Effet « glissando de doigt ».	66
Figure 29. Exil : Shanghai 45 — Disposition des instruments.	69
Figure 30. Johann Sebastien, Tsé? — Instrumentation et notation.	85

Préface

D'aussi loin que je me rappelle, j'ai toujours été fasciné par le *savoir*, par la connaissance, par le fonctionnement des choses. Pourquoi ceci? Comment cela? Avant de me décider à me consacrer à la musique, j'ai jonglé avec l'idée de faire de la physique quantique, de devenir chercheur et de découvrir de *nouvelles choses*. La recherche m'a toujours interpellé. J'ai également un penchant pour l'Histoire. Comprendre d'où l'on vient pour savoir où l'on va, dit-on. Cette volonté d'*aller au fond des choses* m'a mené à entreprendre des études en sciences politiques et philosophie en parallèle de ma maîtrise en musique. Désirant jumeler ma passion pour la musique et la percussion avec ma passion pour la recherche et l'histoire, je me suis donc lancé dans un projet de doctorat en 2018. Le sujet : l'histoire de la multipercussion solo au Québec. Étant moi-même percussionniste, interprète et pédagogue, un tel projet ne peut que nourrir ma propre pratique artistique et pédagogique. Savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va, disais-je. La présente recherche se consacre essentiellement à l'histoire de la percussion dite *classique occidentale*. Il y aurait beaucoup à dire sur les autres types de percussion, notamment quant à l'utilisation de la percussion par les autochtones, usage qui précède l'arrivée des colons européens et avec eux, de la musique classique. Cela sort toutefois du cadre de la présente analyse. J'ai également décidé de m'en tenir au territoire québécois. Non pas parce que je suis mû par un quelconque sentiment nationaliste, mais plutôt puisque c'est de cette histoire que je suis le plus proche. En me concentrant sur l'histoire de la multipercussion au Québec, il m'est possible d'avoir accès à la plupart des compositeurs et des interprètes de premières générations, ainsi qu'à du matériel original pour mes recherches. Enfin, j'espère que ma recherche pourra servir quiconque est intéressé à la percussion ou à l'histoire musicale du Québec.

« Un premier point que je trouve essentiel à définir clairement : un cinéma québécois. Cet adjectif « québécois » ne doit surtout pas définir un *a priori* esthétique ni même une vision philosophique ou politique mais bien une définition d'origine du dit cinéma — c'est-à-dire un cinéma fait par un Québécois, par quelqu'un d'ici.

Cette première remarque me semble extrêmement importante surtout lorsqu'on parle de créativité — car c'est justement la créativité qui redéfinit à chaque moment le mot québécois. Ce n'est justement pas une « aire » d'images, de mots, de sons ou de gestes qui doit délimiter, démarquer ce cinéma ou cet art, mais bien une sensibilité qui découvre autre chose; une sensibilité qui n'est pas prisonnière d'un carcan idéologique ou d'une série de prémisses dont elle n'a qu'à découvrir les ramifications.

La créativité, ce mot tellement galvaudé dans notre société dite évoluée, socialisante, ouverte, utilisé par tout le monde, des profs de musique aux profs d'éducation physique, la créativité est un acte de conscience humaine qui met un individu en contact avec des concepts, des entités hors temps, qui sont ensuite vécus par la sensibilité de cet individu et ensuite transmis sous diverses formes d'art, de vie, de travail, d'actes, bref, dans un monde dit « en temps » [...] »¹ - Claude Vivier

¹ Vivier 1991. p. 118.

Remerciements

J'aimerais remercier le Centre de musique canadienne au Québec pour l'accès aux partitions de Micheline Coulombe Saint-Marcoux et la Marvin Duchow Music Library de l'Université McGill pour l'accès aux archives du percussionniste Pierre Béluse, où ont été retrouvés la majorité des programmes de concert ainsi que les articles de journaux. Je remercie également Yacine Mansar de la bibliothèque du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal pour l'accès à l'enregistrement de la pièce *Trakadie* par Guy Lachapelle. Merci au Conseil de recherches en sciences humaines, qui a financé la présente recherche.

Merci à mon professeur et directeur de recherche Fabrice Marandola ainsi qu'à tout mon comité, Jean Lesage et Lisa Lorenzino, pour leurs conseils bienveillants et pour m'avoir guidé dans ce long processus qu'est une recherche de doctorat.

Merci à ma famille et à mes ami·es pour leur soutien constant, non seulement lors de mes cinq années de doctorat, mais depuis le début de mon parcours en musique.

Un merci particulier à mon Grand-Papa, qui ne pourra voir l'aboutissement de mon projet, mais qui m'a toujours soutenu et encouragé dans tout ce que j'ai entrepris. <3

Introduction

L'écriture pour instrument à percussion est un domaine relativement récent dans l'histoire de la musique classique occidentale. On trouve bien sûr des traces de l'utilisation de la percussion dans les œuvres orchestrales précédant le XX^e siècle, mais ce n'est qu'à partir de *L'histoire du soldat* (1918) d'Igor Stravinsky qu'elle commence réellement à se développer dans la musique de chambre et éventuellement en tant qu'instrument soliste². Parmi les premières œuvres marquantes, citons notamment *Ballet mécanique* (1924) de George Antheil, musique de film pour ensemble à percussion et pianos ; *Ionisation* (1933) d'Edgard Varèse pour ensemble à percussion ; la *Sonate pour deux pianos et percussion* (1937) de Béla Bartók pour ensemble de musique de chambre ; les quatre *Construction* (1939-1942) de John Cage pour ensemble à percussion et 27' 10.554" (1956), également de Cage pour percussion solo.

Au Québec, les débuts de l'utilisation de la percussion dans la musique de chambre remontent aux années 1950 avec le *Concerto pour deux pianos et percussion* (1955) de Roger Matton, grandement inspiré de la sonate de Bartók. La fin des années 1960 voit la percussion commencer à s'imposer dans ce répertoire avec l'écriture de nombreuses œuvres, entre autres *Phrases I* (1967) de Serge Garant, *Champs I* (1965, rév. 1969) de Gilles Tremblay, *Séquences* (1968, rév. 1973) de Micheline Coulombe Saint-Marcoux et *Prolifération* (1969, rév. 1976) de Claude Vivier. C'est également au même moment que naît la musique pour ensemble à percussion au Québec, avec *Étude en forme de toccate* (1968) et *Rythmologue* (1970) de François Morel, puis *Circuits I* (1972) de Garant, les *Épisodes* (1972-1973) de Coulombe Saint-Marcoux ou encore *Clos de Vougeot* (1977) de Bruce Mather. C'est dans ce contexte que les années 1970 voient également les débuts de la musique pour percussion solo, avec *Trakadie* pour percussion et sons fixés (1970) de Coulombe Saint-Marcoux.

Alors que le répertoire *international* pour multipercussion solo — dont les iconiques 27'10.554" (1956) de John Cage, *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen et

² Mellers 1992, p. 445.

Psappha (1975) de Iannis Xenakis — a été bien documenté et analysé³, et bien que la première pièce québécoise pour cette discipline (*Trakadie*) ait été composée dès 1970, aucune recherche n'a encore été effectuée sur le corpus spécifiquement québécois. Il n'en existe également que très peu d'enregistrements. Il m'est donc apparu primordial de me pencher sur la question afin d'éviter que le savoir lié aux compositeurs ainsi qu'aux interprètes de première génération⁴ ne se perde.

Après avoir démontré pourquoi la plupart des compositeurs québécois se sont tournés vers l'Europe dans le cadre de leurs études, je tracerai les grandes lignes de filiation entre les compositeurs européens et les premiers compositeurs québécois à avoir écrit des œuvres pour percussion. J'enchaînerai avec les analyses de trois œuvres, ainsi que l'apport de leur compositeur à l'histoire de la percussion au Québec. Je ferai ensuite la présentation des interprètes et des ensembles à percussion qui furent marquants pour le développement de la discipline. Je terminerai en relatant mon propre parcours et mes contributions.

*« Composers who did write for the newly conceived medium of solo percussion naturally had a lot to say about its early development. That also meant that every new piece by a major composer added an important but potentially destabilizing weight to the rapidly growing sense of percussive definition. A new work like Iannis Xenakis's *Psappha* (1975) increased the size of the serious solo percussion repertoire by nearly 20 percent. There was no question that every serious percussionist would immediately learn *Psappha*. »* - Steven Schick⁵

³ Voir Whiting Smith, 2012 ; Gerber, 2003 et Rockwell, 2015.

⁴ Breault 2013.

⁵ Schick 2006. p. 4.

Chapitre 1 : Genèse de la percussion au Québec

1. L'écriture pour la percussion au Québec, une tradition européenne ?

Au Québec, aucun système institutionnalisé d'enseignement supérieur de la musique n'est réellement mis en place avant les années 1920, décennie lors de laquelle se développent notamment l'École de musique Vincent d'Indy et l'École de musique de l'Université Laval. Il faut attendre les années 1940 pour voir la fondation du Conservatoire de Montréal, puis les années 1950 pour celle de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. L'Université McGill a quant à elle un programme de composition depuis 1904, mais à cette époque le clivage est encore grand entre les communautés francophones et anglophones du Québec⁶.

Dans ce contexte, les compositeurs désirant parfaire leur formation n'ont d'autre choix que d'entrevoir des études à l'étranger. Comme les connaissances de l'anglais de la plupart des francophones de l'époque ne sont pas suffisantes pour envisager des études aux États-Unis, les compositeurs et les interprètes se tournent majoritairement vers la France⁷. Alors que ces études internationales sont une nécessité dans les années 1940 et 1950, elles deviennent dans les années 1970 un « passeport vers une carrière internationale et contre l'esprit de clocher »⁸.

Les années suivant la Seconde Guerre mondiale sont également marquées au Québec par le règne de Maurice Duplessis. Cette période coïncide avec la naissance de la modernité musicale au Québec français⁹ selon Marie-Thérèse Lefebvre, les compositeurs ramenant de leurs études ou de leurs voyages à l'étranger un nouveau bagage culturel. Cela nourrit notamment l'apport du milieu culturel à la Révolution

⁶ Boivin 1996b, p. 75.

⁷ Ibid. p. 75.

⁸ « *it was a passport towards an international career and a crucial step away from parochialism.* » - ma trad. (Gilmore 2009, p. 37)

⁹ Boivin 1996b, p. 74.

tranquille des années 1960, période qui voit la composition de nombreuses œuvres avec percussion tel que nous l'avons vu dans l'introduction.

Quels sont donc les liens entre les grands compositeurs européens et les compositeurs québécois ayant écrit pour percussion ? Il faut tout d'abord regarder du côté de Claude Champagne, qui dirige nombre de ses étudiants québécois vers le Conservatoire national supérieur de Paris, où il a lui-même étudié, et donc, vers la classe d'Olivier Messiaen.

2. Messiaen, le premier maître à penser

La première étudiante canadienne de Messiaen est Françoise Aubut, qui séjourne à Paris à la fin des années 1930¹⁰. Bien que celle-ci n'ait pas composé d'œuvres majeures incluant de la percussion, son statut de pionnière est important à souligner. Elle est également une des professeurs de Micheline Coulombe Saint-Marcoux lors des études de cette dernière au Conservatoire de musique de Montréal¹¹. À son retour au Québec après ses études européennes, Aubut fait connaître la musique d'orgue de Messiaen, alimentant ainsi l'influence de celui-ci sur le milieu musical québécois¹². Les cas de Jocelyne Binet, Sylvio Lacharité et Clermont Pépin sont semblables à celui d'Aubut. Ayant étudié avec Messiaen, ils ont à leur tour enseigné à Gilles Tremblay, Serge Garant et Micheline Coulombe Saint-Marcoux à leur retour au Québec. Ces trois derniers représentent donc une deuxième génération formée, ou du moins influencée, par Messiaen à Paris¹³. Si Garant et Tremblay séjournent quelques années dans les classes de Messiaen, deux ans pour Garant et six pour Tremblay, Coulombe Saint-Marcoux elle, n'y effectue que quelques présences, se dirigeant plutôt, sous la

¹⁰ Boivin 1996b, p. 75.

¹¹ Lefebvre 2009, p. 26.

¹² Boivin 1996b, p. 77.

¹³ Ibid. p. 90.

recommandation d'Iannis Xenakis, vers le Groupe de recherches musicales (GRM) dirigé par Pierre Schaeffer¹⁴.

Parmi les autres étudiants notables de Messiaen, mentionnons André Prévost, Jacques Hétu, Bruce Mather et Alcides Lanza¹⁵. Alors que le premier a par la suite enseigné à Michel Longtin, compositeur de plusieurs œuvres pour percussion solo, le second a lui-même composé un concerto pour marimba et orchestre. Quant à Mather et Lanza, ils ont tous les deux composé plusieurs œuvres pour ensemble à percussion, Lanza écrivant même un triptyque pour multipercussion solo : *maderas* (2000), *metales* (2001) et *parches* (2002). Ils ont également tous enseigné la composition dans les principales institutions d'enseignement supérieur du Québec¹⁶.

3. Darmstadt, le temple du sérialisme

Après un premier contact avec la musique contemporaine européenne auprès de Messiaen dans les années 1940 et 1950, plusieurs compositeurs québécois se rendent aux cours d'été de musique contemporaine à Darmstadt en Allemagne à partir des années 1950. Jean Boivin y fait état des présences de Gilles Tremblay, Bruce Mather, Bengt Hambraeus et Pierre Mercure¹⁷. Lors de cette décennie, le sérialisme intégral y règne en maître et les stagiaires sont mis en contact avec ce courant à travers notamment des œuvres ou des exposés de Anton Webern, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur et Luigi Nono. Au tournant des années 1960, un changement de garde s'effectue et le stage s'ouvre à de nouveaux courants en accueillant John Cage, Mauricio Kagel ou encore György Ligeti.

Bien qu'il soit difficile de mesurer objectivement comment un festival comme celui de Darmstadt a pu influencer l'écriture pour percussion des compositeurs

¹⁴ Lefebvre 2009, p. 26.

¹⁵ Boivin 1996b, p. 90.

¹⁶ Ibid. p. 94.

¹⁷ Boivin 2011.

québécois, il va sans dire que la forte présence de ceux-ci au festival doit être prise en compte lors de l'analyse de ce corpus. Boivin mentionne toutefois qu' « on peut entendre un impact de [la musique de Boulez] dans *Lignes et points* de Mercure, en particulier dans l'écriture virtuose pour les percussions à clavier »¹⁸. Quant à Mather, Boivin mentionne également l'influence qu'a eue Boulez sur lui, notamment dans sa pièce *Orphée* (1962) pour soprano, piano et percussion¹⁹.

4. Après Messiaen, Stockhausen

Stockhausen, tout comme Messiaen, a eu une influence considérable sur la composition musicale québécoise. Plusieurs compositeurs québécois l'ont côtoyé en tant qu'étudiants dans la classe de Messiaen - citons ici Aubut²⁰, Garant, Lacharité et Pépin²¹ - tandis que d'autres l'ont côtoyé à Darmstadt. Alors que Boivin mentionne les présences de Tremblay, Mather et Mercure²² dans les années 1950 et 1960, Bob Gilmore y souligne celles de Walter Boudreau et Claude Vivier²³ dans les années 1970. Ce dernier, de même que Michel Gonneville après lui, ira étudier avec Stockhausen à Cologne. Les liens entre Stockhausen et Vivier étant très bien démontrés dans l'article *Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen : moments from a double portrait* de Bob Gilmore²⁴, je me contente ici de souligner l'influence du premier sur le deuxième dans l'écriture pour percussion. Sans l'avoir particulièrement côtoyé, José Evangelista, qui a enseigné pendant de nombreuses années à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, mentionne quant à lui que « certaines œuvres de Stockhausen des années

¹⁸ Boivin 2011, p. 66.

¹⁹ Ibid. p. 64.

²⁰ Boivin 1996b, p. 78.

²¹ Ibid. p. 82.

²² Boivin 2011.

²³ Gilmore 2009, p. 39.

²⁴ Ibid.

soixante-dix et celles de quelques-uns de ses disciples ont été déterminantes pour lui »²⁵.

5. Les cas de Garant et Tremblay

Le 1^{er} mai 1954 a lieu à Montréal ce que Marie-Thérèse Lefebvre considère comme la « première manifestation importante de musique contemporaine » de la métropole²⁶ coïncidant ainsi, toujours selon Lefebvre, avec une période historique qui a vu naître la modernité musicale au Québec français²⁷. Trois compositeurs marquants de l'histoire musicale québécoise participaient à ce concert : il s'agit de Serge Garant, Gilles Tremblay et François Morel. Ce dernier n'ayant jamais étudié en Europe, je ne m'attarde ici qu'aux cas de Garant et Tremblay. Leurs parcours sont similaires : études à Paris avec Olivier Messiaen, directeurs artistiques de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) ainsi que professeurs dans une institution d'enseignement supérieur de Montréal. Ils représentent donc des cas importants d'analyse afin de bien saisir le développement et l'évolution de la culture musicale québécoise.

5.1. LES PARCOURS EUROPÉENS DE GARANT ET TREMBLAY

Comme démontré précédemment, l'Europe est une destination de choix pour les jeunes compositeurs francophones des années 1950²⁸. Garant et Tremblay n'y échappent pas et se dirigent, à une année d'intervalle, vers Paris, dans la classe de Messiaen. Voyons comment s'articulent leurs parcours respectifs.

²⁵ La syntaxe de cette citation a été revue afin d'en permettre l'intégration au texte. (Evangelista 1990, p. 57)

²⁶ Boivin 1996b, p. 83.

²⁷ Ibid. p. 74.

²⁸ Ibid. p. 75 ; Gilmore 2009, p. 37.

5.1.1. Serge Garant

Né en 1929, Serge Garant grandit à Sherbrooke. Il y apprend notamment la clarinette, le saxophone et le piano²⁹. C'est d'ailleurs son professeur de piano, Sylvio Lacharité, qui le présente à Messiaen³⁰. Avant son départ pour la France, Garant suit également des cours avec Claude Champagne³¹. À Paris, Garant fait partie de la classe de Messiaen en même temps que Lacharité, Clermont Pépin et Karlheinz Stockhausen en 1951. Il se perfectionne également auprès d'André Vaurabourg-Honegger. Sa rencontre avec Messiaen est pour lui une « véritable révélation »³². Il ne reconnaît d'ailleurs que celui-ci comme maître. Ses enseignements mènent Garant vers la musique de Boulez et il en est le premier défenseur au Canada, selon Boivin³³, expliquant pourquoi l'influence du sérialisme est plus forte au Québec que dans le reste du pays. Lors de son retour au Québec en 1952, il « ressent un violent décalage entre ce qu'il vient de vivre à Paris et la situation qui s'offre à lui au Québec »³⁴. C'est dans ce contexte qu'il organise le fameux concert du 1^{er} mai 1954.

5.1.2. Gilles Tremblay

Gilles Tremblay naît en 1932 à Arvida. Pianiste de formation, il étudie notamment avec Jocelyne Binet et Jean Papineau Couture avant d'entrer au Conservatoire de musique de Montréal dans la classe de Claude Champagne³⁵. En 1952, il fait une rencontre déterminante avec Edgard Varèse, qui lui révèle l'existence d'un monde sonore jusqu'alors inconnu³⁶, ce qui le mène à participer avec Serge Garant au concert du 1^{er} mai 1954. Alors que Garant revient tout juste d'Europe, Tremblay lui s'apprête à

²⁹ Boivin 2018, p. 29.

³⁰ Ibid. p. 31.

³¹ Ibid. p. 30.

³² Boivin 1996b, p. 81.

³³ Ibid. p. 82.

³⁴ Ibid. p. 84.

³⁵ Ibid. p. 75.

³⁶ Lefebvre 2011, p. 34.

mettre le cap sur l'Europe, avec comme première destination la classe de Messiaen à Paris. Tout comme Garant avant lui, il se perfectionne chez Andrée Vaurabourg-Honegger. Mais c'est véritablement avec Messiaen que Tremblay a la plus grande connexion. Les deux hommes partagent non seulement une approche de la composition musicale similaire, mais ils partagent également un rapport à la spiritualité commun. On note un rapprochement entre les deux sur le plan de leur fascination pour la nature, ou encore de la poésie inhérente des titres de leurs œuvres³⁷. Après ses études à Paris, Tremblay assiste aux cours d'été de musique contemporaine à Darmstadt en Allemagne à deux reprises, en 1957 et en 1960³⁸, où il fait notamment la rencontre de Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Pierre Boulez et Luigi Nono.

5.2. CONTRIBUTIONS ARTISTIQUES ET PÉDAGOGIQUES

À leur retour au Québec, en 1954 pour Garant et 1960 pour Tremblay, les deux compositeurs font rapidement leur marque dans l'écosystème musical québécois. Alors que Tremblay obtient dès 1961 des postes de professeur au Centre d'arts Orford et au Conservatoire de musique de Québec puis au Conservatoire de musique de Montréal en 1962³⁹, Garant doit attendre 1967 avant de se voir octroyer un poste à la Faculté de musique de l'Université de Montréal⁴⁰. Comme il est parfois ardu de discerner une contribution artistique d'une contribution purement pédagogique, je traite ici les deux types de contribution de façon plus ou moins chronologique pour chacun des deux compositeurs.

5.2.1. Serge Garant

Comme mentionné ci-dessus, un des faits d'armes marquants de Garant fût son organisation du concert du 1^{er} mai 1954 à Montréal constitué d'œuvres de Boulez, Messiaen, d'Anton Webern et des trois organisateurs, Garant, Tremblay et Morel. Il

³⁷ Boivin 1996b, p. 91-92.

³⁸ Boivin 2011, p. 60-62.

³⁹ Ibid. p. 62.

⁴⁰ Boivin 1996a, p. 37.

avait toutefois déjà organisé dès 1952 un concert autour de la musique de Messiaen à Sherbrooke en compagnie de la soprano Suzanne Gagnon⁴¹. Jusqu'à la fondation de la SMCQ en 1966, Garant travaille sans relâche à faire connaître la musique de son maître et de ses contemporains européens. En 1955, il organise, encore une fois avec Tremblay et Morel, un concert autour de la musique de Webern⁴². Avec Morel, Jeanne Landry et Otto Joaquim, il fonde le groupe « Musique de notre temps » qui fait découvrir des œuvres de Messiaen, Stockhausen et Boulez au public montréalais entre 1956 et 1958⁴³. Cela le mène enfin à la création, en 1966, de la SMCQ, dont il est le directeur artistique jusqu'à son décès en 1986. Lors de ces vingt années, Messiaen y est joué une vingtaine de fois sur quelque 200 concerts. Le travail de Garant pour la diffusion de l'œuvre de Messiaen se mesure également à travers des retransmissions radiophoniques de ces concerts, des écrits de Garant ou encore de ses interventions sur les ondes de Radio-Canada entre 1969 et 1986. En plus de la SMCQ, Garant est parfois invité à diriger des concerts symphoniques, comme ce fut le cas pour la création par l'Orchestre symphonique de Montréal de l'œuvre *Fleuves* de Gilles Tremblay en 1977.⁴⁴

C'est un an après la création de la SMCQ que Garant est nommé professeur à l'Université de Montréal. Précédé d'un an par Maryvonne Kendergi qui y donne un cours d'histoire de la musique contemporaine, Garant apporte avec lui ses analyses d'œuvres de la seconde école de Vienne, de Varèse, de Messiaen et de Boulez. La Faculté de musique devient peu à peu l'« un des principaux centres de création musicale au Canada »⁴⁵ et voit la naissance d'un atelier de musique contemporaine sous la direction de Lorraine Vaillancourt. Les cours de Garant ont une grande influence sur toute une génération de compositeurs et plusieurs d'entre eux deviendront à leur tour des compositeurs ou des pédagogues influents. Citons

⁴¹ Boivin 1996b, p. 83.

⁴² Boivin 2011, p. 60.

⁴³ Ibid. p. 60.

⁴⁴ Boivin 1996a, p. 41.

⁴⁵ Ibid. p. 38.

notamment Marcelle Deschênes, Myke Roy, Gilles Gobeil, Denis Gougeon, Michel Longtin et Walter Boudreau⁴⁶. À noter que bien qu'il ne semble pas avoir étudié avec lui, Michel Gonneville tient à souligner l'influence que Garant a eue sur lui, notamment par son approche actualisée du sérialisme⁴⁷.

5.2.2. Gilles Tremblay

Mis à part les concerts organisés avec Garant, Tremblay semble moins entreprenant que celui-ci sur le plan de la diffusion de la musique et sur l'organisation de concerts. Il est toutefois membre du conseil d'administration de la SMCQ entre 1968 et 1988, puis en est le directeur artistique pour deux ans (1986 à 1988) après le décès de son prédécesseur. La contribution de Tremblay se situe plutôt dans son enseignement et son engagement citoyen, tel que démontré par Daniel Turp⁴⁸.

Professeur d'analyse et de composition au Conservatoire de musique de Montréal pendant plusieurs décennies, Gilles Tremblay forme une grande quantité de compositeurs qui occupent une place importante dans l'évolution de la musique au Québec. Citons notamment Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Serge Provost et Michel Gonneville, qui à leur tour enseignent au Conservatoire ; Isabelle Panneton qui enseigne à l'Université de Montréal ; ainsi que Jean Lesage qui enseigne à l'Université McGill. Parmi ses étudiants notables, mentionnons également Walter Boudreau, qui fût directeur artistique de la SMCQ de 1988 à 2021, soit après Garant et Tremblay, et Claude Vivier, un des compositeurs québécois et canadiens les plus connus et joués à travers le monde⁴⁹. Dans son enseignement, Tremblay se fait un devoir de transmettre l'essentiel de la pensée de Messiaen⁵⁰. De plus, à la suite de Tremblay, plusieurs de

⁴⁶ Boivin 1996a.

⁴⁷ Gonneville 1997, p. 13.

⁴⁸ Turp 2011.

⁴⁹ Boivin 1996a ; Tremblay 2000, p. 67.

⁵⁰ Boivin 1996b, p. 94.

ses étudiants se rendent à Darmstadt, dont Boudreau, Gonneville et Vivier, ce qui est déterminant pour leur parcours respectif⁵¹.

Gilles Tremblay fait partie, avec José Evangelista, John Rea et Claude Vivier, d'une cohorte de compositeurs québécois qui séjournent à Bali ou à Java dans les années 1970. Cette ouverture aux musiques extraeuropéennes peut, comme le souligne Boivin, être associée chez Tremblay à ses liens avec Messiaen⁵². Comme démontré par Jonathan Goldman, l'intérêt des compositeurs québécois pour la musique indonésienne est déterminant dans leur parcours⁵³. Il cite les œuvres *Oralléluiants* (1975) de Tremblay, *Pulau Dewata* (1977) de Vivier et *Clos de vie* (1983) de Evangelista en exemple.

Tremblay est un citoyen engagé qui n'hésite pas à prendre la parole pour défendre le rôle et l'importance des institutions culturelles dans l'écosystème musical du Québec. Ses écrits et ses opinions concernant le Conservatoire d'État, la radio d'État ou encore la commande d'État sont bien documentés par Turp⁵⁴. Après lui, notons également que Coulombe Saint-Marcoux, Vivier⁵⁵ et Gonneville⁵⁶ n'hésiteront pas à prendre la parole ou la plume afin de défendre la création musicale.

5.3. ŒUVRES MARQUANTES DE GARANT ET TREMBLAY

Bien qu'ils n'aient pas composé pour percussion solo, Garant et Tremblay ont tout de même composé quelques œuvres qui selon moi ont été déterminantes pour le développement de l'écriture pour percussion ou qui ont marqué l'évolution de la discipline au Québec. Pour chacune, je trace un lien avec une œuvre ou un compositeur européen avec lequel elle peut être mise en relation. Je m'en tiens ici principalement aux parallèles sur le plan de l'instrumentation.

⁵¹ Boivin 2011, p. 70.

⁵² Boivin 1996b, p. 92.

⁵³ Goldman 2018.

⁵⁴ Turp 2011.

⁵⁵ Vivier 1991.

⁵⁶ Lefebvre 2010.

5.3.1. Serge Garant

5.3.1.1. *Phrases I* (1967)

Composée en 1967, *Phrase I* est écrite pour contralto, piano jouant également le célesta et percussion. Sept ans plus tôt, Stockhausen composait *Kontakte* (1960) pour piano, percussion et bande et l'année d'avant encore, *Refrain* (1959) pour piano, célesta et percussion.

5.3.1.2. *Amuya* (1968)

D'abord intitulée *L'Homme et les régions polaires* et composée pour accompagner un pavillon thématique lors de l'Exposition universelle de Montréal de 1967, *Amuya*, dans sa version instrumentale, fût composée en 1968. Écrite pour vingt musiciens, elle nécessite six percussionnistes. Boivin et Hébert y notent un lien avec Boulez :

Le choix de l'instrumentation, où dominent les percussions claires et résonantes (y compris le piano et le célesta), répond à des besoins expressifs explicites, on l'a vu, mais traduit aussi l'admiration certaine que porte Garant à la musique de Pierre Boulez, dont il est le seul au Canada à partager aussi ouvertement l'esthétique et le vocabulaire.⁵⁷

5.3.1.3. *Circuits I* (1972)

Avec la fondation de l'ensemble à percussion *Les Percussions de Strasbourg* en 1962, la musique pour ensemble à percussion connaît un essor considérable en Europe à partir de cette décennie. Une des œuvres majeures de ce répertoire est *Persephassa* (1969) pour six percussionnistes d'Iannis Xenakis. Composée en 1972 et créée par l'Ensemble à percussion de McGill, *Circuits I*, également pour six percussionnistes, tout comme *Amuya* d'ailleurs, est en quelque sorte son penchant québécois sur le plan historique.

⁵⁷ Boivin and Hébert 2018, p. 86.

5.3.2. Gilles Tremblay

5.3.2.1. *Champs I* (1965, rév. 1969)

Retenant une formule en trio telle qu'observée chez Garant ou Stockhausen, Tremblay mise dans *Champs I*, composée en 1965 puis révisée en 1969, sur un seul piano, mais deux percussions. Lefebvre considère d'ailleurs cette œuvre comme le fondement du langage du compositeur.

L'œuvre *Champs I* (pour piano et deux percussions), créée en février 1965, nous semble le fondement du langage si personnel du compositeur. Elle est d'ailleurs accompagnée d'un texte qui peut être considéré, à notre avis, comme fondateur : son credo musical. Tremblay y explique que son langage sera désormais fondé, non plus sur une conception abstraite du son, mais sur une conception concrète par l'écoute des sons environnants, les paysages sonores qui sont dans la nature.⁵⁸

5.3.2.2. ... *le siflement des vents porteurs de l'amour...* (1971)

La pièce ...*le siflement des vents porteurs de l'amour...* pour flûte, percussion et quatre microphones, composée en 1971, demande au flûtiste de faire quelques interventions à la percussion, rappelant en cela *Refrain* et *Kontakte* de Stockhausen où le pianiste et le joueur de célesta doivent également jouer de la percussion. L'instrumentation du percussionniste dans la pièce de Tremblay est assez imposante et souligne l'influence de Messiaen, comme le dénote Boivin : « comme lui, il aura recours [...] aux ressources multiples des instruments de percussion »⁵⁹. Quant aux microphones, servant à amplifier certains sons afin de faire ressortir des ondulations sonores ou des notes précises, l'utilisation qui en est faite rappelle *Mikrophonie I* de Stockhausen, composée en 1954.

⁵⁸ Lefebvre 2011.

⁵⁹ Boivin 1996b, p. 92.

5.3.2.3. *Triojubilus* (1985)

Trio pour flûte, harpe et percussion, la pièce représente à la fois, de par le mot *jubilus*, la joie, ressentie par le compositeur à la naissance de son petit-fils Raphaël, et une grande vocalise ornementale sur une seule syllabe, inspirée de la musique liturgique médiévale. La grande particularité se situe dans l'instrumentation de la partie de percussion : l'œuvre requiert deux octaves et demie (*fa3 à do6*) de cloches à vaches accordées (*almglocken*) ainsi que deux octaves de crotales. L'utilisation de tels instruments rappelle *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) de Messiaen où de nombreuses cloches à vaches (*fa3 à ré7*) sont également utilisées.

6. Conclusion

Influencés par Messiaen, Darmstadt et Stockhausen, Serge Garant et Gilles Tremblay sont réellement les deux premiers compositeurs à avoir fait le pont entre la modernité européenne et celle du Québec. Leurs contributions au développement et à l'évolution de la culture musicale québécoise sont nombreuses et touchent à plusieurs aspects de celle-ci. Ici, je me suis principalement attardé aux liens unissant les deux hommes afin de mettre en parallèle leurs contributions respectives. Je me suis concentré sur leurs liens avec leur maître commun, Olivier Messiaen, et comment la pensée de celui-ci a pu être transmise à plusieurs générations de compositeurs à travers l'enseignement de Garant et Tremblay. Notons également la présence au Québec de Messiaen en 1970, pour un concert de la SMCQ et une rencontre conjointe avec les étudiants de la classe de Garant de l'Université de Montréal et la classe de Tremblay du Conservatoire, ainsi qu'en 1978 pour trois concerts hommages organisés par la SMCQ et l'Orchestre symphonique de Montréal.

Au titre des contributions communes qui font état de l'importance de Garant et Tremblay pour l'évolution musicale du Québec, mentionnons enfin leur participation à l'Exposition universelle de Montréal en 1967. Chacun, de même que Otto Joachim, est chargé d'y composer une œuvre pour la sonorisation d'un pavillon. Cette vitrine

exceptionnelle pour la création musicale québécoise fut déterminante pour son développement et son rayonnement international⁶⁰.

⁶⁰ Boivin and Hébert 2018.

Chapitre 2 : Micheline Coulombe Saint-Marcoux et

*Trakadie (1970)*⁶¹

1. Introduction

Micheline Coulombe Saint-Marcoux est indéniablement une pionnière dans son milieu. Compositrice œuvrant dans un milieu majoritairement masculin dans les années 1970, première femme à remporter le Prix d'Europe en composition, professeure au Conservatoire de musique de Montréal... La liste de ses accomplissements dans sa trop courte vie est longue. Coulombe Saint-Marcoux composa notamment la première pièce québécoise pour percussion solo : *Trakadie* (1970), pour percussion et sons fixés⁶². Il faut dire qu'au début des années 1970, la percussion, et encore plus la percussion comme instrument soliste, est encore un jeune instrument, les premières œuvres pour percussion solo n'ayant vu le jour que dans les années 1950⁶³. En composant *Trakadie* en 1970, Coulombe Saint-Marcoux a ouvert une porte sur une toute nouvelle discipline musicale au Québec, discipline qui voit par la suite les œuvres de Claude Vivier (*Cinq Chansons pour percussions*, 1980) et Michel Longtin (*Venus de l'Est : hiver 44*, 1987 ; *Colère : Berlin 61*, 1989 ; *Exil : Shanghai 45*, 1991) s'intégrer dans le répertoire des percussionnistes d'ici. Ce chapitre tente de cerner dans son contexte l'écriture de la pièce *Trakadie*. J'y aborde deux autres pièces importantes de son corpus : *Séquences* (1968) et les *Épisodes* (1972-1973).

⁶¹ Ce chapitre est partiellement tiré de mon article « Micheline Coulombe Saint-Marcoux, pionnière de l'écriture pour percussion : autour de *Trakadie* (1970). » paru dans Circuit : Musiques contemporaines. Therrien Brongo 2023.

⁶² Bien qu'on retrouve certaines œuvres pour musique de chambre avec percussion ou encore pour ensemble à percussion, personne n'avait encore écrit de pièce de concert pour percussion seule au Québec en 1970.

⁶³ Il est admis que la première pièce pour percussion seule est 27' 10.554" de John Cage, composée en 1956. Voir : https://john Cage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=14 (consulté le 21 novembre 2022).

2. Biographie

Micheline Coulombe Saint-Marcoux naît le 9 août 1938 à Notre-Dame-de-la-Dorée, dans la région du Saguenay—Lac-Saint-Jean au Québec. Elle suit tout d'abord des cours de piano puis s'initie à la composition dans les années 1950. Elle se dirige par la suite vers Montréal, où elle étudie consécutivement à l'École Vincent-d'Indy puis au Conservatoire de musique de Montréal. En 1967, elle se voit attribuer un Premier prix en composition du Conservatoire et gagne la même année le prestigieux Prix d'Europe en composition. En 1967, elle rencontre Iannis Xenakis qui lui suggère d'entrer en contact avec le Groupe de recherches musicales (GRM) à Paris, sous la direction de Pierre Schaeffer⁶⁴.

Coulombe Saint-Marcoux se rend donc à Paris en 1968. Elle s'inscrit au programme du GRM et suit différents cours, notamment ceux de Pierre Schaeffer au Conservatoire national de musique. Des sources mentionnent également une potentielle présence de Coulombe Saint-Marcoux dans le cours d'Olivier Messiaen, le 9 octobre 1968, alors que ce dernier a présenté à sa classe de composition la pièce *Séquences* (1968) pour deux ondes Martenot et percussion⁶⁵. Lefebvre mentionne également la présence de Coulombe Saint-Marcoux dans les cours d'analyse de Messiaen⁶⁶.

Après quelques retours sporadiques au Québec, notamment pour la création de sa pièce *Hétéromorphie* (1970) par l'Orchestre symphonique de Montréal, Micheline Coulombe Saint-Marcoux y revient définitivement à l'été 1971 et devient professeure au Conservatoire de musique de Montréal.

Prenant parfois la plume pour s'exprimer sur divers enjeux musicaux ou sociétaux, Coulombe Saint-Marcoux s'engage également pour la diffusion et la

⁶⁴ À cet effet, il est utile de mentionner que les avis semblent diverger quant au moment où Coulombe Saint-Marcoux aurait rencontré Xenakis. Boivin et Hébert (2018) font état d'une rencontre lors de l'Exposition universelle de Montréal pendant l'été 1967, alors que Lefebvre (2009) mentionne que cette rencontre a eu lieu lors d'une conférence de Xenakis au Conservatoire de musique de Montréal en décembre 1967.

⁶⁵ Œuvre de Coulombe Saint-Marcoux, composée en 1968, révisée en 1973. Voir Boivin 1996b, p. 90.

⁶⁶ Lefebvre 2009, p. 30.

promotion de la musique contemporaine dans son milieu. Elle participe à la création de nombreux événements (dont le « Carrefour électroacoustique », la « Semaine de musiques nouvelles »), s'implique auprès de plusieurs organismes (la Société de musique contemporaine du Québec, entre autres) puis présente différentes conférences sur la création québécoise, le rôle des femmes dans la création et le rôle des compositrices dans la société ici et ailleurs (UQAM, Camp musical Orford, Cégep de Saint-Laurent, Latino Americano de *musica contemporanea* au Brésil). Ses œuvres sont jouées à Montréal et en Europe. Micheline Coulombe Saint-Marcoux s'éteint le 2 février 1985, à la suite d'une tumeur au cerveau.

3. Séquences (1968, rév. 1973)

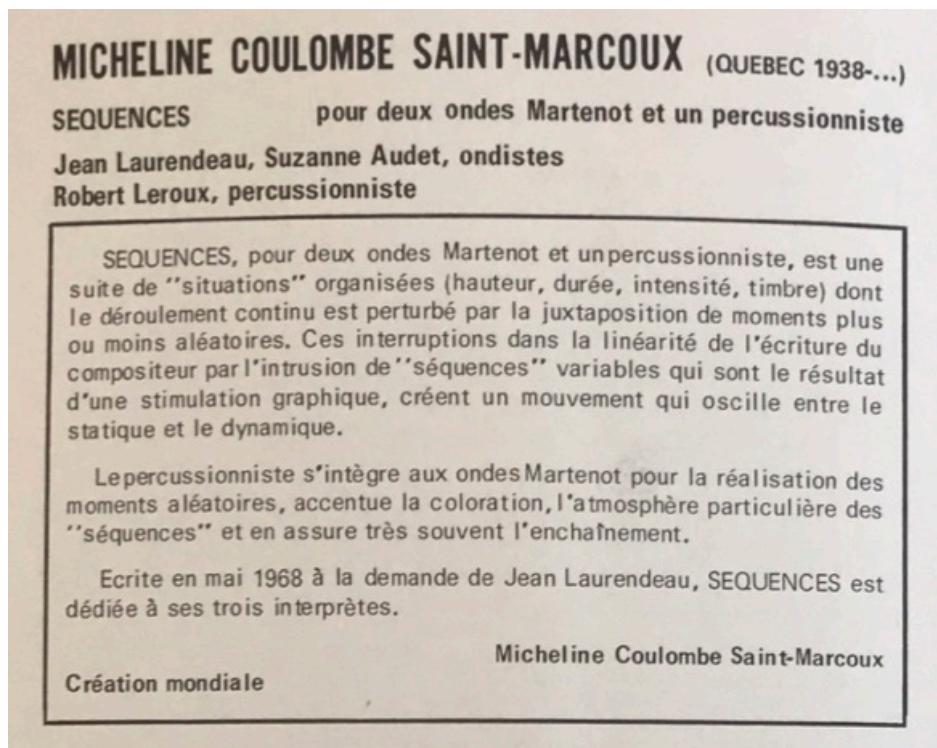
Composée en 1968 à sa sortie du Conservatoire de musique de Montréal, *Séquences* fut par la suite révisée, et créée, en 1973. Œuvre pour deux ondes Martenot et percussion, elle s'inscrit dans la lignée du répertoire de musique de chambre pour clavier et percussion. Plus proche de Coulombe Saint-Marcoux, on peut également tracer des liens avec deux œuvres de Karlheinz Stockhausen : *Refrain* (1959) pour piano, célesta et percussion, et *Kontakte* (1960) pour piano, percussion et bande ont notamment ouvert la voie à ce répertoire, incluant différents types de claviers, un instrumentarium de percussions abondant puis une utilisation de l'amplification ou encore de l'électronique. Au Québec, ce répertoire a été nourri, entre autres, par Serge Garant avec *Phrase I* (1967) pour contralto, piano jouant également le célesta et percussion, Gilles Tremblay avec *Champs I* (1965, rév. 1969) pour piano et deux percussionnistes, puis Claude Vivier avec *Prolifération* (1969, rév. 1976) pour piano, ondes Martenot et percussion. L'utilisation des ondes Martenot par les élèves de Gilles Tremblay (Coulombe Saint-Marcoux et Vivier) n'est guère étonnante, considérant la filiation avec Olivier Messiaen⁶⁷. L'instrumentation similaire de leurs œuvres, accordant

⁶⁷ Boivin 1996b.

une place prépondérante à la percussion, dénote une influence mutuelle entre les différents compositeurs et une volonté de développer ce répertoire.

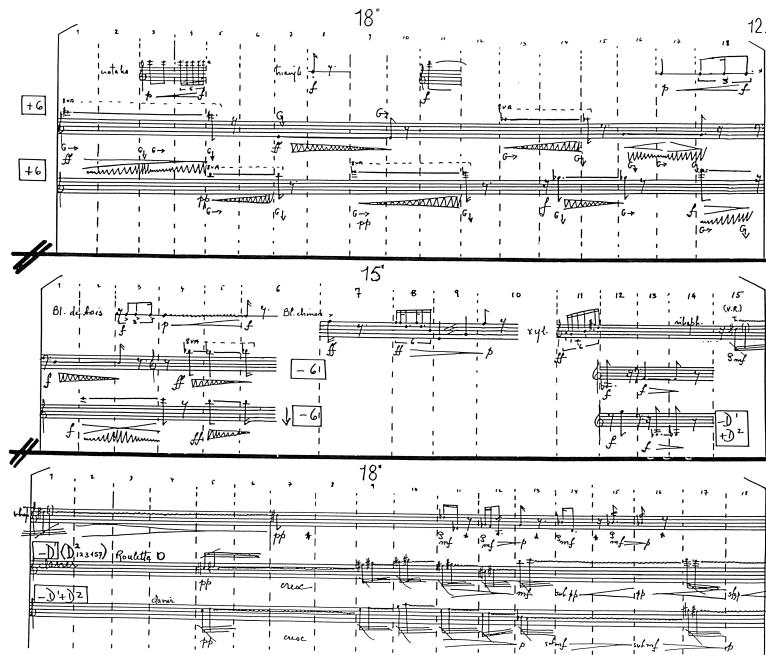
Séquences a été écrite à la demande de l'ondiste Jean Laurendeau, puis créée par celui-ci aux côtés de Suzanne Audet et du percussionniste Robert Leroux le vendredi 13 avril 1973 lors d'une soirée des Nocturnales à la Faculté de musique de l'Université de Montréal⁶⁸. Dans les notes de programme originales, la compositrice spécifie que le rôle de la percussion y est de ponctuer ou accentuer le discours des deux ondistes, ces derniers ayant des parties plutôt imbriquées l'une dans l'autre.

Figure 1. Notes de programme pour *Séquences*.



⁶⁸ « Les Nocturnales étaient une série de concerts donnés entre 23 heures et minuit, pour fournir aux musiciens-chercheurs de la Faculté de musique de l'Université de Montréal l'occasion de présenter les résultats de leur activité. La disposition scénique, les éclairages et peut-être aussi l'heure tardive conféraient à ces représentations une atmosphère d'événement », Rivest 1991, p. 33.

Figure 2. Extrait de la partition de *Séquences*⁶⁹.



Dans une critique du concert parue le 16 avril 1973 dans *Le Devoir*, Jacques Thériault déclare, à propos de *Séquences* :

Mais, à l'heure de l'électroacoustique et ses fabuleuses machines du son, l'onde Martenot peut également paraître comme un parent pauvre, et on s'étonne par le fait même de voir tout ce que le compositeur [sic] a réussi à en tirer, de constater avec quel art il intègre le jeu du percussionniste à cette trame aussi fluctuante que passionnée. Nul doute que ce prisme sonore chaud et généreux, éclairé jusqu'à en devenir par moments éblouissant, porte en germe quelques-unes des secrètes correspondances qui marquent aujourd'hui la production électroacoustique du compositeur [sic]⁷⁰.

⁶⁹ Reproduit avec la permission de Delphine Saint-Marcoux.

⁷⁰ Thériault 1973, p. 12.

Figure 3. Programme 13 avril 1973.



4. Épisodies : une œuvre collective de Polycousmie

Dans plusieurs biographies de Micheline Coulombe Saint-Marcoux, on trouve mention de l'ensemble Polycousmie qu'elle a formé avec les percussionnistes Pierre Béluse, Guy Lachapelle et Robert Leroux, mais elles nous en disent peu sur l'ensemble lui-même. Je tenterai ici de rassembler les informations disponibles afin de dresser un portrait plus net de ce collectif artistique et de son apport au monde musical québécois.

Selon Lefebvre et Couture⁷¹, l'ensemble aurait été fondé en 1971. Dans un article de Jacques Thériault paru dans *Le Devoir* le 13 octobre 1972, annonçant un concert pour le soir même⁷², Coulombe Saint-Marcoux fait mention de la première rencontre musicale des trois percussionnistes et d'elle-même lors d'un événement qui aurait eu lieu « l'an dernier ». Toutefois, l'événement auquel elle fait référence a eu lieu le 3 juin 1972⁷³, et non dans l'année 1971. Erreur de transcription du journaliste ou simplement une référence à une précédente année «scolaire» ou «artistique»? Toujours est-il que cela semble avoir semé la confusion quant à l'année de fondation de Polycousmie.

C'est avec le groupe de danse de la Nouvel'Aire qu'une première expérience avait été faite, l'an dernier au théâtre Port-Royal. L'œuvre en question s'intitulait *Zones* et le résultat fut assez positif. C'est pour cette raison qu'on a décidé de renouveler l'expérience⁷⁴.

Polycousmie reste un projet éphémère, ne présentant qu'une poignée de concerts seulement⁷⁵. On ne trouve mention de l'ensemble que lors de deux ou trois événements distincts qu'il nous est possible de confirmer, répartis entre les

⁷¹ Lefebvre 2009, p. 33 ; Couture 2019, p. 89.

⁷² Thériault 1972c, p. 18.

⁷³ Époque 1999, p. 56.

⁷⁴ Thériault 1972c, p. 18.

⁷⁵ Entretien de l'auteur avec Robert Leroux, 2 septembre 2022.

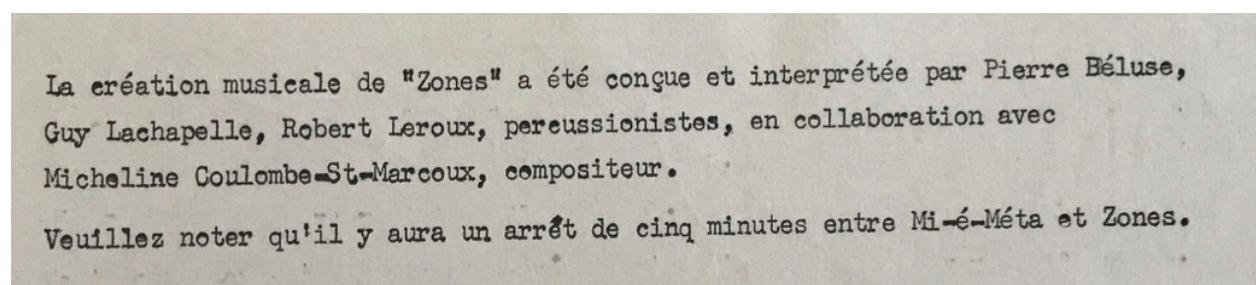
années 1972 et 1973. Le premier est celui du 3 juin 1972 mentionné par Coulombe Saint-Marcoux, pour lequel la compositrice a travaillé avec les percussionnistes Béluse, Lachapelle et Leroux à l'élaboration d'une trame sonore pour une chorégraphie du groupe de danse Nouvel'Aire. À noter que le terme Polycousmie n'est pas encore utilisé par le groupe.

Dans «Zones», Lionel B. Kilner utilise des effets sonores où viennent se greffer en direct des aléas destinés à trois percussionnistes : Guy Lachapelle, Pierre Béluse et Robert Leroux. C'est le genre d'expérience qui nous sort agréablement de la routine⁷⁶.

Figure 4. Programme de concert Nouvel'Aire.

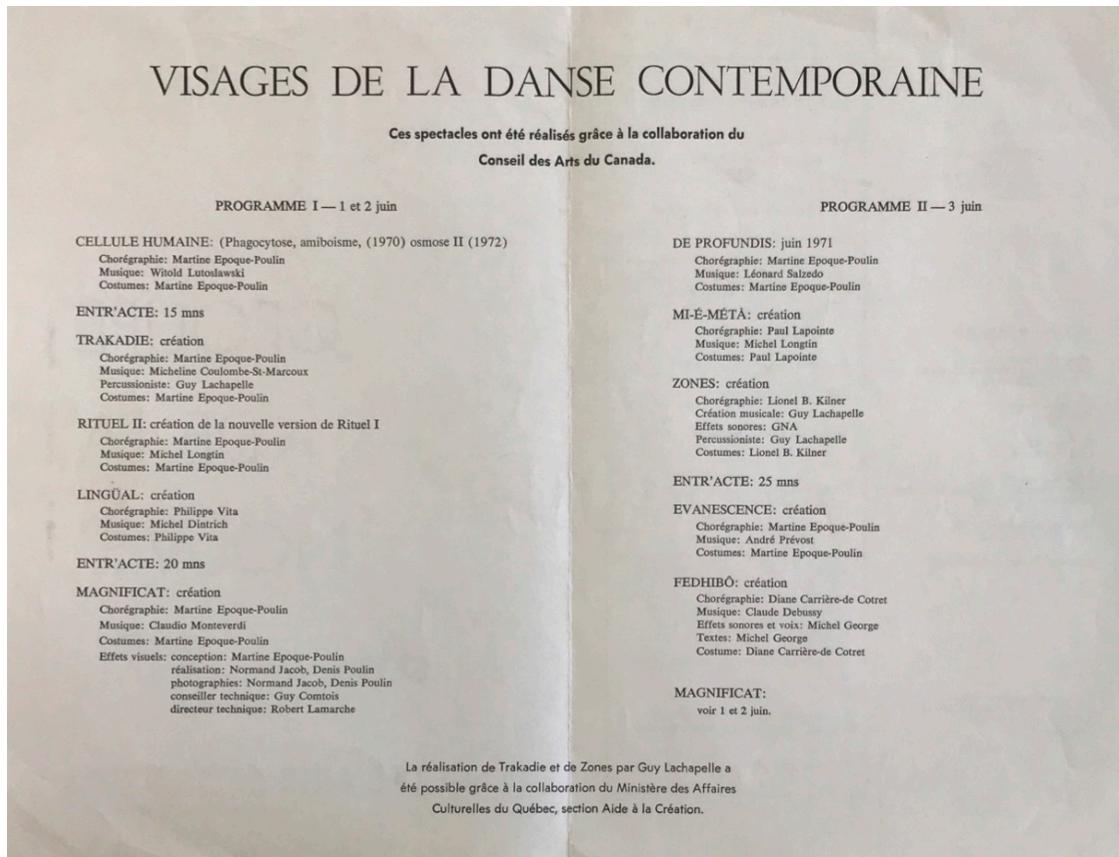


Figure 5. Programme de concert Nouvel'Aire (suite).



⁷⁶ Thériault 1972b, p. 10.

Figure 6. Programme de concert Nouvel'Aire (Zones).



Le deuxième événement a eu lieu le vendredi 13 octobre 1972, dans le cadre des Nocturnales. Le groupe, sous la dénomination BCLL pour Béluse-Coulombe Saint-Marcoux-Lachapelle-Leroux, y interprète l'œuvre *Épisodie*, pour trois percussionnistes et un opérateur électronique. Dans le programme, il n'est mentionné qu'*Épisodie*, mais Jacques Thériault dans son article annonçant le concert, puis dans sa critique subséquente⁷⁷, mentionne plutôt *Épisodie II*. Aucune autre mention préalable à *Épisodie* ne fut retrouvée, sinon dans la biographie du percussionniste Guy Lachapelle se trouvant dans l'Encyclopédie canadienne⁷⁸. Est-ce qu'*Épisodie II* serait vue comme

⁷⁷ Thériault 1972c ; Thériault 1972d.

⁷⁸ « En 1972-73, il composa une œuvre collective avec Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Pierre Béluse et Robert Leroux : *Épisodes I, II, III*, pour trois percussionnistes, destinée au Groupe Nouvelle-Aire, autre troupe de danse montréalaise. *Épisodie II* fut l'objet d'une émission de télévision de la SRC présentée (1973) au MIDEM ; très réussie, cette émission fut vendue à plusieurs pays », Dulude-Bennett, 2012.

une suite à la création collective *Zones* interprétée par le groupe lors du spectacle du 3 juin 1972 ? Il nous est permis de le croire, à la lumière des différentes informations recueillies. Cela soulève toutefois une autre question : y a-t-il un rapport entre la création collective *Zones* et la pièce électroacoustique *Zones* composée par Coulombe Saint-Marcoux entre 1971 et 1972 et créée en France le 25 mars 1972 ? À noter qu'on retrouve au Centre de musique canadienne au Québec la partition de *Épisode II* dans le catalogue de Micheline Coulombe Saint-Marcoux avec la mention « œuvre collective ». Dans sa critique du concert du 13 octobre 1972, Thériault dit :

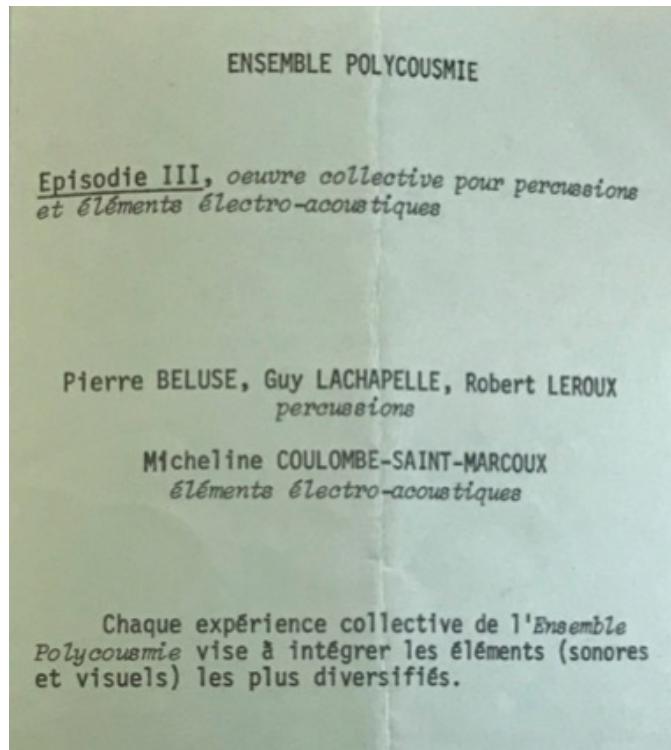
Enfin, il faut parler de l'œuvre collective dont la création était attendue. Intitulée *Épisode II*, elle fait appel au concours de quatre exécutants (trois percussionnistes et un opérateur électroacoustique) qui évoluent à partir d'un canevas dont le processus d'élaboration est strictement aléatoire. Durant l'exécution, les percussionnistes Guy Lachapelle, Pierre Béluse et Robert Leroux ont [un] micro [...] fixé [...] au poignet pour être certains que le plus petit son sera perçu par l'auditeur. [...] Avec *Épisode II*, on entre de plain-pied dans le monde de la musique électroacoustique dont Micheline Coulombe Saint-Marcoux est certainement la plus fidèle et la plus prolifique représentante au Québec. [...] Mais le magnétophone qui tournait à côté de la console de mixage ne servait qu'à enregistrer l'exécution, dont certains éléments serviront de point de départ à un prochain *Épisode III*⁷⁹.

Ainsi, *Épisode III* il y eut. Le troisième événement du collectif donc, et le premier à faire mention de Polycousmie, a eu lieu le 11 mai 1973. Lors du neuvième colloque annuel du Conseil canadien de la musique, le concert « Triptyque de la musique à Montréal » a notamment vu la création de *Épisode III* par le groupe des trois percussionnistes et de la compositrice. Cette notice accompagne le programme : « Chaque expérience collective de l'*Ensemble Polycousmie* vise à intégrer les éléments (sonores et visuels) les plus diversifiés⁸⁰. »

⁷⁹ Thériault 1972d, p. 13.

⁸⁰ Notes de programme : Neuvième colloque annuel du Conseil canadien de la musique, Tryptique de la musique à Montréal, Vendredi 11 mai 1973 à 21h00, Musée d'Art contemporain, Cité du Havre, Montréal.

Figure 7. Programme du concert du 11 mai 1973.



Dans un entretien avec le percussionniste Robert Leroux, ce dernier parle avec nostalgie des événements du collectif :

C'était une aventure avec elle. Il y avait une série de concerts à l'époque, organisée par la Faculté de musique qui s'appelait les Nocturnales. Et ça, c'était «écœurant⁸¹» parce que les concerts se passaient dans l'ancien centre des services sociaux de l'Université de Montréal. Il y en avait quatre ou cinq par année. C'était le vendredi soir de 23 h à minuit. Dans ce grand salon-là, c'était ultra trippant, ultra trippant. [...] Je pense que Micheline voyait beaucoup d'avenir là-dedans. Ça la ramenait dans la musique *live*, faire de l'électroacoustique en direct pendant que les interprètes improvisent. [...] Mais ça n'a duré qu'une saison ou deux malheureusement.⁸²

⁸¹ Le mot *écœurant* a ici un sens positif, synonyme « d'extraordinaire, génial ou merveilleux ».

⁸² Entretien de l'auteur avec Robert Leroux, 2 septembre 2022.

5. *Trakadie* – Analyse de l’œuvre

5.1. HISTORIQUE ET NOTES DE PROGRAMME

La pièce *Trakadie* a été créée le 12 juin 1970 à la Maison de l’Allemagne dans la Cité universitaire de Paris par le percussionniste dédicataire de l’œuvre, Vincent Dionne⁸³ (anciennement prénommé Lauréat, ainsi qu’il est identifié dans la dédicace de la partition).

Selon les notes de programme d’un concert présenté à Paris le 11 mai 1971⁸⁴, le terme *Trakadie* serait d’origine « amérindienne » [sic] et signifierait « rencontre de différents cours d’eau ». Selon le site internet de la ville de Québec, le mot *Tracadie*, dérivé du mot d’origine micmac *Talakadik*, désigne plutôt un « lieu de campement » ou « en forme de coin » se trouvant à la confluence du Petit-Tracadie et de la Grande Rivière Tracadie au Nouveau-Brunswick. Selon cette définition, le lien avec la rencontre des cours d’eau relève d’une contingence contextuelle plutôt que d’une signification propre au terme⁸⁵. Dans tous les cas, *Trakadie* désigne assurément un lieu de rencontres. Rencontre de différents cours d’eau. Rencontre de différents chasseurs et pêcheurs se réunissant au campement avant de partir en expédition. Et dans le cas qui nous occupe ici, rencontre entre deux entités distinctes : la bande électronique, préenregistrée, fixe, immuable et la partie acoustique interprétée par un percussionniste. C’est d’ailleurs l’indication qui nous est laissée par la compositrice en guise de notes de programme sur la partition originale :

⁸³ Voir : smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvre/10309/Trakadie (consulté le 25 août 2022).

⁸⁴ Programme de concert du GIMEP, 11 mai 1971, Paris.

⁸⁵ Voir : www.ville.quebec.qc.ca/citoyens/patrimoine/toponymie/fiche.aspx?IdFiche=2434 (consulté le 25 août 2022).

Figure 8. Notes de programme *Trakadie*⁸⁶.

TRAKADIE est la "rencontre" de deux sources sonores différentes :
la bande et la percussion.
Trois types de "rencontre" sont possibles :

Attraction ou dialogue
Répulsion ou monologue
Fusion ou entente totale.

Pour maintenir l'équilibre, il est préférable de s'orienter la percussion.

Preuve de son importance dans le répertoire des percussionnistes québécois, *Trakadie* a été jouée par plusieurs d'entre eux. Citons notamment Vincent Dionne, Guy Lachapelle, Robert Leroux, Julien Grégoire et Odile Gruet. Leroux aura ces mots sur cette pièce :

J'ai joué *Trakadie* quelques fois. C'était bien le *fun* au début parce que c'était la première. Une pièce percussion et bande ! C'était un bon apéritif pour après ça, quand tu voulais te lancer dans le gros répertoire... les Stockhausen par exemple⁸⁷.

Pour la suite de l'analyse, j'aborderai indépendamment chaque source sonore. Tout d'abord l'instrumentation puis la disposition des instruments à percussion, enfin la bande et l'amplification des instruments acoustiques.

5.2. INSTRUMENTATION ET DISPOSITION

L'instrumentation de *Trakadie* rappelle à la fois les pièces pour percussion solo *Zyklus* (1959) de Stockhausen et *Intérieur I* (1966) de Helmut Lachenmann, œuvres majeures du répertoire pour percussion solo écrites par des compositeurs de renom. Dans les trois pièces, le percussionniste est au centre d'un triangle formé d'un côté

⁸⁶ Reproduit avec la permission de Delphine Saint-Marcoux.

⁸⁷ Entretien de l'auteur avec Robert Leroux, 2 septembre 2022.

d'un marimba, de l'autre d'un vibraphone et enfin d'une installation contenant divers instruments à peau, métalliques ou en bois (Figures 9 à 13).

Figure 9. et Figure 10. Disposition des instruments et instrumentation *Zyklus*⁸⁸.

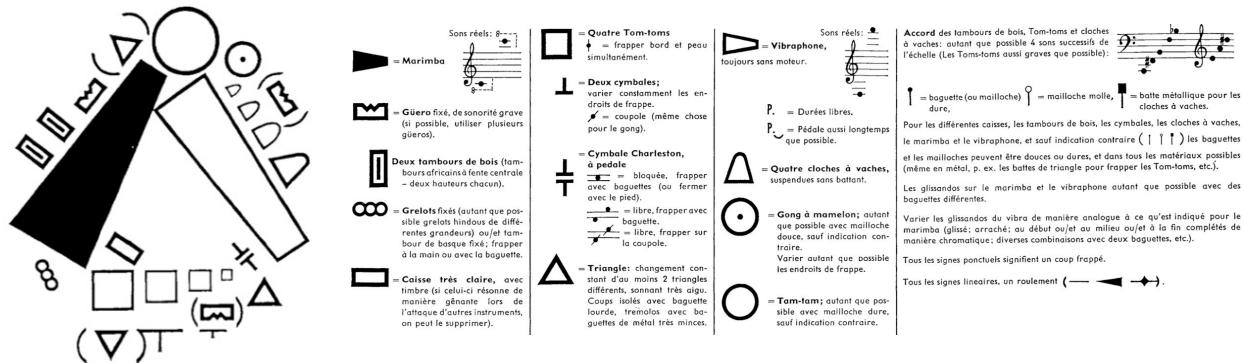
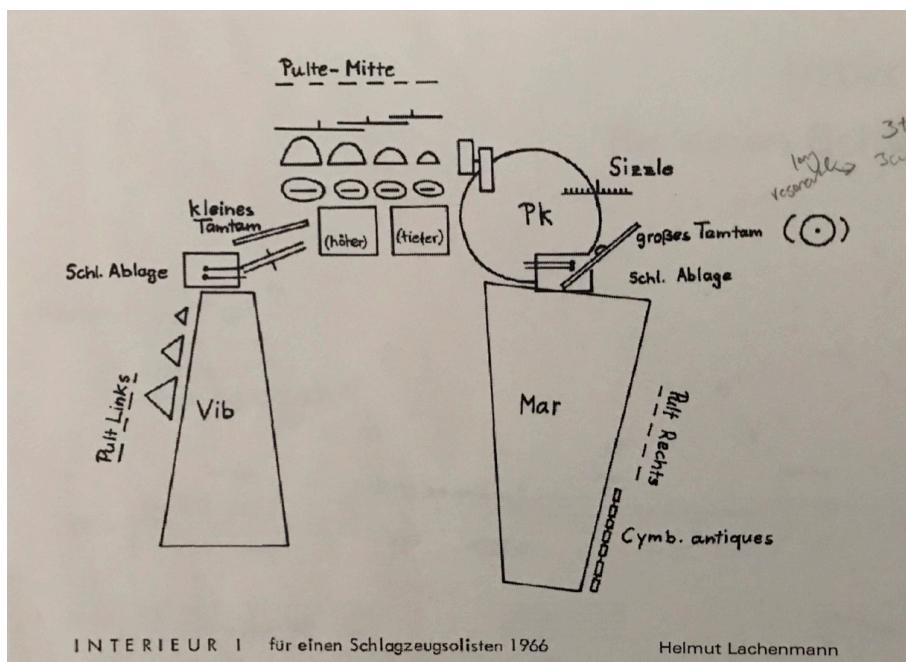


Figure 11. Disposition des instruments de *Intérieur I*⁸⁹.



⁸⁸ Karlheinz Stockhausen ZYKLUS for a percussionist
© Copyright 1960 by Universal Edition (London) Ltd., London / UE 13 18

⁸⁹ Music by Helmut Lachenmann.

© Modern Diamonds Edition.

Administered by G. Ricordi & Co. Buehnen- und Musikverlag GmbH.

Published by G. Ricord & Co. Boston and New York
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Figure 12. Disposition des instruments dans *Trakadie*, archives personnelles.



Figure 13. Instrumentation de *Trakadie*⁹⁰.

LISTE DES INSTRUMENTS

PEAUX

- 2 Bongos
- 1 Caisse claire
- 4 Toms-Toms
- 1 Grosse caisse

METAUX

- 1 Cymbale suspendue (petite)
- 1 Cymbale suspendue (moyenne)
- 1 Cymbale suspendue avec rivets (moyenne)
- 1 Cymbale Chinoise
- 1 Cymbale suspendue (très grande)
- 1 Gong (petite taille)
- 1 Gong (taille moyenne)
- 1 Tom-Tom (assez profond)
- 1 Tom-Tom (très profond)

Manimba

- Violon (si possible, effets spéciaux)
- Vibraphone

2 Crotales (petites)

2 Crotales (moyennes)

2 Crotales (grandes)

2 Cloches à vache (moyenne, grosse)

5 Blocs chinois

Papier sable

Grenno

Morcas

BAGUETTES

- : très souple
- : dure
- : semi-douce
- : douce
- : moelleuse
- : de bois
- : tige métallique
- : bâton métallique
- : brosse métallique
- : boîte de métal
- : arche de contrebasse
- : avec le doigt

⁹⁰ Reproduit avec la permission de Delphine Saint-Marcoux.

Figure 14. Tableau 1 : Comparaison des instrumentations de *Zyklus*, *Intérieur I* et *Trakadie*.

	<i>Zyklus</i> (1959)	<i>Intérieur I</i> (1966)	<i>Trakadie</i> (1970)
Marimba	1	1	1
Vibraphone	1	1	1
Tam-tams	1	2	2
Cymbales suspendues	2	3	3
Crotales (cymbales antique)			6
Cloches à vache	4	4	2
Tom-toms	4	2	4
Bongos		2	2
Caisse claire	1		1
Grosse caisse			1
Cymbale à rivets		1	1
Cymbale chinoise			1
Gongs	1		2
Crotales (octave)		1	
Blocs chinois		4	5
Guiro	1		1
Maracas			2
Triangles	2	3	
Hi-hat	1	1	
Timbale		1	
Tambours de bois	2		
Grelots	1		
Violon			1
Boîte métallique			1

Alors qu'une des particularités de la percussion est le large éventail de possibilités sonores pour un type d'instrument donné⁹¹, certaines indications (ou alors le manque d'informations) données par Coulombe Saint-Marcoux dans sa partition laissent énormément de place à l'interprétation quant aux choix des instruments par le percussionniste. Cette liberté peut être bienvenue, mais représente également un défi lorsqu'un interprète tente de rendre fidèlement la partition avec les informations qu'il a sous la main. Se pose ensuite la question suivante : que souhaite réellement la compositrice? Des sonorités plus générales ou des instruments très précis? Alors qu'il est généralement admis qu'un tam-tam est un instrument métallique à note indéfinie et qu'un gong est un instrument métallique à note définie, encore faut-il préciser de quel type de gong il s'agit (*chau*, d'opéra chinois, thaïlandais, balinais, etc.), ou alors de quelle note il s'agit. Il en va de même pour les crotales. Coulombe Saint-Marcoux précise « 2 petites, 2 moyennes et 2 grandes⁹² ». J'ai donc abordé ces questions avec le créateur et dédicataire de l'œuvre, Vincent Dionne, pour y voir plus clair :

La partition indique [des gongs de] « petite taille » et [de] « taille moyenne » donc pas de hauteurs précises, mais ce sont des gongs à mamelon [bosse au centre du gong]. [Quant aux] paires de crotales⁹³... ces crotales viennent en couple et sont reliées par une corde. Elles sont frappées l'une contre l'autre. Je ne sais pas s'il en existe de grandeurs différentes. Je me rappelle avoir eu une paire de petites crotales comme ça et de petites cymbales chinoises dont je me servais comme crotales⁹⁴.

En somme, à l'exception de la partie de marimba, aucune note ou son précis n'est exigé de la part de la compositrice. On peut donc en déduire que l'idée est de laisser une grande part de liberté à l'interprète dans ses choix d'instruments. Même la partie

⁹¹ « *Most percussionists do not need bongos they need “bongo-ness”. Bongos are sonic tools; they are interchangeable objects that are wielded with precision to address a specific and momentary musical need* », Schick 2006, p. 7.

⁹² Coulombe Saint-Marcoux 1970. Partition.

⁹³ Aujourd'hui, nous appelons les paires de petites crotales « cymbales antiques » afin de bien marquer la différence avec les « crotales », qui sont désormais associées à des instruments présentés en jeu chromatique de deux octaves.

⁹⁴ Courriel de Vincent Dionne à l'auteur , 12 mai 2021.

de vibraphone ne consiste qu'en quelques *glissandi* dont les notes ne sont pas précisées. On constate également que l'instrumentation de *Trakadie* est sensiblement identique à celle de ses autres œuvres avec percussion, *Séquences* et *Épisode II*, dénotant une consistance dans le travail de la compositrice avec le médium de la percussion.

5.3. BANDE

D'une durée de onze minutes, la partie électroacoustique de *Trakadie* est grandement inspirée de la musique concrète de Schaeffer, avec qui la compositrice étudiait à Paris au moment de l'écriture de l'œuvre, et de ses propres travaux au GRM. Optant pour des sons fixés diffusés en stéréophonie plutôt que pour un traitement en temps réel, plusieurs éléments peuvent toutefois semer une certaine confusion auditive quant à la provenance réelle du son, l'interprète jouant parfois un élément tout juste avant que la bande ne le reprenne, ou parfois l'inverse. Plusieurs sons issus de la bande sont clairement transformés, d'autres non. Parmi les sons qui pourraient provenir de la bande ou de l'interprète, notons par exemple le marimba, les cymbales, les métaux frottés ou grattés, les effets de *glissandi* sur les peaux, le guiro, le papier frotté ou froissé, la caisse claire ou encore la voix humaine. Bien que certains éléments doivent arriver à des moments précis, une grande part de liberté est donnée à l'interprète, qui peut choisir d'improviser certains passages ou motifs, ajoutant à l'effet d'incertitude quant à la provenance des sons.

Figure 15. Comparaison des instrumentations de *Séquences*, *Trakadie* et *Épisode II*.

	<i>Séquences</i> (1968, rév. 1973)	<i>Trakadie</i> (1970)	<i>Épisode II</i> (1972)
Marimba	« Xylophone »	1	1
Vibraphone	1	1	2
Tam-tams	3	2	3
Cymbales suspendues	3	3	4
Crotales (cymbales antique)		6	
Cloches à vache		2	6
Tom-toms	4	4	
Bongos	2	2	
Caisse claire	1	1	
Grosse caisse		1	1
Cymbale à rivets	1	1	
Cymbale chinoise	1	1	3
Gongs	3	2	
Crotales (octave)	1		1
Blocs chinois	5	5	10
Guiro		1	2
Maracas		2	1
Triangle	1		1
Timbale	1 + cymbale		1 + cymbale
Tambour de bois	1		1
Violon		1	
Boîte métallique	1	1	
Claves	2		1
Bloc de bois	1		
Tambours de terre cuite			2
Scie musicale			1
Cloches de bambou			1
Ressort			1

5.4. AMPLIFICATION

Le percussionniste doit amplifier, au moyen de microphones fixés à ses poignets, certains sons précis. Cette technique, d'ailleurs également utilisée dans *Épisode II*, évoque, tout comme ... *le siflement des vents porteurs de l'amour...* (1971) de Gilles Tremblay après elle, les travaux de Stockhausen, notamment dans *Mikrophonie I* (1966) et dénote une volonté d'introduire du traitement ou, à tout le moins, de l'amplification en direct des sons acoustiques produits par l'interprète. D'ailleurs, la partition de *Trakadie*, contrairement à celle de *Épisode II*, n'indique pas clairement le recours à un microphone au poignet. C'est plutôt dans un échange avec Dionne qu'il m'a été permis d'en arriver à cette conclusion, la compositrice ayant intégré l'utilisation de micros ultérieurement à la création de l'œuvre, soit après avoir développé cet outil avec les percussionnistes Béluse, Lachapelle et Leroux lors des performances de Polycousmie.

Je n'avais pas de micros quand j'ai exécuté *Trakadie* la première fois. Je sais qu'à son retour à Montréal lorsqu'elle a réécrit la partition, les micros sont apparus. Pour le plus grand bien, je pense... On peut s'en servir pour amplifier la voix lors des chuchotements par exemple, mais aussi, et surtout, pour faire en sorte que les résonances de tam-tams, gongs et cymbales soient entendues pour ajouter à la musicalité et au raffinement du sonore. Ce n'est pas tout le monde qui connaît toutes les fréquences qu'il y a dans une cymbale ou un tam-tam... etc. La stéréophonie ajoute à la subtilité du continuum sonore. Un micro dans chaque manche attaché au poignet sous une chemise ou veston et on présente lentement les micros près des instruments après les avoir frappés. Ça fait son effet⁹⁵!

5.5. STRUCTURE ET ANALYSE

Afin d'analyser la structure de la pièce, je respecterai le découpage initial de l'œuvre en utilisant les minutages associés aux différents rubans composants la bande. Il est à mentionner ici une des difficultés d'analyse et d'interprétation de cette pièce. La bande électroacoustique de *Trakadie* était initialement découpée sur sept rubans. Selon la partition, le minutage total de l'œuvre est de onze minutes. Toutefois, la version

⁹⁵ Courriel de Vincent Dionne à l'auteur, 12 mai 2021.

enregistrée par le percussionniste Guy Lachapelle en 1976⁹⁶, seule version qu'il nous est possible de trouver du vivant de la compositrice, fait 11 minutes 45 secondes, du premier au dernier son entendu. En 2019, l'auteur de ces lignes a fait transférer la bande originale, qui était dans un format plutôt difficile à lire avec les appareils d'aujourd'hui, en format WAV par le Centre de musique canadienne au Québec. Cette version de la bande est d'une durée totale de 11 minutes 32 secondes, mais du premier au dernier son entendu, elle fait 11 minutes. Toutefois, la partition ne contient aucune information précise quant à la synchronisation du chronomètre avec la bande et il est difficile de savoir quand exactement elle doit démarrer. La partition, utilisant une notation graphique, spécifie que certains éléments acoustiques doivent être synchronisés avec des éléments de la bande, mais il n'est pas précisé lesquels. Le travail d'interprétation de cette pièce réside donc dans la prise de décisions quant au chronométrage de la bande et de la synchronisation des éléments acoustiques avec celle-ci. Ce travail se fait en gardant en tête les trois types de rencontres prévues par la compositrice : « Attirance ou dialogue », « Répulsion ou monologue », « Fusion ou entente totale »⁹⁷. Ces rencontres peuvent faire référence à des moments précis ou à des passages plus longs. Le système de nuances prévues par la compositrice est également propre aux interactions entre l'interprète et la bande. C'est-à-dire : moins fort que la bande, aussi fort que la bande ou plus fort que la bande.

Figure 16. Nuances dans *Trakadie*⁹⁸.

- : intensité supérieure à la bande
- : " égale " "
- : " inférieure " "

⁹⁶ Coulombe Saint-Marcoux 1976. Discographie.

⁹⁷ Coulombe Saint-Marcoux 1970. Partition.

⁹⁸ Reproduit avec la permission de Delphine Saint-Marcoux.

Il est intéressant de noter que, contrairement à l'usage, il n'est pas indiqué que la pièce est pour « percussion et bande magnétique », mais bien « bande magnétique et percussion » (Figure 17). Cela donne une piste d'interprétation quant à la balance des éléments acoustiques en rapport avec la bande et quant aux différentes formes de rencontres. À noter également que la pièce semble avoir déjà été jouée sans la partie de percussion, donc avec la bande uniquement. Cela aurait été le cas pour le concert du 11 mai 1971 cité plus haut, Vincent Dionne étant de retour à Montréal à ce moment. Les trois types de rencontres établies par Coulombe Saint-Marcoux dans la préface de l'œuvre ne sont jamais explicités dans la partition. Il est donc du devoir de l'interprète de faire des choix et de créer son propre narratif musical avec les différents éléments offerts par la partition et la bande.

Figure 17. *Trakadie* page titre⁹⁹.

TRAKADIE

pour bande magnétique
et percussion (1 batteur)

Ruban I : 0:00 - 2:28

La pièce s'ouvre sur un *appel* de la bande suivi d'un coup de tam-tam. S'ensuit un moment de fusion entre la bande et l'interprète où sont entendus des clusters au marimba par les deux parties. Pour l'auditeur, il est quasiment impossible de savoir lesquels sont sur la bande et lesquels sont joués acoustiquement. Alors que le percussionniste intègre peu à peu des attaques sur les peaux, la bande fait entendre différents sons frottés de métaux et de peaux, culminant dans un long roulement de grosse caisse qui s'achève sur un trille de marimba. La bande enchaîne avec des sons

⁹⁹ Reproduit avec la permission de Delphine Saint-Marcoux.

grattés et venteux tandis que le percussionniste produit des trilles de peaux, de métaux et des roulements de cymbales ou encore de maracas. La section se termine par des échanges de rythmes courts-longs secs entre la bande et le percussionniste aux blocs chinois.

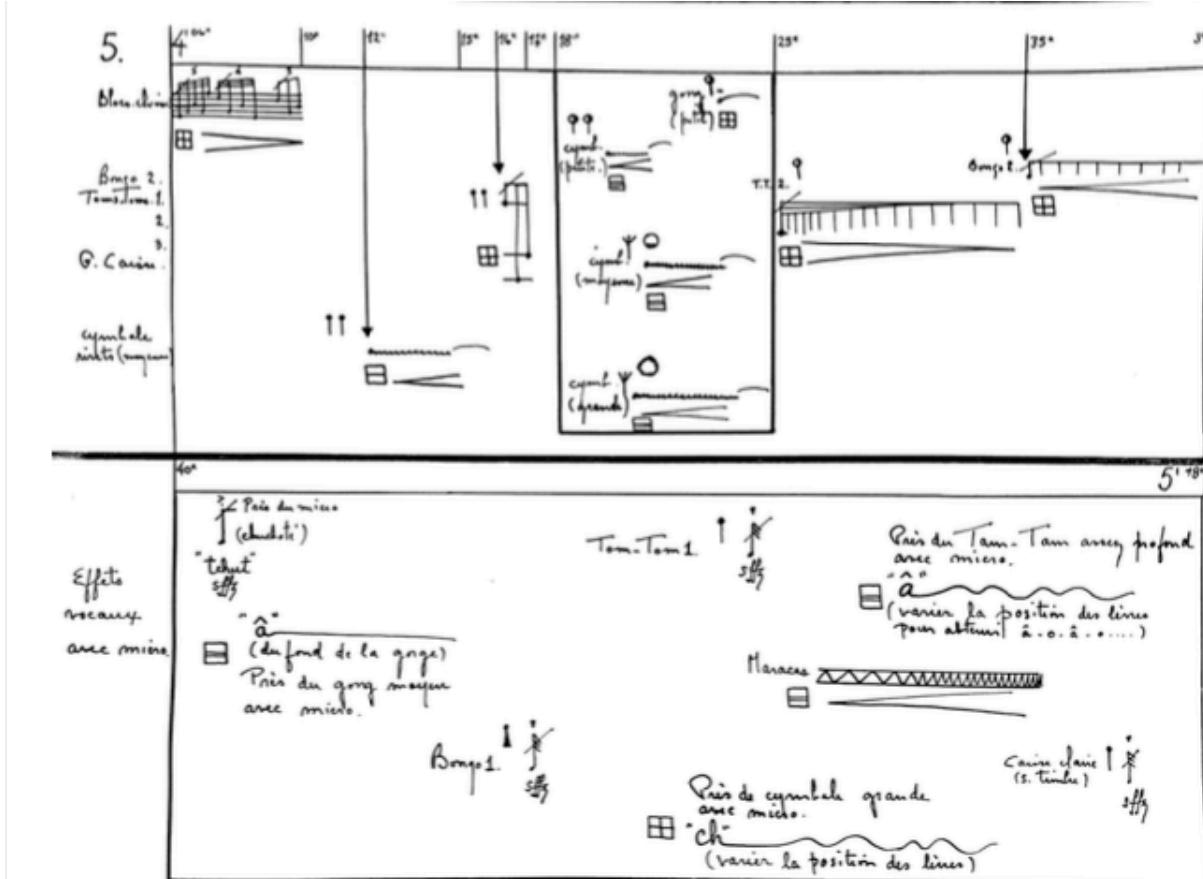
Ruban II : 2:28 - 3:00

La deuxième section s'ouvre par un roulement sur la cymbale chinoise et par l'introduction de la voix humaine dans la bande. Nous sommes ici dans un dialogue entre les deux entités, les deux se répondant dans des jeux d'*accelerandi/rallentandi*.

Ruban III : 3:00 - 5:19

La section trois reprend là où la dernière avait laissé dans les jeux mélodico-rythmiques, avec un roulement de grosse caisse suivi d'un trille rapide *sol/4* — *la bémol4* au marimba, rappelant un effet similaire dans la bande, progressant vers une section libre où se mêlent roulements de caisse claire, motifs rythmiques sur les peaux et les bois, roulements de tam-tam et attaques sèches aux cymbales. La sortie du bloc improvisé marque un moment de monologue pour le percussionniste, qui doit ressortir de la masse sonore avec un trait de peaux suivi d'un trait de blocs chinois. Le monologue se poursuit avec différents roulements de cymbales jusqu'à un roulement de tom-tom en *rallentando*, marquant le retour de la voix dans la bande et annonçant une grande section d'improvisation du percussionniste qui, à son tour, introduit des effets de voix dans son jeu, notamment de courts « tchut », des « â » longs (son provenant du fond de la gorge) et des « chhhhhh » en variant la position des lèvres. Le tout est accompagné de roulements de maracas, puis entrecoupé d'attaques sèches aux bongos, tom-toms et caisse claire. Cette improvisation peut, au choix, être interprétée comme l'un ou l'autre des types de rencontres.

Figure 18. *Trakadie*, p. 5¹⁰⁰.



Ruban IV : 5:19 - 6:13

La quatrième section débute avec le percussionniste qui martèle de lents coups de tam-tam alors que la bande a droit à son propre monologue avec des traits rapides de marimba et des effets de voix qui se transforment en de courtes attaques sèches. Le percussionniste rejoint la bande dans ce dernier type d'attaque pour un court dialogue culminant sur un coup de grosse caisse *sffz*. S'ensuit un roulement de grosse caisse qui mène vers une section libre au marimba avec la mention « explosion très rapide dans toute l'étendue ». La bande reprend ce même genre d'explosion, mais en traitant les sons vers l'aigu. La section se termine par un trille */a* bémol3 — sol4 en *diminuendo*.

¹⁰⁰ Reproduit avec la permission de Delphine Saint-Marcoux.

Ruban V : 6:13 - 7:11

La section cinq marque l'entrée en scène du violon et des effets de grincement et de granulation plus marqués. Le percussionniste joint sa voix aux effets de grincement du violon afin d'en faire ressortir un son unique. Suit une longue improvisation sur les peaux et les bois alors que la bande fait entendre des effets de voix transformées. Après un coup de cymbale, l'improvisation ne continue qu'aux peaux alors qu'on entend des trilles de marimba sur la bande. Un roulement de tom-tom fait le pont avec la prochaine section.

Ruban VI : 7:11 - 9:26

La sixième section marque un retour aux sons frottés : cymbale avec balais, gong avec brosse métallique et tam-tam avec papier sablé. La bande produit des sons similaires dans une ambiance de fusion sonore. Les deux parties se transforment en intégrant des sons plus granulés (guiro, maracas, voix « tchut ») jusqu'à des trilles de cloches à vache et blocs chinois. Vient ensuite un long moment de silence pour le percussionniste alors que la bande procède à un monologue de quarante secondes où l'on entend de longs sons grattés, frottés et granulés. L'interprète réintègre le dialogue en enchaînant trois blocs improvisés différents où se mêlent une alternance d'attaques courtes et sèches et des effets de roulements en *accelerando* ou en *rallentando*. Encore une fois, la section se termine sur un roulement, de gong cette fois-ci.

Ruban VII : 9:26 - 11:00

La dernière section s'ouvre sur de fortes attaques par les métaux résonants à la suite du roulement de gong en *crescendo* : cymbales, crotales, gong et tam-tam. Suit un roulement de grosse caisse qui mène vers une première apparition du vibraphone pour des *glissandi*. Après un retour des attaques sèches et granulées (violon, guiro et maracas), le percussionniste improvise pendant une quinzaine de secondes sur les métaux avec un archet. À ce moment, la bande reproduit des effets rappelant le violon, avec ce qui semble être des cordes de guitare grattées. Puis le percussionniste improvise une courte section de *glissandi* au vibraphone pendant qu'on entend un

rappel du marimba dans la bande, transformé dans l'aigu. Le percussionniste prend une pause de cinq secondes puis termine dans un geste final avec un trait de peaux suivi d'un coup de cymbale étouffée. La bande clôt alors avec un son de voix, étouffée également.

6. Conclusion

Inspirée par différentes disciplines artistiques, Micheline Coulombe Saint-Marcoux offre une musique où le son et le geste ne font qu'un, où l'improvisation guide le sens musical, où l'interprète a la liberté de prendre des décisions qui lui sont propres afin de donner vie à chaque moment musical. Tout cela se répercute directement dans sa pièce *Trakadie*, où l'on assiste à des rencontres entre une bande électroacoustique et un interprète percussionniste, où les deux entités sont parfois en dialogue, parfois en monologue chacune de leur côté et parfois en fusion totale, menant à un résultat sonore où aucune des deux parties n'est plus discernable dans son individualité. *Trakadie*, œuvre confluence entre l'humain et la machine, marque le début d'une discipline nouvelle au Québec : la percussion solo et, dans ce cas-ci, avec bande.

Que ça soit par son travail avec des troupes de danse (Nouvel'Aire), avec des groupes de percussionnistes (Polycousmie) ou encore par ses écrits, ses conférences ou ses prises de position, Micheline Coulombe Saint-Marcoux a su faire sa marque dans le monde de la musique contemporaine des années 1970. Véritable révolutionnaire, elle fut à l'avant-garde des changements artistiques, pédagogiques et sociaux qui ont eu lieu lors de cette décennie¹⁰¹. Son apport à la composition électroacoustique de même qu'à la musique mixte ou encore acoustique est grand.

¹⁰¹ Voir notamment Lefebvre 2009.

Chapitre 3 : Claude Vivier et *Cinq chansons pour percussion (1980)*

1. Introduction

Beaucoup a déjà été dit et écrit sur Claude Vivier. Notons ici Bob Gilmore pour une biographie complète¹⁰², Ross Braes pour une analyse de l'utilisation des jeux de timbres dans trois œuvres de Vivier¹⁰³ ou encore Robert Richard pour une approche plus philosophique de l'œuvre de Vivier¹⁰⁴. Je m'attarde ici plus spécifiquement à son écriture pour la percussion, ses influences et son apport au monde de la percussion d'aujourd'hui. Je trace des liens entre la musique de ses maîtres Tremblay et Stockhausen, et sa façon de traiter la percussion. Le sujet principal est sa pièce *Cinq chansons pour percussion (1980)*, mais j'aborde également certaines autres œuvres où la percussion tient un rôle important : *Ojikawa* (1968), *Prolifération* (1969, rév. 1976), *Journal* (1977) et *Pulau Dewata* (1977).

2. Biographie

Né au Québec de parents inconnus, Claude Vivier a une enfance mouvementée. Adopté à l'âge de 2 ans, il est ensuite envoyé dans un internat dès sa huitième année après avoir été agressé par un oncle. Il passe son adolescence dans un pensionnat dirigé par les Frères Maristes, où il s'initie à la musique. Après s'être fait montrer la porte de l'institution, Vivier se dirige en 1967 vers le Conservatoire de musique de Montréal, où il étudie la composition avec Gilles Tremblay, lui-même ancien étudiant

¹⁰² Voir Gilmore 2014.

¹⁰³ Voir Braes 2003.

¹⁰⁴ Voir Richard 2017.

d'Olivier Messiaen. Il y obtient ses prix d'analyse et de composition en 1970, puis part étudier en Europe, tout d'abord à Utrecht, puis à Cologne avec Stockhausen. Vivier revient par la suite à Montréal, où il reçoit plusieurs commandes, notamment de la Société de musique contemporaine du Québec. En 1976, il effectue un voyage en Extrême-Orient, principalement à Bali et au Japon, qui est marquant pour son approche à la composition de ses œuvres subséquentes. Il est à Paris – où il habite en alternance avec Montréal – lorsqu'il est tragiquement assassiné le 7 mars 1983. Considéré comme le plus grand compositeur québécois et l'un des plus éminents compositeurs du XX^e siècle, il lègue plusieurs œuvres marquantes telles que *Lonely Child* (1980), *Orion* (1979), *Pulau Dewata* (1977) ou *Journal* (1977).

3. Contexte d'écriture de l'œuvre et de sa création

Cinq chansons pour percussion est une œuvre pour percussion solo écrite par Claude Vivier en 1980, créée par le dédicataire de l'œuvre David Kent à Toronto en 1982. Fortement inspirée du voyage de Vivier en Extrême-Orient, l'instrumentation de la pièce requiert des instruments d'Indonésie, de Thaïlande, du Japon et de Chine. Vivier y utilise différents modes mélodiques et modes de jeux associés au gamelan indonésien.

David Kent rencontre Claude Vivier en 1979, lors de la création de la pièce *Journal* (1977), où Kent interprétait la partie de percussion. Dans *Journal*, il y a un moment où le percussionniste doit utiliser sa voix et cette partie posait un problème à Kent, les percussionnistes, et surtout à cette époque, n'étant généralement pas habitués à se servir de leur voix. Vivier a donc travaillé directement avec Kent sur cette partie afin de la rendre convaincante. C'est ce rapprochement qui a fait que les deux hommes en sont venus à se parler de leurs voyages respectifs en Indonésie. Kent y était allé en 1979 et en avait rapporté une vingtaine de gongs indonésiens, de même que plusieurs gongs thaïlandais. Connaissant l'intérêt de Vivier pour la musique de

gamelan, il lui demanda donc s'il voulait bien lui écrire une pièce solo pour ses instruments. Vivier accepta, et ce, malgré l'absence de cachet pour la commande¹⁰⁵.

David Kent crée la pièce en 1982 mais Vivier, qui partit pour Paris au même moment, n'entendra jamais le résultat de cette composition. Lors d'une tournée européenne de l'Orchestre symphonique de Toronto, dont Kent était le timbalier solo, en février-mars 1983, les deux hommes s'étaient donné rendez-vous pour prendre un café à Paris. Lorsque Kent arriva à Paris en mars 1983 et tenta de l'appeler pour fixer le moment du rendez-vous, il était déjà trop tard¹⁰⁶.

4. *Cinq chansons pour percussion* — Analyse de l'œuvre

4.1. INSTRUMENTATION ET DISPOSITION

Basée sur les instruments de David Kent, la pièce requiert un assortiment d'instruments d'origine de quatre pays d'extrême-Orient : Indonésie, Thaïlande, Japon et Chine. La partition demande seize gongs accordés de types javanais (bonang) ou balinais (trompong). À noter que Kent ne possédait pas le *si* bémol³ requis pour le troisième et le cinquième mouvement. Ces instruments, entre *la*³ et *do* dièse⁶, sont disposés à plat devant l'interprète, sur deux rangées¹⁰⁷. Suspendus devant et sur le côté sont neuf gongs thaïlandais (aussi appelés gongs à mamelons ou tout simplement

¹⁰⁵ « Vivier was glad to respond, though this is one of the few of his later works to be written without a paid commission. » Gilmore 2014, p.174.

¹⁰⁶ Entretien de l'auteur avec David Kent, 26 juin 2023.

¹⁰⁷ Voir disposition des bonangs ou des trompongs en figure 19 pour référence.

gongs accordés), de *mi* bémol2 à *ré*4. La pièce requiert également deux *changs*¹⁰⁸, ou bols du temps japonais (parfois nommés *dobachi* ou encore *rin*) de hauteurs indéfinies, et un très grave, parfois appelé *daikin*, de hauteur *do*3. Un gong chinois (*chau gong* ou encore tam-tam) de taille moyenne complète l'instrumentation de *Cinq chansons pour percussion*. Voici comment j'ai disposé les instruments.

Figure 19. Disposition des instruments dans *Cinq chansons pour percussion*, archives personnelles.



¹⁰⁸ Ici, David Kent émet l'hypothèse que les deux *changs* aigus réfèrent peut-être à de petites cymbales, tantôt appelées *han cymbals*, tantôt *jing cymbals* ou encore *zen cymbals*. Cela lui « rappellerait le rire si explosif et caractéristique de Vivier ». Il a toutefois lui-même utilisé des bols du temple lors de la création de l'œuvre, mais il a tout de même expérimenté avec les *han cymbals*. « These notes remind me of his laugh. He had one of these laughs, apparently a little bit like Mozart, which is one of the several things he shares in common with Mozart. This laugh was very strangely... What's the word? Jarring, yeah. It was very dissonant. Sort of strangely explosive and strange. So those to me, that's a lot of some of the stuff behind those notes. So the question is, what instrument do you use? Now, I can't remember in the recording, there are two choices that I've made over the years. One is to use temple bowls, but the other is to use almost like opera cymbals, like these thick, small cymbals that I still have. And I think either work in the recording I did, I can't remember what I used in my recording. In the arrangement, I think I doubled some temple bowls with a hard mallet and this small pair of cymbals. So there's like this sound. » - Kent (entretien avec l'auteur 26 juin 2023)

4.2. STRUCTURE ET ANALYSE

« *Cinq chansons pour percussion* signifie littéralement ce que suggère le titre. Le mot « chanson » est pris dans son sens asiatique : cinq énoncés musicaux composés assez librement autour de quelques notes. » - Vivier

Cinq chansons pour percussion est une œuvre d'environ vingt minutes, divisée en cinq mouvements plus ou moins égaux (le troisième mouvement est d'une durée d'environ sept minutes alors que les quatre autres tournent autour de trois minutes¹⁰⁹) délimités par un coup sur les deux bols du temple aigus, marquant à la fois la fin d'un mouvement et le début de l'autre. Chaque chanson fait usage d'un assortiment différent des gongs indonésiens, seul le troisième mouvement utilise les seize gongs de la série totale, qui est un mélange entre un *slendro* et un *pelog*, des modes mélodiques qui sont propres aux musiques de gamelans¹¹⁰. Plusieurs modes de jeux typiques du gamelan, notamment le *kotekan*¹¹¹ et le *deadstroke*¹¹², sont utilisés. Bien qu'on ne puisse rattacher Vivier au mouvement du sérialisme intégral, on trouve trace de plusieurs références à une écriture sérielle dans *Cinq chansons pour percussion*. Une analyse en profondeur de la pièce est ici en dehors de la portée de cette recherche¹¹³. Voici toutefois un survol de chaque mouvement.

¹⁰⁹ Voir Kent (1988), Dierstein (2006) et Therrien Brongo (2023). Discographie.

¹¹⁰ Voir Braes 2003 pour une analyse plus approfondie des notes utilisées. À noter que plusieurs erreurs se trouvent toutefois chez Braes, notamment quant à l'instrumentation (il parle de *ceng ceng* en lieu et place des *chang*).

¹¹¹ « Elle consiste notamment à superposer deux rythmes syncopés de manière à ce que toutes les valeurs les plus courtes soient réalisées, créant un effet rythmique dégageant une impression de grande énergie. » - Marandola 2008, p. 63.

¹¹² Fait d'étouffer la note avec la baguette en la jouant.

¹¹³ Le manuscrit de l'œuvre serait en possession de David Kent à Toronto. Des démarches sont en cours afin de mettre la main sur celles-ci.

A) Chanson du matin

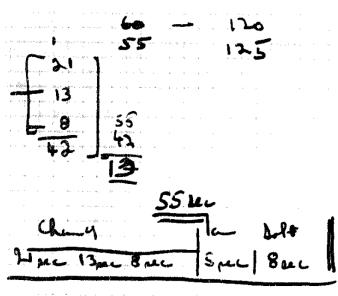
« quelques sons qui se reflètent sur lesquels l'esprit prennent la vie en eux, sur eux »

L'œuvre s'ouvre sur trois points d'orgue, où sont joués simultanément les deux bols du temple aigus. Ces points d'orgue sont respectivement d'une durée de vingt-et-une, treize et huit secondes. On peut y voir ici un lien avec la suite de Fibonacci, lien que l'on retrouve dans d'autres œuvres de Vivier, notamment *Pulau Dewata*.

Mais ce tableau nous révèle plus : les nombres qui y figurent relèvent en effet de la suite de nombres de Fibonacci, qui consiste à obtenir chaque nouveau nombre de la suite en additionnant les deux qui le précédent (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233...). Se trouvent ainsi confirmés ici tant l'intérêt que Vivier portait à la forme et à ses proportions que la distance prise par le compositeur avec un substrat d'ascendance exclusivement balinaise.¹¹⁴

La suite continue dans les mesures subséquentes : dans un tempo de 60 BPM, la première mesure est un 5/4, la deuxième est un 8/4 (3+5). La durée totale de ces cinq premières mesures est donc de cinquante-cinq secondes, nombre également tiré de la suite de Fibonacci.

Figure 20. *Cinq chansons pour percussion* — Calculs pour la durée des premières mesures de la pièces (archives)¹¹⁵.



¹¹⁴ Marandola 2008, p. 57.

¹¹⁵ Division des archives, Université de Montréal, Fonds Claude Vivier (P 235), P0235/D4, 0050.

Figure 21. *Cinq chansons pour percussion* — Premières mesures du premier mouvement¹¹⁶.

CHANSON DU MATIN

The musical score for 'CHANSON DU MATIN' is a three-staff arrangement. The top staff is for 'Bonang' (indicated by a treble clef and a sharp sign), the middle staff for 'Thai nipple gongs' (indicated by a bass clef and a sharp sign), and the bottom staff for 'Chang' and 'Chinese temple gong' (indicated by a bass clef and a sharp sign). The score begins with a dynamic of *ff*. The first measure (21") features a single note on the Bonang staff. The second measure (13") features a single note on the Bonang staff. The third measure (8") features a single note on the Bonang staff. The fourth measure (4/4) begins with a dynamic of *f*. The Bonang staff has a note with a '5' above it. The Thai nipple gongs staff has a note with a '5' above it. The Chang/Chinese temple gong staff has a note with a '5' above it. The fifth measure (4/4) features a note with an '8' above it on the Bonang staff. The sixth measure (4/4) features a note with an '8' above it on the Bonang staff. The seventh measure (4/4) features a note with an '8' above it on the Bonang staff. The eighth measure (4/4) features a note with an '8' above it on the Bonang staff.

Tout le premier mouvement n'utilise que trois notes des gongs indonésiens (*la*3, *do* dièse4,5 et 6 ainsi que *sol* dièse4 et 5), la mélodie étant laissée principalement aux gongs thaïlandais.

B) Chanson à midi

« *naît une mélodie tendre et douce elle se fixe par endroits pour reprendre son souffle* »

L'ouverture de ce mouvement repose sur un échange de deux notes de gongs indonésiens, *ré* et *fa*, entrecoupé par le *mi* bémol2 de gong thaïlandais. S'ajoute graduellement à la mélodie les notes *la*, *si* bémol et *mi* bémol de même que le gong chinois et un des bols de temple aigu. Les autres gongs thaïlandais se rajoutent plus tard pour devenir la nouvelle mélodie, les gongs indonésiens offrant plutôt un cadre rythmique au mouvement.

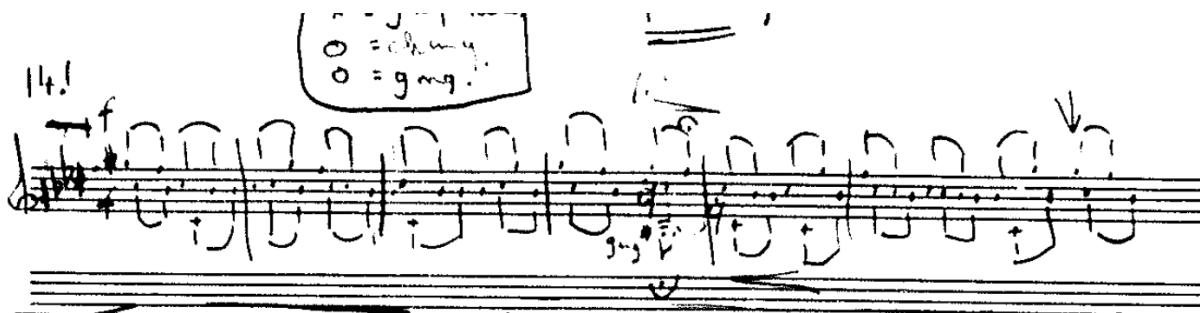
¹¹⁶ Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes.

C) Chanson au soleil

« *exubérante hymne au soleil, qui se répète toujours et n'arrête jamais* »

Utilisant toute la série de notes des gongs indonésiens, ce mouvement est une adaptation pour une seule personne de la technique de *kotekan*. Dans la musique de gamelan, une telle technique est utilisée entre deux personnes ou plus pour diviser une mélodie, ou chaque personne joue une note sur deux, l'une après l'autre. En résulte une mélodie très rapide. Ici, l'interprète doit donc imiter cet effet en jouant la mélodie dans son ensemble. Dans la dernière partie du mouvement, des points d'arrêt sont marqués par, tantôt un bol du temple, tantôt des gongs thaïlandais. Dans la version initiale de la première partie de ce mouvement, Vivier demandait un *tempo presto*¹¹⁷. Toutefois, au vu de la quantité de notes, de la disposition des instruments et de la difficulté technique de la réalisation de ce mouvement, Vivier dû se résoudre à l'indication *lento*. *Presto* devenant donc davantage une *idée musicale* et un sentiment qu'une réelle indication de tempo. La deuxième section est indiquée *più presto possibile*, le terme *presto* étant encore une fois plus une idée musicale et une indication pour l'interprète de jouer « le plus vite possible » plutôt qu'une vitesse fixe.

Figure 22. *Cinq chansons pour percussion* – Début du troisième mouvement (archives)¹¹⁸.



¹¹⁷ Entretien de l'auteur avec David Kent, 26 juin 2023.

¹¹⁸ Division des archives, Université de Montréal, Fonds Claude Vivier (P 235), P0235/D4, 0050.

Figure 23. *Cinq chansons pour percussion* — Début du troisième mouvement (partition)¹¹⁹.

D) Chanson à la mort

« des yeux graves se penchent sur l'abîme de la vie - méditation »

Ce mouvement requiert la tenue de quatre baguettes, technique qui n'est pas utilisée dans le gamelan traditionnel. Il s'agit d'une série d'accords de tierces¹²⁰ ascendants couvrant tout le registre des gongs indonésiens, à l'exception du si bémol3. De courts passages de gongs thaïlandais viennent interrompre cette marche ascendante, qui se termine par un accord des quatre notes les plus aigües de la série : fa5, sol dièse5, si bémol5 et do dièse6.

E) Chanson d'adieu

« comme un rêve tout se mélange! »

Pour la première fois, Vivier demande ici l'usage de baguettes douces. Ce mouvement met l'accent sur les gongs thaïlandais, spécialement les plus graves, toujours joués par deux, rappelant ainsi certaines interventions du deuxième mouvement. Deux interventions des gongs indonésiens viennent rappeler le troisième mouvement. Un

¹¹⁹ Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes.

¹²⁰ À l'exception du premier intervalle qui est une quarte.

nouvel élément fait son apparition ici. Tout près de la fin, le bol du temple grave est utilisé pour la première et seule fois. À noter ici qu'il existe une disparité entre la version française et la version anglaise des notes d'interprétation pour jouer cette mesure. En français, il est indiqué « frotter le Chang grave avec l'archet jusqu'à ce qu'un son complet soit obtenu ». En anglais, il est indiqué « bow the Low Chang until a full tone is heard ». Alors qu'une traduction littérale de « bow » réfère bien à un archet, le terme « bow » est ici utilisé en référence à l'effet de frotter un bol avec un bâton atour de son ouverture, créant ainsi une longue note tenue. La pièce ayant été écrite pour le percussionniste torontois David Kent, la version anglaise de la note prime donc ici sur sa traduction française.

La pièce se termine par un point d'orgue sur les deux bols du temple aigus. Toutefois, contrairement aux interventions précédentes de ces instruments, Vivier demande ici de couper leur résonance : « étouffer avec un léger son de contact des baguettes ». Alors que notre formation de percussionniste nous incite toujours à étouffer le son des instruments de la façon la plus délicate possible et sans faire de bruits parasites, il est tentant ici d'y voir un clin d'œil comique de la part de Vivier, dans une pièce autrement très sérieuse et solennelle.

5. Autres œuvres de Vivier

5.1. OJIKAWA (1968)

Première pièce de Vivier avec percussion, *Ojikawa* fut composée en 1968 alors que le compositeur n'était qu'un jeune étudiant au Conservatoire de musique de Montréal. Écrite pour soprano, clarinette et un percussionniste jouant des timbales et du vibraphone, la pièce rappelle l'instrumentation de *Phrases I* (1967) de Serge Garant (contralto, piano jouant également le célesta et percussion). Vivier y utilise pour la première fois une langue inventée et la notion de mobile¹²¹, si chère à son professeur

¹²¹ « "En mobile", cela signifie que l'on peut jouer soit les notes, soit les motifs (selon le cas) dans un ordre libre, improvisé. » - Tremblay 1971. Partition.

Gilles Tremblay. À noter que la pièce ne semble jamais avoir été créée dans son instrumentation originale, la création de l'œuvre proprement dite ayant eu lieu avec des ondes Martenot, interprétées par Jean Laurendeau, en lieu et place de la voix de soprano¹²².

5.2. *PROLIFÉRATION* (1969, RÉV. 1976)

Après l'expérience de *Ojikawa*, Jean Laurendeau demande à Vivier de lui écrire une pièce pour ondes Martenot, piano et percussion¹²³. C'est ainsi que *Prolifération* voit le jour en 1969. Vivier révise la pièce en 1976 et c'est maintenant cette version qui est jouée. On note ici une similitude dans l'instrumentation avec *Refrain* (1959) de Stockhausen, où le célesta est remplacé par les ondes Martenot. Quant à la partie de percussion, les deux œuvres requièrent entre autres un vibraphone et des cloches à vache. Soulignons toutefois que *Prolifération* fût composée avant que Vivier ne rencontre Stockhausen. Quant aux ondes Martenot, il est tentant d'y suggérer une influence indirecte de Messiaen à travers Tremblay, qui était alors le professeur de Vivier. *Prolifération*, tout comme *Ojikawa* et de nombreuses pièces de Tremblay, contient également plusieurs mobiles. À noter que Gilmore mentionne que l'œuvre est originellement écrite pour l'ondiste Jean Laurendeau, la pianiste Louise Forand ainsi que le percussionniste Gabriel Dionne¹²⁴. Il s'agit ici plutôt du percussionniste Vincent Dionne, qui avait un trio avec les deux autres musiciens. Ce dernier n'a toutefois pas pris part à la création de l'œuvre, étant en Europe au moment où *Prolifération* est créée à Boston¹²⁵.

¹²² Voir Gilmore 2014, p. 37-38.

¹²³ Ibid. p. 38-41.

¹²⁴ Ibid. p. 234.

¹²⁵ Échanges de courriels entre l'auteur et Gabriel Dionne et Vincent Dionne. Juin 2023.

5.3. JOURNAL (1977)¹²⁶

Composée en 1977, la pièce *Journal*, pour chœur, quatre voix solistes et un percussionniste, est au moment de son écriture la plus longue de Vivier (environ cinquante minutes). Elle est créée en mars 1979 à Toronto, avec David Kent à la percussion. L'instrumentation requiert une combinaison de gongs balinais, de gongs thaïlandais, un bol du temple japonais, un tam-tam chinois, des crotales, des cloches tubulaires, une grosse caisse et un tambour de bois¹²⁷. On note que les quatre premières catégories d'instruments sont les mêmes que celles utilisées pour *Cinq chansons pour percussion*. Claude Gingras, dans un article du 15 mars 1977, mentionne que Vivier aurait rapporté des instruments de son voyage en Asie quelques mois plus tôt¹²⁸. Vivier se serait donc inspiré de ces instruments pour écrire la partie de percussion de *Journal*¹²⁹. Dans *Journal*, la percussion sert à marquer les différentes sections de l'œuvre, de même qu'à ajouter à l'aspect rituel. Notons notamment le début de la pièce, qui s'ouvre sur des coups du bol du temple japonais, le duo entre le ténor et les gongs thaïlandais du deuxième mouvement ou encore les coups *ff* de tambour de bois du quatrième mouvement.

5.4. PULAU DEWATA (1977)

Composée en quelques semaines à peine après *Journal*¹³⁰, *Pulau Dewata* est dédiée au percussionniste Pierre Béluse et à l'Ensemble à percussion de McGill. L'œuvre, fait unique dans le répertoire de Vivier, est laissée sans instrumentation définie. La seule instruction qu'il laisse à cet effet est « Pour ensemble de claviers ou même tout autre

¹²⁶ Ibid. p. 131-135.

¹²⁷ Voir les explications du percussionniste Fabrice Marandola dans la partition. Réf. Vivier 1977. Partition.

¹²⁸ Voir Gilmore 2014, p. 131.

¹²⁹ L'état actuel de la recherche ne permet toutefois pas de déterminer quels sont exactement ces instruments.

¹³⁰ Le manuscrit de *Journal* est daté de « mai 1977 » alors que celui de *Pulau Dewata* est daté du 19 juin 1977. Réf. Gilmore 2014, p. 239-240.

formation d'instruments ». Sans vouloir écrire une musique balinaise « authentique », Vivier s'inspire grandement de ce qu'il a découvert dans son voyage. Gilmore note également une influence possible de la pièce *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973) de Steve Reich, elle-même inspirée de la musique balinaise. Pour une analyse en profondeur de *Pulau Dewata*, je réfère le lecteur au cahier d'enquête de Fabrice Marandola.

Vivier a recours à de nombreuses techniques issues des musiques balinaises, parfois de façon quasi littérale. Ces principes d'écriture touchent à la fois à l'organisation des durées (rythme, forme) et à celle des hauteurs (mélodies et leur développement, principes contrapuntiques).¹³¹

6. Conclusion

Cinq chansons pour percussion occupe une place particulière dans l'histoire de la percussion au Québec. Elle est probablement la pièce québécoise pour multipercussion solo la plus connue à l'international, grâce à la renommée de Claude Vivier, le compositeur québécois et canadien le plus joué à travers le monde. Toutefois, c'est une pièce qui reste rarement jouée¹³², tant dû à son instrumentation qu'à ses difficultés d'interprétation. Ici même à Montréal, la pièce n'a été jouée dans l'instrumentation originale pour la première fois qu'en décembre 2008, par le percussionniste Julien Compagne lors de son récital de fin maîtrise. Depuis lors, j'ai fait l'acquisition des instruments originaux de David Kent, et j'ai interprété la pièce deux fois : en mars 2023 lors d'un concert hommage à Claude Vivier, de même qu'en mai 2023, lors de mon récital-conférence de doctorat. Il existe trois enregistrements de

¹³¹ Marandola 2008, p. 55.

¹³² « The instrumentation of this piece has made performances of it a rarity » - Gilmore 2014, p. 274.

cette pièce : le premier par David Kent¹³³, le deuxième par Christian Dierstein¹³⁴ et le troisième par moi-même¹³⁵.

Il existe également trois arrangements de la pièce, l'un par David Kent et les deux autres par Pierre Béluse. Le premier, pour deux ou trois percussionnistes, nécessite un double jeu de gongs indonésiens et vise à rendre l'œuvre plus fidèlement à ce que Vivier avait souhaité en surmontant des difficultés d'interprétation de la version solo. Kent mentionne en effet que les *tempi* finaux de la version solo de *Cinq chansons pour percussion* sont plus lents que ce qu'aurait souhaité Vivier initialement, notamment pour le troisième mouvement. Certains enjeux de placements des instruments rajoutent également des difficultés auxquelles vient pallier l'arrangement de Kent. Béluse a quant à lui opté pour une réorchestration complète de l'œuvre en incorporant des claviers et des timbales. La première version nécessite sept percussionnistes et la deuxième, écrite pour l'ensemble à percussion Sixtrum, en nécessite six. Ces deux dernières versions, à la suggestion de Vivier lui-même, portent le nom de *Aikea*.

Cela dit, Claude Vivier a grandement contribué au monde de la percussion au-delà de son œuvre pour percussion solo. Dès ses débuts de compositeur, il était attiré par la percussion (*Ojikawa*, *Prolifération*). Cet attrait s'est amplifié avec son voyage en Orient. Il suffit de noter non seulement ses œuvres pour percussion (*Pulau Dewata* et *Cinq chansons pour percussion*), mais également son utilisation de la percussion dans des œuvres comme *Journal* (1977), *Lonely Child* (1980), *Orion* (1979) ou encore *Wo bist du Licht!* (1981).

¹³³ Kent 1988. Discographie.

¹³⁴ Dierstein 2006. Discographie.

¹³⁵ Therrien Brongo 2023. Discographie.

Chapitre 4 : Michel Longtin et *Colère : Berlin 61* (1989)

1. Introduction

En tant qu'étudiant d'André Prévost et Serge Garant, tous deux disciples d'Olivier Messiaen, Michel Longtin démontre un attrait fort pour la percussion. Il écrit notamment trois pièces pour percussion solo (*Venus de l'Est : hiver* 44, 1987 ; *Colère : Berlin 61*, 1989 ; *Exil : Shanghai* 45, 1991) et une œuvre pour orchestre de chambre et sept percussionnistes (*Lettre posthume de Conrad*, 2000). Ses œuvres, avec leurs titres évocateurs (*La Route des pèlerins reclus*, *Trilogie de la montagne*, *Deux rubans noirs pour Serge Garant*, *Les jardins d'hiver*, *Pohjatuuli : Hommage à Sibelius*), sont grandement inspirées par la nature, par d'autres disciplines artistiques, par d'autres grands personnages de l'histoire ainsi que par une fascination pour « raconter des histoires ».

2. Biographie

Michel Longtin naît à Montréal le 20 mai 1946. Alors qu'il se destine tout d'abord à une carrière en sciences, il se découvre un intérêt pour les arts de la scène, principalement l'art dramatique, la mise en scène et la pantomime. Il participe notamment à des stages à la Banff School of Fine Arts (1963 et 1964), puis obtient un diplôme en art du Collège des Eudistes. La découverte de la *Deuxième Symphonie* de Gustav Mahler lui fait toutefois envisager une carrière de compositeur.

En parallèle de cours et de stages en informatique et en direction théâtrale, Longtin s'initie à la composition avec André Prévost. Il débute en 1970 des études de composition à l'Université de Montréal, où il obtient un baccalauréat en 1973, une maîtrise avec André Prévost en 1975 et un doctorat avec Serge Garant en 1982. D'abord très actif dans le monde de la création électroacoustique, il se consacre à

partir des années 1980 à la musique instrumentale acoustique, avec un penchant pour la percussion et le grand orchestre. « Mes instruments favoris, c'est les percussions, le violoncelle, puis le grand orchestre. Préférence pour le grand orchestre. »¹³⁶

Il enseigne à l'Université de Montréal d'abord comme chargé de cours (1973-1986) puis comme professeur (1987-2008). Il enseigne également au cégep de Saint-Laurent, à l'École Vincent-d'Indy et à l'Université McGill. Compositeur et pédagogue reconnu, Michel Longtin connaît une longue carrière couronnée de divers prix et reconnaissances, entre autres le Prix Jules-Léger (1986) et le Prix d'excellence en enseignement de l'Université de Montréal (1992). Il reçoit de nombreuses commandes de la plupart des grandes institutions québécoises (Orchestre Symphonique de Montréal, Société de musique contemporaine du Québec, Nouvel Ensemble Moderne) et ses œuvres sont créées ici et à l'international (Orchestre de chambre de Lausanne, Orchestre Philharmonique de Liège, Percussions de Strasbourg).

3. Contexte d'écriture de l'œuvre et de sa création

Après avoir écrit *Venus de l'Est : hiver 44* (1987), Michel Longtin désire explorer le médium de la percussion solo plus en profondeur. Sa passion pour la percussion s'expliquant en partie par le fait qu'il avait lui-même voulu devenir percussionniste, mais suite à un refus au concours d'entrée au Conservatoire, opte plutôt pour la composition. En 1989, il offre donc à Julien Grégoire, son collègue d'enseignement à l'Université de Montréal, de lui écrire une pièce. À la même époque, Grégoire prend part à la fondation du Nouvel Ensemble Moderne¹³⁷ et pour le concert de l'automne 1989, Lorraine Vaillancourt propose de programmer des pièces solistes afin de mettre en valeur les musiciens de l'ensemble. La création de *Colère : Berlin 61* a donc lieu le 8 novembre 1989 à Montréal lors d'un concert du Nouvel Ensemble Moderne. La pièce, tel qu'expliqué plus en détail dans la prochaine section, est en

¹³⁶ Entretien de l'auteur avec Michel Longtin, 14 décembre 2018.

¹³⁷ Premier concert : 3 mai 1989.

quelque sorte une critique du mur de Berlin érigé en 1961. Coup du sort : c'est justement le lendemain, le 9 novembre 1989 que ledit mur est jetté à terre à Berlin, ouvrant officiellement la porte entre l'est et l'ouest.

4. *Colère : Berlin 61* – Analyse de l'œuvre

4.1. HISTOIRE – ARC NARRATIF¹³⁸

Deuxième composition pour percussion solo de Longtin, *Colère : Berlin 61* est inspirée de l'érection du mur de Berlin dans la nuit du 12 au 13 août 1961 et de ses conséquences sur la population locale. Alors en Alberta pour un stage à la Banff School of Fine Arts en 1964, Longtin rencontre trois jeunes Allemands ayant tout récemment quitté leur pays. Cette rencontre incite Longtin, vingt-cinq ans plus tard, à raconter *leur* histoire, ou plutôt une version imaginée et romancée du compositeur.

Le soir du 12 août 1961, trois amis, Peter, Helmut et Conrad, vivant à Berlin-Est, se rendent à Berlin-Ouest pour une fête. À leur retour vers l'est à l'aube, ils aperçoivent des agents de la Volkspolizei et des ouvriers qui s'attèlent à l'installation de clôtures en barbelés. C'est le début de la construction du mur. Les trois camarades doivent décider s'ils retournent vers leurs amis et leur famille à l'est, ou s'ils restent à l'ouest, libres mais séparés de leurs proches. Leur décision prise, ils restent du côté ouest.

À l'image d'une musique à programme, *Colère : Berlin 61* évoque l'histoire de Peter, Helmut et Conrad. L'ouverture de la pièce traduit en musique cette histoire. Une longue marche militaire sur deux caisses claires représente la marche des amis vers le secteur est. Le long coup de sifflet marque la réalisation par ceux-ci de la situation aux abords de la frontière. Tout le développement de la pièce évoque leur combat intérieur et leur processus psychologique menant à la décision finale de rester à l'Ouest. La résignation est symbolisée par un long *diminuendo* à la timbale à la fin de l'œuvre.

¹³⁸ Les informations de cette section sont tirées des notes de programmes de l'œuvre, des notes personnelles de Michel Longtin de même que d'échanges personnelles entre le compositeur et l'auteur.

Alors que l'introduction et la conclusion de la pièce réfèrent précisément à des éléments de l'histoire des trois amis, la partie centrale est plutôt laissée libre d'interprétation. Longtin se garde bien d'écrire une histoire en toutes lettres, laissant à l'auditeur le soin de vivre sa propre réception du développement de la pièce. Il y a cependant quelques éléments clés qui, par leur connotation ou leur utilisation, servent de *leitmotiv* à la trame narrative : les caisses militaires au début et à la fin, le sifflet, les longs arrêts sur les gongs, les *glissandi* de gongs et de rototoms. Un des médiums préférés de Longtin étant l'orchestre symphonique, il traite donc la percussion comme un orchestre complet, d'où la multitude d'instruments utilisés et une écriture harmonique complexe qui apporte de nombreux défis techniques et musicaux. L'écriture est extrêmement précise et rigoureuse, et rappelle par moment celle de Xenakis, mais le résultat sonore plutôt lyrique fait transparaître une histoire, un peu à la manière d'une musique à programme.

4.2. INSTRUMENTATION ET DISPOSITION

L'instrumentation de *Colère : Berlin 61* rappelle celle d'autres œuvres pour multipercussion, notamment les deux œuvres solos de Iannis Xenakis, pour qui Longtin avait une grande admiration : *Psappha* (1975) et *Rebonds* (1987-1989). À la question « Avez-vous été inspiré par d'autres œuvres pour multipercussion pour l'instrumentation de *Colère : Berlin 61*? », Longtin répond : « J'y ai été selon mes besoins, selon ce que j'entendais. »¹³⁹ Les similitudes sont pourtant nombreuses. À l'instar de *Psappha*, l'instrumentation de *Colère : Berlin 61* est divisée en trois catégories d'instruments : les peaux, les bois et les métaux. Alors que pour la première, le choix spécifique des instruments est laissé à l'interprète¹⁴⁰, la deuxième précise les instruments à utiliser. On note également une ressemblance entre *Rebonds* et *Colère : Berlin 61*. Toutefois, bien que Longtin connaissait la pièce *Psappha* au moment d'écrire sa pièce en 1989, il est à noter qu'il n'avait à ce moment pas encore

¹³⁹ Courriel à l'auteur de ces lignes, 7 juillet 2023.

¹⁴⁰ Voir Maranda 2001, p. 42 et Rockwell 2015, p. 21-23.

connaissance de *Rebonds*, qui fut créée en juillet 1988¹⁴¹. Dans un entretien avec l'auteur le 14 décembre 2018¹⁴², Longtin mentionne qu'à ce jour, il n'avait toujours pas entendu l'œuvre.

Figure 24. Tableau 3 : Comparaison des instrumentations de *Colère : Berlin 61*, *Rebonds* et *Psappha*.

	<i>Colère : Berlin 61 (1989)</i>	<i>Rebonds</i> (1987-1989)	<i>Psappha (1975) (Version de Marie Josée Simard)</i>
Sifflet	1		
Cloche à vache	1		
Gongs chinois	2		
Blocs chinois / «Temple blocks»	5		
Blocs de bois		5	3
Tambours de bois / « Log drums »	4		2
Bongos	4	2	3
Conga	1	1	1
Tom-toms	5	3	3
Rototoms	7		
Timbale	1		
Grosse caisse à pédale	1		1
Grosse caisse symphonique		2	1
Tarole	1		
Caisse claire	1		
Tambours de frein			3

Voici un tableau comparatif de l'instrumentation des trois pièces. Pour *Psappha*, je prends en exemple l'instrumentation choisie par Marie Josée Simard lors de son

¹⁴¹ Voir : <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/12869/>, consulté le 28 juillet 2023.

¹⁴² Entretien de l'auteur avec Michel Longtin, 14 décembre 2018.

interprétation de la pièce en 1987. Longtin avait assisté à ce concert et c'est ce qui l'avait inspiré pour écrire sa première pièce pour multipercussion solo : *Venus de l'Est : hiver 44* (1987). On remarque que les principaux dénominateurs communs entre *Psappha* et *Colère : Berlin 61* correspondent en fait à l'instrumentation de *Rebonds* : blocs de bois/chinois, bongos, conga, tom-toms et grosse caisse.

4.3. STRUCTURE ET ANALYSE¹⁴³

Colère : Berlin 61 est une œuvre en huit sections qui s'enchaînent avec plus ou moins d'interruptions. Chacune de ces sections, nommées en lettre de A à H, a des *tempi*, des instruments et des caractères qui leur sont propres. Elles sont également recoupées en courtes sous-sections, entre une et quinze, dépendant de la section. À l'instar de Xenakis qui travaille avec des fonctions mathématiques pour ses compositions¹⁴⁴, Longtin, qui a une fascination pour Xenakis, les mathématiques et les structures, travaille également à partir de fonctions mathématiques pour la composition de ses œuvres, et c'est notamment le cas pour *Colère : Berlin 61* (voir Figure 25).

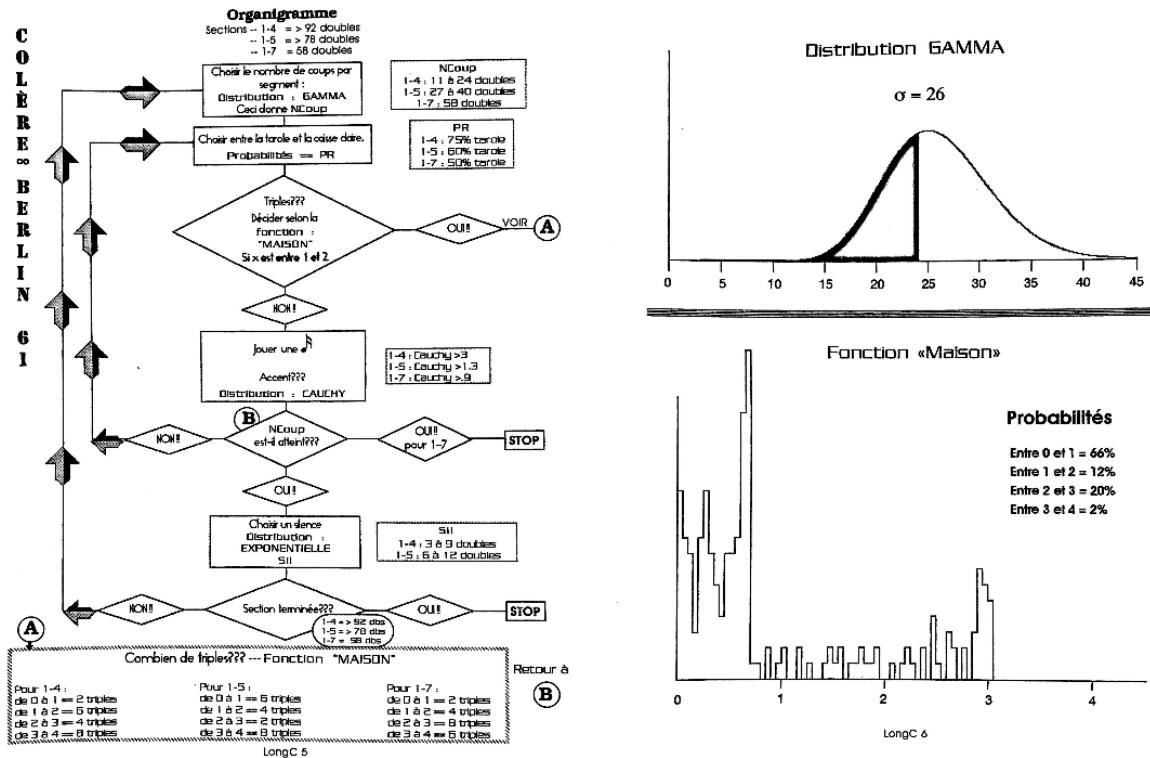
Tout *Colère : Berlin 61* au complet a été fait avec les outils mathématiques de Xenakis. J'ai fait des programmes, des organigrammes. J'ai écrit les programmes en BASIC, tout simplement, mais c'est des gros programmes à certains endroits. [...] Je pourrais même vous passer un listing d'un programme que j'ai fait en BASIC, et le résultat, entre la tarole et la caisse claire au début, il y a toute une danse qui se fait. Ça, c'est programmé. Le programme, il est là, le listing, il est là. Le listing, comparé à ça, la partition, c'est exactement la même affaire.¹⁴⁵

¹⁴³ La présente analyse de *Colère : Berlin 61* est basée sur la première édition publiée de l'œuvre qu'on trouve au Centre de musique canadienne. Une deuxième édition, publiée initialement chez Musigraph, incorpore certains changements suite à la création de l'œuvre. À noter qu'une troisième édition est présentement en cours (Brongo/Coutu). Principalement des changements de notations, mais avec les changements de la deuxième édition.

¹⁴⁴ Nombre d'or : voir Rockwell 2015 p. 8 ; Maranda 2011 p. 64 ; Beyer 2005.

¹⁴⁵ Entretien de l'auteur avec Michel Longtin, 14 décembre 2018.

Figure 25. Colère : Berlin 61 – Analyse du compositeur¹⁴⁶.



Alors qu'une analyse approfondie au moyen des outils mathématiques pourra faire l'objet d'une recherche subséquente, j'aborderai ici rapidement chaque section de l'œuvre afin de tenter de mieux la comprendre.

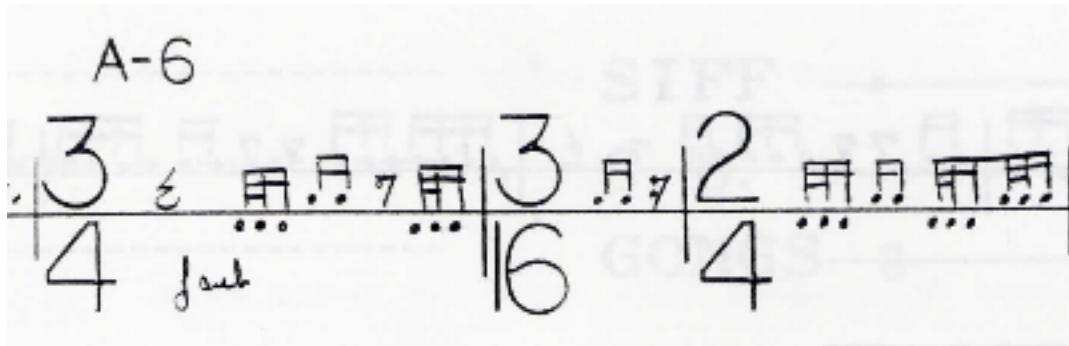
Section A (1-15)

Toute la section A est jouée au tempo de 96 BPM. Chaque sous-section marque l'entrée d'un nouvel élément unique. L'œuvre débute par un rythme de double-croches à la tarole, de nuance *pp*. La sous-section A-2 introduit les triple-croches. À partir de A-3, la nuance est à *p* et des accents apparaissent. La caisse claire fait son entrée à A-4. À A-5, la nuance monte à *mp*. A-6 marque l'apparition d'un *leitmotiv* rythmique qu'on retrouve intégralement ou en partie tout le long de la pièce. La cellule deux

¹⁴⁶ Longtin 2006. Reproduit avec la permission de Michel Longtin.

triples-croches et une double-croche sur une note basse (ici caisse claire), suivie de deux double-croches sur une note plus aigüe (tarole) (voir Figure 26), mise en évidence par la nuance *f subito*, est un moment fort de cette introduction. Alors que jusque-là, la musique semble mue par une marche inexorable vers une finalité qu'on ne peut que soupçonner, on peut associer à ce brusque geste musical la réalisation, par les trois amis, qu'une situation inattendue point à l'horizon. La sous-section A-7 reprend dans la construction de la marche initiale, de retour à une nuance *mf*. A-8, qui interrompt la marche, est une version légèrement modifiée du *leitmotiv* A-6. A-9 reprend la marche, mais intègre cette fois-ci des triolets de double-croches. A-10 est la troisième itération du *leitmotiv*, de nuance *ff* maintenant. Les sous-sections A-11 à A14 reprennent tous ces éléments, en *crescendo* de *mf* à *ff*. À A-15, plus de triple-croches : le rythme s'est simplifié en croches, double-croches et triolets de double-croches. La conga fait également son apparition, sur la dernière croche de chaque trois mesures. La finale de cette section est jouée *fff* et est marquée par l'entrée du coup de sifflet. La section A se termine sur un coup du tom-tom grave, suivi d'un point d'orgue.

Figure 26. Colère : Berlin 61 — Cellule A-6¹⁴⁷.



Section B (1-15)

La section B est principalement séparée en deux parties : une première dans un tempo de 105 BPM (B-1 à B-4), puis une deuxième un peu plus rapide à 112 BPM (B-5 à B-14). La deuxième mesure de B-14 reprend à 90 BPM, avec un *accelerando* jusqu'à

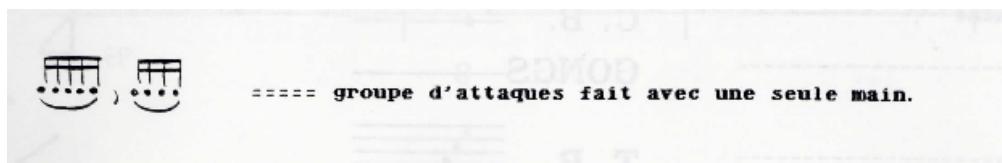
¹⁴⁷ Reproduit avec la permission de Michel Longtin.

120 BPM une mesure avant B-15. Cette dernière sous-section est un rappel de la marche initiale aux caisses, mais plus rapide. Elle se termine avec un roulement de conga avant d'enchaîner dans la section C. Lors de la section B, il se développe un discours entre les peaux (tom-toms, conga et bongos) et les bois (tambour de bois et blocs chinois). Le dialogue s'établit tout d'abord par des flas entre les peaux (conga vers tom-toms, puis bongos vers tom-toms), pour ensuite se complexifier par l'ajout de ras de quatre, de roulements et de densifications rythmiques.

Section C (1-7)

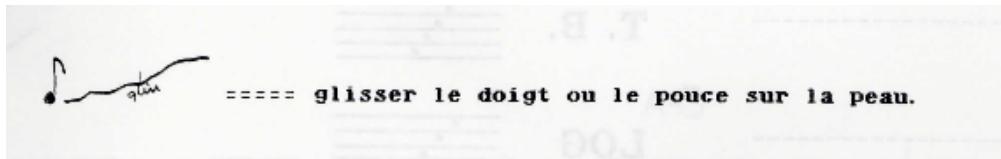
Toute cette section est jouée au tempo de 132 BPM. Bien que la section soit en 4/4 à l'exception de deux mesures de 2/4, la quantité de points d'orgue, de courts silences et le groupement rythmique irrégulier des double-croches font en sorte que l'auditeur peut difficilement cerner une pulsation stable. Cette section fait également appel à l'effet « groupe d'attaques fait avec une seule main » défini dans la légende de l'œuvre (voir Figure 27). Ici, l'interprète doit toutefois faire un choix entre respecter la technique de jeu souhaitée par le compositeur ou faire quelques ajustements. En effet, en fonction de la disposition des instruments, certains passages sont presque impossibles à réaliser selon la technique demandée (jouer plus de 3-4 double-croches de suite à un tempo de 132 BPM, sur des instruments qui n'ont que très peu ou pas de rebonds naturels demande une technique très développée de la part de l'interprète). Dans cette section, on trouve également l'apparition de l'effet « frotter et glisser » (voir Figure 28) sur les tom-toms, cherchant à imiter la voix humaine.

Figure 27. *Colère : Berlin 61* — Effet « attaque d'une seule main »¹⁴⁸.



¹⁴⁸ Reproduit avec la permission de Michel Longtin.

Figure 28. *Colère : Berlin 61* — Effet « glissando de doigt »¹⁴⁹.



Section D (1-7)

La section D marque l'entrée en scène des sept rototoms, où se déroule la majeure partie de l'action. Trois principaux éléments musicaux s'y rencontrent, s'alternent ou se confrontent. Tout d'abord, dans un tempo de 132 BPM, une sorte de discours harmonique en double-croches, où deux hauteurs de rototoms sont jouées simultanément pour chaque double-croche. Le deuxième élément, dans un tempo de 120 BPM, est un rappel de la marche initiale, rythme de double-croches et de triple-croches joué sur un seul rototom, mais différent d'une itération à l'autre. Le troisième élément, dans un tempo variant entre 120 et 100 BPM, est une sorte d'improvisation mesurée entre croches, double-croches et triolets de croches. Chaque élément se termine toujours par un accent aux rototoms doublé d'un coup de grosse caisse à pédale. La section se termine par une sorte d'appel *fff* en triolets, joué au tom-tom grave et à la cloche à vache.

Cette section D requiert des *baguettes de caisse claire*, comme indiqué dans la partition une mesure avant D-1. Il est toutefois extrêmement difficile de jouer des doubles-croches à 132 BPM les deux mains en même temps, sur différents rototoms. Une solution que je propose ici est d'utiliser quatre baguettes de xylophone avec tête de bois. On se rapproche ainsi du son de la baguette de caisse claire, mais avec deux baguettes dans chaque main, cela offre la possibilité de faire des doigtés permettant de jouer ce qui est demandé au tempo demandé.

Section E (1-10)

La section E, à l'image d'un aria, est un long solo mélodique aux rototoms. Tout d'abord seulement avec des double-croches à 120 BPM, l'envolée lyrique est

¹⁴⁹ Reproduit avec la permission de Michel Longtin.

entrecoupée par un rappel du troisième élément de la section D, auquel vient éventuellement se rajouter des quintolets. La section se termine par une sorte de marche funèbre aux tom-toms rappelant la finale de l'introduction de la pièce, culminant sur un coup des deux gongs.

Section F (1-9)

Cette section reprend le *leitmotiv* de A-6, mais sur les tom-toms et dans un tempo plus lent (80-70 BPM). Le dialogue entre les cinq tom-toms rappelle celui entre la tarole et la caisse claire dans l'introduction. Le discours se complexifie mélodiquement et harmoniquement avec les tom-toms, puis avec des accents, d'abord seulement aux tom-toms, puis doublés par la grosse caisse à pédale jusqu'à une finale en sextolets entre les tom-toms et les bongos. On retrouve dans cette section quelques arrêts sur des points d'orgue de même que des effets de glissando sur le tom-tom grave.

Section G (1*-5-15)¹⁵⁰

La section G, débutant à G-5, est entièrement jouée sur les rototoms jusqu'aux coups finaux de gongs et reprend des éléments des sections D, E et F. Le tout commence avec le premier matériau de D, où deux voix se rencontrent, en double-croches dans un tempo de 120 BPM. On retrouve les *glissandi*, les quasi-improvisations et les quintolets de E. À G-9, le tempo augmente à 132 BPM. On retrouve alors le matériau des tom-toms de la section F. À partir de G-12, les *glissandi* ascendents deviennent de plus en plus fréquents, rapides et forts. De G-14 à la dixième mesure après G-15, c'est la frénésie complète. Coups de gongs. Rappel de la marche funèbre initiale. Puis coups de gongs à nouveau. C'est le retour à la réalité pour les trois amis. La réalisation du choix qu'ils s'apprêtent à prendre.

¹⁵⁰ À noter que les mesures G-1 à G-4 ont été coupées dans l'édition Musigraph de la pièce. Cela reflète une modification qu'en a faite le compositeur, tel que confirmé à moi-même par Julien Grégoire également. Ces mesures représentent effectivement une anomalie dans l'analyse de la section G et ne seront pas traitées ici. Cette sous-section est le seul moment de la pièce où les tom-toms sont utilisés de façon *harmonique*, alors que ce rôle est plutôt dédié aux rototoms ailleurs dans l'œuvre.

Section H (1-14)

Pour la finale de l'œuvre, on retourne à la caisse claire. Mais sans timbre cette fois, et sans le dialogue avec la tarole. On assiste encore une fois à la construction lente d'une marche. Mais cette fois-ci, la construction rythmique est beaucoup plus lente. Le *crescendo* est constant, de *p* à *f*. Une croche avant H-14, rappel des coups de conga initiaux. Puis, apparition de la timbale. Long *glissando* ascendant suivi d'un long *glissando* descendant, le tout en *diminuendo*. C'est la résignation à quitter amis et famille pour rester à l'Ouest. La lente marche s'éloignant du mur en construction, le regard tourné vers un monde nouveau et incertain, mais rempli d'espoir.

5. Autres œuvres de Longtin

En plus de *Colère : Berlin 61*, Michel Longtin a écrit trois autres œuvres pour multipercussion solo. La première, *Venus de l'Est : hiver 44* (1987) a été écrite pour la percussionniste Marie Josée Simard et créée par elle en 1987. C'est après avoir vu Simard jouer *Psappha* de Xenakis que Longtin a eu l'idée de lui écrire cette pièce¹⁵¹. L'œuvre, d'une durée de quinze minutes, requiert une instrumentation similaire, mais plus réduite que *Colère : Berlin 61*¹⁵². Simard l'a enregistré sur disque en 1990¹⁵³.

Les pièces *Exil : Shanghai 45* (1991) et *Normandie : 6 juin 44* (2021) font partie, avec *Colère : Berlin 61* (1989) de la *Trilogie de l'amertume*, trilogie dédiée à Julien Grégoire. *Exil : Shanghai 45* a été créée à Victoriaville en 1991 par Grégoire, lors d'un concert du Nouvel Ensemble Moderne au Festival de Musique actuelle de Victoriaville¹⁵⁴. L'œuvre est d'une durée approximative de vingt-quatre minutes. Tout comme *Colère : Berlin 61*, *Exil : Shanghai 45* requiert un très grand nombre d'instruments, répartis dans trois stations entre lesquelles le percussionniste doit se déplacer.

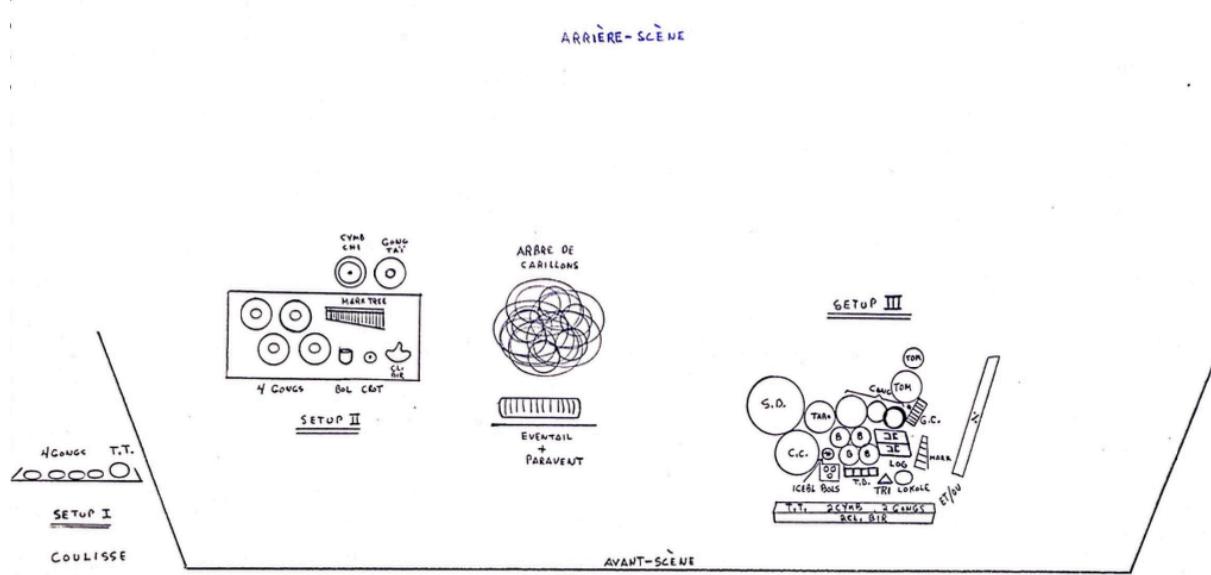
¹⁵¹ Entretien de l'auteur avec Marie Josée Simard, 5 juillet 2023.

¹⁵² Longtin 1989. Partition.

¹⁵³ Simard 1991. Discographie.

¹⁵⁴ Entretien de l'auteur avec Julien Grégoire, 6 juillet 2023.

Figure 29. *Exil : Shanghai 45* – Disposition des instruments.



Inspirée du film *The Empire of the Sun* de Steven Spielberg, l'œuvre reprend la trame narrative du film : on suit les péripéties d'un enfant qui se retrouve seul près de Shanghai lors de la guerre où se confrontent les armées britanniques, américaines et japonaises¹⁵⁵.

Normandie : 6 juin 44, œuvre pour multipercussion solo la plus récente de Longtin, a été écrite entre 2020 et 2021. L'œuvre, non créée au moment d'écrire ces lignes, a été écrite pour Julien Grégoire. Longtin, après réflexion, décide toutefois que l'œuvre n'est pas aboutie et refuse qu'elle ne soit créée dans son état actuel. « [J'ai] téléphoné [à Julien Grégoire] hier pour lui dire d'oublier totalement cette pièce mal foutue. »¹⁵⁶. Des discussions sont toutefois en cours entre Grégoire, Longtin et moi-même afin de retravailler l'œuvre.

¹⁵⁵ Notes de programme de l'œuvre.

156 Courriel 6 juillet 2022.

6. Conclusion

Michel Longtin est le seul compositeur québécois à avoir écrit plus d'une œuvre pour multipercussion solo, en écrivant même quatre. Il a collaboré avec deux des percussionnistes solistes les plus reconnus et actifs non seulement au Québec, mais également au Canada : Marie Josée Simard et Julien Grégoire. Simard a enregistrée *Venus de l'Est : hiver 44* (1987) et l'a jouée à de nombreuses occasions. Grégoire a quant à lui enregistré *Colère : Berlin 61* (1989) ainsi que *Exil : Shanghai 45* (1991) et les a jouées lors de concerts solos ou de concerts du Nouvel Ensemble Moderne, présentant même la première plusieurs fois à l'international (New York, Dresden, Lyon et Amsterdam). Ces deux dernières pièces ont été jouées par de nombreux autres percussionnistes québécois, principalement dans le cadre de leurs études¹⁵⁷.

L'écriture de Longtin, adepte des structures et des formules mathématiques, rappelle parfois celle de son maître Garant ou encore celle de Xenakis. On retrouve toutefois chez Longtin un aspect narratif, absent chez ceux-ci, qui nous rapproche plutôt de Jean Sibelius ou Richard Wagner. Il y a dans la musique de Longtin une volonté de faire *plus*, de vouloir sortir du cadre plus traditionnel ou accepté : ses œuvres pour percussion solo requièrent une instrumentation très imposante et leur durée dépasse les dix ou quinze minutes *habituelles* d'une œuvre solo¹⁵⁸. Cela nous rapproche ici de l'aspect épique ou grandiose des œuvres symphoniques de Gustav Mahler ou Richard Strauss par exemple, qui ont à leur façon dépassé le cadre habituel des œuvres symphoniques de leur époque.

Longtin a ainsi indubitablement marqué l'évolution de la discipline au Québec et mériterait certainement une reconnaissance plus grande non seulement ici, mais également à travers le monde de la percussion ainsi que de la musique à l'international.

¹⁵⁷ Joao Catalao et Hugues Tremblay ont interprété *Exil : Shanghai 45*. Léo Guiollot avait quant à lui présenté *Colère : Berlin 61*. J'ai moi-même présenté les deux œuvres en de nombreuses occasions : récital de fin maîtrise, récital au Concours prix d'Europe, récital de fin de diplôme à Barcelone, Festival Ahuntsic en Fugue et récitals de doctorat.

¹⁵⁸ *Colère : Berlin 61* (1989) dure environ vingt minutes alors que *Exil : Shanghai 45* (1991) est autour de vingt-cinq minutes.

Chapitre 5 : Interprètes et ensembles

1. Introduction

La musique pour percussion ne serait bien sûr pas ce qu'elle est sans les interprètes qui l'ont défendue. Alors que la tradition d'écriture pour percussion nous provient, comme démontré au chapitre un, principalement d'Europe, la tradition de jeu nous vient plutôt des États-Unis. Lors de la création du Conservatoire de musique de Montréal en 1943, son directeur Wilfrid Pelletier, également directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Montréal et lui-même percussionniste et pianiste, invite certains de ses collègues new-yorkais à se joindre au corps professoral¹⁵⁹. C'est ainsi que Saul Goodman, le timbalier de l'Orchestre philharmonique de New York, devient professeur à Montréal, formant une première génération d'interprètes percussionnistes au Québec. Parmi ceux-ci, les plus notables sont Louis Charbonneau¹⁶⁰, Guy Lachapelle¹⁶¹ et Pierre Béluse. Les trois sont collègues à l'Orchestre symphonique de Montréal pendant de nombreuses années. Ils sont également les trois principaux professeurs de percussion à Montréal pendant plusieurs années : Charbonneau au Conservatoire, Lachapelle à l'Université de Montréal et Béluse à l'Université McGill. Si l'apport des trois au monde de la percussion est considérable, je m'attarde ici à la carrière de Pierre Béluse, qui a apporté beaucoup à la percussion solo, à l'ensemble à percussion et à la musique de chambre. J'aborde les carrières de trois autres interprètes-pédagogues à qui l'on doit le développement de la multipercussion solo au Québec, soit Robert Leroux, Julien Grégoire et Marie Josée Simard. Je fais également un survol des premiers ensembles à percussion à avoir vu le jour au Québec.

¹⁵⁹ Voir <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pelletier-wilfrid-1> , consulté le 15 août 2023.

¹⁶⁰ Voir <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/charbonneau-louis> , consulté le 15 août 2023.

¹⁶¹ Voir <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/guy-lachapelle> , consulté le 15 août 2023.

2. Pierre Béluse¹⁶²

Pierre Béluse naît le 21 juillet 1935 à Lachine (Montréal, Québec). Il étudie la percussion au Conservatoire de musique de Montréal avec Saul Goodman et Louis Charbonneau de 1957 à 1959. En octobre 1958, il prend part à un premier concert avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Il en devient membre dès 1959 et ce, jusqu'en 1980. Il est également membre de l'Orchestre du Centre national des Arts de 1982 à 1994. À partir des années 1960, il s'établit également comme l'un des batteurs de jazz les plus en vue de la scène montréalaise et québécoise, participant de nombreuses fois au Festival international de jazz de Montréal. En 1967, il devient membre de l'Ensemble de la SMCQ (jusqu'en 1987) ainsi que professeur à l'Université McGill, où il fonde en 1969 l'Ensemble à percussion de McGill, qu'il dirige jusqu'à sa retraite en 2001.

Entre 1972 et 1973, il est membre de l'ensemble Polycousmie, avec les percussionnistes Robert Leroux et Guy Lachapelle et la compositrice Micheline Coulombe Saint-Marcoux¹⁶³. Il enseigne au Cégep Saint-Laurent de 1975 à 1978 ainsi qu'à l'Université d'Ottawa. De 1978 à 1981, Pierre Béluse est membre du groupe Concept Neuf, ensemble à percussion qui se consacre surtout à la musique pop écrite ou arrangée pour ou par eux-mêmes. Cet ensemble partage plus ou moins les mêmes membres que l'Ensemble à percussion de McGill, qui lui se consacre au répertoire contemporain pour percussion. En 1980, les deux ensembles participent à la convention internationale de la Percussive Arts Society à San Jose en Californie, ce qui leur vaudra une reconnaissance internationale et des félicitations de plusieurs sommités de la percussion (notamment Anthony Cirone, John Beck et Jim Petersack).

En plus de signer plusieurs arrangements pour le groupe Concept Neuf, Béluse a arrangé la pièce *Cinq chansons pour percussion* (1980) de Claude Vivier pour ensemble à percussion. Il a également composé au moins une pièce originale, de

¹⁶² Informations tirées du Fonds Pierre Béluse, Marvin Duchow Music Library, McGill University.

¹⁶³ Voir chapitre 2 sur Micheline Coulombe Saint-Marcoux.

même qu'une pièce pour percussion solo, *Espace* (1988), commande de Radio-Canada.

Pierre Béluse est président du chapitre québécois de la Percussive Arts Society à partir de 1979. En 2009, il reçoit un prix pour l'ensemble de ses réalisations de la KoSA, un organisme dédié à l'avancement de la percussion en misant sur la pédagogie (Lifetime achievement award). En 2009, l'ensemble à percussion Sixtrum lui rend hommage avec un concert inspiré de sa carrière. Pierre Béluse décède le 15 novembre 2015 à Sherbrooke.

3. Robert Leroux¹⁶⁴

Robert Leroux naît le 10 décembre 1950 à Montréal. Après avoir suivi le cours classique jusqu'en treizième année (belles lettres), il tente sa chance à l'Université de Montréal pour y étudier le piano. Son niveau est toutefois jugé insuffisant et comme il jouait également la batterie, on le dirige plutôt vers la percussion. Il étudie un an avec Guy Lachapelle avant que celui-ci ne le dirige vers Pierre Béluse, qui enseigne à l'Université McGill. Leroux obtient son baccalauréat en percussion de l'Université de Montréal en 1970, tout en suivant ses cours d'instruments à McGill avec Béluse.

Le 21 novembre 1968¹⁶⁵, Leroux assiste à un concert de la SMCQ qui sera déterminant pour lui. Ses deux professeurs, Lachapelle et Béluse, y interprètent la pièce *Circles* (1960) de Luciano Berio, pour soprano, harpe et deux percussions. Leroux y découvre les possibilités de la percussion et de la musique de chambre, le décidant à vouloir en faire une carrière également. Il fait ses débuts à la SMCQ en 1969, et en sera le premier percussionniste de 1973 à 1989, participant à la création de nombreuses œuvres pour percussion solo, musique de chambre ou grand ensemble. Citons notamment la première montréalaise de *Psappha* (1975) d'Iannis Xenakis¹⁶⁶ ou

¹⁶⁴ Entretien de l'auteur avec Robert Leroux, 19 juin 2023.

¹⁶⁵ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21511/concert-14-berio> , consulté le 22 juin 2023.

¹⁶⁶ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21608/concert-116-xenakis> , consulté le 22 juin 2023.

encore la création mondiale de *Tempus Ex Machina* (1979) de Gérard Grisey¹⁶⁷ avec l'Ensemble à percussion de McGill. Il joue plusieurs fois des œuvres importantes du répertoire solo ou de musique de chambre, telle *Trakadie* (1970)¹⁶⁸ de Micheline Coulombe Saint-Marcoux, ou les pièces *Zyklus* (1959)¹⁶⁹, *Refrain* (1959)¹⁷⁰ et *Kontakte* (1960)¹⁷¹ de Karlheinz Stockhausen. Il est également soliste dans *Themen II* (1974)¹⁷², un concerto pour percussion et cordes de Carlos Roqué Alsina. En plus de la SMCQ, Leroux collabore avec plusieurs autres musiciens et ensembles du milieu de la musique contemporaine. Pendant de nombreuses années, il participe aux Nocturnales¹⁷³, notamment avec Guy Lachapelle, Pierre Béluse et Micheline Coulombe Saint-Marcoux.

En plus de son apport à la percussion contemporaine, Leroux travaille avec les plus grands orchestres de Montréal et de la région. Il est percussionniste au sein de l'Orchestre symphonique de Montréal de 1970 à 1984, où il est assistant-timbalier de Louis Charbonneau. On peut notamment entendre Leroux jouer la partie de caisse claire dans l'enregistrement du Boléro de Maurice Ravel¹⁷⁴. Leroux joue également au sein de l'Orchestre du Centre national des arts d'Ottawa de 1970 à 1976 et collabore régulièrement avec l'Orchestre de Radio-Canada et l'Orchestre des Grands Ballets Canadiens.

Musicien polyvalent dans un monde où la percussion était encore un jeune instrument, Leroux a collaboré avec plusieurs artistes populaires, notamment François

¹⁶⁷ Voir : https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21617/Concert_125_Ensemble_d_ondes_de_Montral , consulté le 22 juin 2023.

¹⁶⁸ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21662/concert-163-coulombe-saint-marcoux> , consulté le 22 juin 2023.

¹⁶⁹ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21635/concert-141-stockhausen> , consulté le 22 juin 2023.

¹⁷⁰ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21575/concert-77> , consulté le 22 juin 2023.

¹⁷¹ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/en/oeuvre/22127/kontakte-nr-12-1-2> , consulté le 22 juin 2023.

¹⁷² Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21598/concert-106> , consulté le 22 juin 2023.

¹⁷³ Voir chapitre 2 sur Micheline Coulombe Saint-Marcoux.

¹⁷⁴ Voir : <https://www.osm.ca/fr/ravel-bolero/> , consulté le 22 juin 2023.

Dompierre, Yves Lapierre et André Gagnon. Il participa également à plusieurs enregistrements studio pour la télévision ou des publicités.

Leroux est professeur de percussion à l'Université de Montréal de 1978 à 2013. Il a été doyen de la Faculté de musique de 1988 à 1997, puis doyen de la Faculté d'éducation permanente de 1997 à 2001. Actif dans le domaine de l'administration des arts, il siège à plusieurs conseils d'administration, dont ceux de la SMCQ et du Groupe Le Vivier. Il a également été président du Conseil québécois de la musique, en plus de siéger sur de nombreux jurys des conseils des arts.

4. Julien Grégoire¹⁷⁵

Julien Grégoire naît le 27 août 1955 à Chicoutimi, dans la région du Saguenay—Lac-Saint-Jean. Après avoir commencé l'apprentissage de la guitare en autodidacte en 1970, Grégoire se dirige plutôt vers la percussion à l'université. Il rentre dans la classe de Robert Leroux à l'Université de Montréal en 1976. Il obtient un baccalauréat en 1981, puis une maîtrise en 1984. Il étudie également un an avec Jean-Guy Plante, alors en remplacement de Leroux à l'UdeM. Lors de ses études, il s'initie à la musique contemporaine à l'Atelier de musique contemporaine sous la direction de Lorraine Vaillancourt. En 1989, il fait partie des quinze premiers musiciens du Nouvel Ensemble Moderne à sa fondation. Trente-quatre ans plus tard, il est toujours le percussionniste solo de cet ensemble. Très actif dans le milieu des musiques contemporaines, il multiplie les collaborations. Il est premier percussionniste de la Société de musique contemporaine du Québec depuis les années 1990. Il fait partie du groupe Concept Neuf de même que de l'Ensemble à percussion de McGill pendant de nombreuses années, prenant part à la création de *Tempus Ex Machina* (1979) de Gérard Grisey en 1980. Il fait partie de l'ensemble Transmission entre 2009 et 2017, et du duo Traces avec le flûtiste Guy Pelletier depuis 1991. Il est également membre fondateur de l'ensemble à percussion Sixtrum, créé en 2007. Comme soliste, il commande et crée de nombreuses œuvres, notamment : *Colère : Berlin 61* (1989) et *Exil : Shanghai 45*

¹⁷⁵ Entretien de l'auteur avec Julien Grégoire, 6 juillet 2023.

(1991) de Michel Longtin et *La trilogie du presto : Deux baguettes dans un presto* (1989) de André Hamel. Il travaille pendant plusieurs années au sein de différents orchestres, tels que l'Orchestre Métropolitain, l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, l'Orchestre des Grands Ballets Canadiens, l'Orchestre symphonique de Laval, l'Orchestre symphonique de Longueuil, le Studio de musique ancienne de Montréal ou l'Orchestre de chambre I Musici.

Compositeur à ses heures, Grégoire a écrit quelques œuvres pour ensemble à percussion : *Triode* (1992), *Sistrum* (2008), *L'étonnant Vincent Dhavernas* (2022). Il enseigne au Cégep Marie-Victorin à Montréal entre 1996 et 2004, ainsi qu'au Cégep Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse. Auxiliaire d'enseignement à l'Université de Montréal entre 1981 et 1984, il y devient par la suite chargé de cours jusqu'à sa retraite de l'enseignement en 2022.

5. Marie Josée Simard¹⁷⁶

Marie Josée Simard naît le 29 novembre 1956 dans la région du Saguenay—Lac-Saint-Jean. Elle commence ses études en percussion à l'âge de onze ans, s'initiant tout d'abord au vibraphone avec sa mère comme première professeure. En 1979, elle devient la première femme à obtenir un premier prix en percussion du Conservatoire de musique de Montréal, où elle étudie avec Guy Lachapelle. Par la suite, elle se perfectionne à Londres, avec James Blades et Michael Skinner, et à New York auprès de Leigh Howard Stevens.

Marie Josée Simard est la première à faire une carrière comme soliste et concertiste en percussion au Québec. Spécialiste des claviers, elle crée de nombreuses œuvres pour musique de chambre avec de la percussion, de même que plusieurs concertos (marimba ou vibraphone) : Clermont Pépin, Jacques Hétu, Denis Gougeon, Serge Arcuri et Rachel Laurin. Elle est invitée comme concertiste avec de nombreux orchestres : l'Orchestre symphonique de Toronto, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre de chambre I Musici, l'Orchestre symphonique de Vancouver.

¹⁷⁶ Entretien de l'auteur avec Marie Josée Simard, 5 juillet 2023.

Elle crée la pièce *Venus de l'Est : hiver 44* (1987) de Michel Longtin et joue à de nombreuses reprises la pièce *Triojubilus* (1985) de Gilles Tremblay¹⁷⁷, avec qui elle a collaboré. On doit également à Simard le premier concert de percussion solo au Québec, le 16 décembre 1990¹⁷⁸.

Simard enseigne au Conservatoire de musique de Montréal entre 1992 et 2005, puis à nouveau en 2017-2018. Elle donne des cours de maître partout au Québec de même qu'à l'international. Elle est boursière des différents conseils des arts, dont le CAC et le CALQ. Elle participe à divers jurys (conseils des arts, Conseil des Arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil Québécois de la musique, les Conservatoires de Musique du Québec) et conseil d'administration (CQM, ECM+).

6. Ensembles à percussion

Bien que la percussion classique occidentale ait été tout d'abord confinée à l'orchestre symphonique, son développement au XX^e siècle est principalement attribuable aux ensembles à percussion ainsi qu'à la renommée des compositeurs, notamment Georges Antheil, Carlos Chávez, Edgar Varèse et John Cage, qui ont écrit pour ce médium¹⁷⁹. On ne peut donc parler de son développement au Québec sans dire mot sur les ensembles à percussion qui y ont vu le jour. Voici les ensembles marquants dans l'histoire de la percussion classique au Québec.

6.1. ENSEMBLE À PERCUSSION DE MCGILL (1969-...)

Le premier à voir le jour est l'Ensemble à percussion de McGill en 1969, sous la direction de Pierre Béluse. L'ensemble enregistre trois albums sous la direction de Béluse : un en 1977 (œuvres de Morel, Lanza, Garant et Culver)¹⁸⁰, qui reçoit le *Grand*

¹⁷⁷ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvre/22889/triojubilus> , consulté le 28 juin 2023.

¹⁷⁸ Voir : <https://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21705/concert-199> , consulté le 28 juin 2023.

¹⁷⁹ Beck et Strain 2013 ; Holland 2001.

¹⁸⁰ Ensemble à percussion de McGill 1977. Discographie.

Prix du disque - Canada Chamber Music, un en 1978 (œuvres de Vivier, Dionne et Boudreau)¹⁸¹ et un autre en 1988 (œuvres de Varèse, Béluse, Morel, Lanza, Kondo, Hood)¹⁸². En 1978, l'Ensemble à percussion de McGill participe à une tournée des Jeunesses musicales du Canada. En 1980, à la demande du compositeur lui-même¹⁸³, l'ensemble crée la pièce *Tempus Ex Machina* de Gérard Grisey. L'ensemble est également dirigé par D'Arcy Gray entre 2001 et 2006, puis par Aiyun Huang et Fabrice Marandola. Il enregistre deux autres albums, parus en 2014¹⁸⁴ et 2021¹⁸⁵.

6.2. LES PERCUSSIONS DU QUÉBEC (1972-1974)

Inspiré par les Percussions de Strasbourg, fondé en 1962, Louis Charbonneau crée les Percussions du Québec, groupe actif de 1972 à 1974. Les six membres sont Pierre Béluse, Guy Lachapelle, Robert Leroux, Lanny Levine, Ian Bernard, Paul Duplessis. On ne retrouve pas beaucoup d'informations sur cet ensemble, sinon une critique de Jacques Thériault dans *Le Devoir* en 1973.

Lorsqu'on évoquera, à l'avenir, la virtuosité des Percussions de Strasbourg, il faudra se rappeler qu'un pareil groupe existe au Québec; s'il est moins connu, moins réputé, c'est sans doute que les imprésarios montréalais (ou québécois) manquent de perspicacité et de compétence.¹⁸⁶

¹⁸¹ Ibid. 1978. Discographie.

¹⁸² Ibid. 1998. Discographie.

¹⁸³ On retrouve dans les archives de Pierre Béluse la lettre manuscrite de Gérard Grisey mentionnant un tel souhait.

¹⁸⁴ Voir : <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.573303> , consulté le 14 août 2023.

¹⁸⁵ Voir : <https://moderrecords.bandcamp.com/album/memory-in-motion-mode-325> , consulté le 14 août 2023.

¹⁸⁶ Thériault 1973.

6.3. RÉPERCUSSION (1974-...)

Formé d'Aldo Mazza, Luc Langlois, Robert Lépine et Chantal Simard, le frère de Marie Josée, l'ensemble Répercussion voit le jour en 1974 et propose un répertoire allant de la musique du monde à la musique contemporaine. Le groupe commande et crée la pièce *Ludus* (1980) pour quatuor de percussion de Denis Gougeon. Ils enregistrent également plusieurs albums, dont un avec l'Orchestre de chambre I Musici¹⁸⁷.

6.4. ATELIER DE PERCUSSION DE L'UDEM (1975-...)

L'Atelier de percussion de l'Université de Montréal est mis sur pieds en 1975 par Robert Leroux. Il est également dirigé par Julien Grégoire jusqu'à sa retraite en 2022. L'ensemble a participé à de nombreux événements à Montréal et ailleurs au Québec. Il a produit un album¹⁸⁸ en 1997, où l'on trouve l'enregistrement de *Exil : Shanghai 45* de Michel Longtin, interprété par Julien Grégoire, de même que des œuvres de Grégoire lui-même, de Robert Lemay ainsi que d'Akira Nishimura.

6.5. CONCEPT NEUF (1978-1981)

Concept Neuf regroupe, sous la direction de Pierre Béluse, sensiblement les mêmes musiciens que l'Ensemble à percussion de McGill de 1978 à 1981. Cet ensemble se consacre à l'arrangement de répertoire populaire. Les deux ensembles donnent fréquemment des concerts doubles : une première partie plus contemporaine (Ensemble à percussion de McGill) puis une deuxième partie plus populaire (Concept Neuf). Concept Neuf enregistre un album en 1979 (œuvres de André Gagnon, Vigneault, Joplin et autres)¹⁸⁹ et un autre en 1980 (œuvres de Leduc, Béluse, Dompierre et autres)¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Voir : <https://repercussion.co/discographie/> , consulté le 3 juillet 2023.

¹⁸⁸ Voir <https://www.discogs.com/release/3698910-Atelier-De-Percussion-De-LUniversité-De-Montréal-Percumania> , consulté le 3 juillet 2023.

¹⁸⁹ Concept Neuf 1979. Discographie.

¹⁹⁰ Ibid. 1980. Discographie.

6.6. SIXTRUM (2007-...)

Créé en 2007, Sixtrum compte parmi ses membres fondateurs Robert Leroux, Julien Grégoire, Fabrice Marandola, Kristie Ibrahim, Philip Hornsey et D'Arcy Philip Gray. L'ensemble se consacre au répertoire contemporain, à la création de même qu'aux concerts jeunesse. Avec les présences de Leroux et Grégoire à sa création, Sixtrum fait le pont entre la première génération de percussionnistes québécois et les suivantes. L'ensemble a également enregistré un album dédié aux œuvres pour percussion de Philippe Leroux : *De la vitesse*, paru en 2017 (Soupir éditions, S232).

7. Conclusion

La liste des percussionnistes ayant contribué au développement de la percussion et plus spécifiquement de la multipercussion au Québec est vaste et ne saurait se résumer à ceux que j'ai précédemment nommés. Plusieurs autres percussionnistes de la première heure ont contribué d'une façon ou d'une autre à faire de la percussion ce qu'elle est aujourd'hui, que ça soit à travers l'interprétation ou la pédagogie. Citons notamment Louis Charbonneau¹⁹¹, Guy Lachapelle¹⁹², Vincent Dionne¹⁹³, Vincent

¹⁹¹ Orchestre symphonique de Montréal et Conservatoire de musique de Montréal.

¹⁹² Orchestre symphonique de Montréal, Université de Montréal, Conservatoire de musique de Montréal et Société de musique contemporaine du Québec.

¹⁹³ Soliste, chambriste et compositeur.

Dhavernas¹⁹⁴, Serge Laflamme¹⁹⁵, Murielle Légaré¹⁹⁶, Jean-Guy Plante¹⁹⁷, Paul Fortin¹⁹⁸, Serge Desgagnés¹⁹⁹, D'Arcy Philip Gray²⁰⁰ ou Philip Hornsey²⁰¹.

Depuis les années 2000, de nombreux autres percussionnistes contribuent à l'essor de la percussion solo, claviers ou multipercussion. Entre autres : Catherine Meunier, Anne-Julie Caron, Olivier Maranda, Noam Bierstone ou Krystina Marcoux. Une nouvelle vague d'ensembles à percussion a également vu le jour : Sixtrum (2007), Architek (2012) et EP4 (2012).

¹⁹⁴ Soliste, chambriste, orchestre.

¹⁹⁵ Chambriste, Orchestre symphonique de Québec (1970-2002), Université Laval (1973-2005)

¹⁹⁶ Orchestre symphonique de Québec.

¹⁹⁷ Orchestre Métropolitain, Conservatoire de musique de Montréal et Société de musique contemporaine du Québec.

¹⁹⁸ Orchestre symphonique de Montréal et Conservatoire de musique de Montréal.

¹⁹⁹ Orchestre symphonique de Montréal, Université de Montréal et Société de musique contemporaine du Québec.

²⁰⁰ Soliste, chambriste, Université McGill et Ensemble à percussion Sixtrum.

²⁰¹ Soliste, chambriste et Ensemble à percussion Sixtrum.

Chapitre 6 : Mes collaborations

1. Introduction

Dans les chapitres précédents, je me suis attaché à décrire les débuts de la multipercussion solo au Québec, les œuvres, compositeurs et interprètes marquants. Alors que j'ai principalement démontré leur apport historique, il est important de souligner l'influence qu'ils ont eue sur mon parcours. Ma découverte de Michel Longtin, de ses œuvres et de son langage lors de mes études de maîtrise m'a notamment grandement influencé à entreprendre un doctorat sur le sujet de la multipercussion au Québec. Les œuvres *Trakadie* et *Cinq chansons pour percussion* revêtent une importance particulière pour moi puisqu'elles figurent sur mon premier album solo *Confluence*²⁰². Julien Grégoire a été mon professeur pendant mes sept années d'études à l'Université de Montréal, me faisant découvrir ce répertoire et m'insufflant l'envie de me consacrer à la percussion d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Je me consacre dans ce chapitre à mes propres collaborations et à mon apport au répertoire de mon instrument. Depuis le début de mon parcours universitaire en 2009, j'ai pris part à la création de plus d'une dizaine d'œuvres pour percussion solo et plus d'une cinquantaine d'œuvres pour musique de chambre ou d'orchestre. Je ne traite ici que des créations pour multipercussion solo.

2. Mon parcours

J'ai tout d'abord commencé l'apprentissage de la musique avec la guitare, puis la basse électrique. J'ai ensuite été attiré par la batterie, et plus spécifiquement par son jeu dans la musique métal. J'ai par la suite fait le pont avec la percussion classique,

²⁰² Therrien Brongo, 2023. Discographie.

mais cet attrait pour la batterie, très similaire à la multipercussion, et les rythmes rapides et effrénés du métal marquera le reste de mon parcours.

Après un passage au Cégep de Joliette où j'ai étudié avec Normand Hervieux²⁰³, j'ai commencé mes études universitaires dans la classe de Julien Grégoire à l'Université de Montréal en 2009. Dès ma première année, j'ai été mis en contact avec la musique contemporaine et les musiques de création avec l'Atelier de percussion de même qu'en participant à l'Atelier de musique contemporaine, où j'ai travaillé avec Cristian Gort ainsi que Lorraine Vaillancourt. Tout au long de mon parcours à l'UdeM, terminé en 2016 avec un baccalauréat, un diplôme d'études supérieures spécialisées ainsi qu'une maîtrise, j'ai développé une passion pour la création de même que pour la multipercussion. Lors de mon récital final de maîtrise, j'ai interprété *Exil : Shanghai 45*, abordant pour une première fois l'univers de Michel Longtin. Pour mon récital de fin d'études à l'École de musique de Catalogne à Barcelone (2016-2017), j'ai présenté de nouveau *Exil : Shanghai 45*, ainsi que mon propre arrangement de *Cinq chansons pour percussion* de Claude Vivier, pour marimba et gongs thaïlandais, n'ayant pu me procurer les gongs indonésiens pour l'occasion. Dans le cadre de mes études de doctorat à l'École de musique Schulich de l'Université McGill (2018-2023), j'ai commandé et créé une pièce pour chacun de mes récitals, en plus de collaborer avec l'Ensemble à percussion de McGill et l'Ensemble de musique contemporaine de McGill sous la direction de Guillaume Bourgogne.

Désirant parfaire mes connaissances et mes habiletés en musique d'aujourd'hui, j'ai participé à plusieurs stages estivaux de création : Académie du Domaine Forget (2010), Laboratoire de musique contemporaine de Montréal (2013, 2014), Académie Orford Musique (2013, 2017) et IRCAM (2016). Dans le milieu professionnel, j'ai participé à de nombreuses créations avec mes deux principaux ensembles : Paramirabo (2016-2023) et Duo AIRS (2013-...). J'ai également enseigné la percussion pour le stage de musique nouvelle de l'Académie du Domaine Forget entre 2017 et 2022 en plus de créer en 2021 l'Atelier de percussion de Montréal, un stage estival dédié à la percussion classique contemporaine et orchestrale.

²⁰³ Lui-même ancien étudiant de Louis Charbonneau.

3. Commandes et créations

3.1. ROXANA LITTAU – *LUNATIC, CONCERTINO POUR PERCUSSION* (2010)

Au printemps 2010, j'ai remporté la catégorie « Concerto » au Festival Concours de Joliette, avec comme grand prix d'interpréter un concerto avec l'Orchestre symphonique des jeunes de Joliette lors d'un concert de leur saison subséquente. Avec la difficulté de trouver une pièce adéquate pour un orchestre de jeunes, mais qui serait tout de même un défi pour moi, j'ai décidé de commander un concerto sur mesure à une compositrice allemande. *Lunatic, concertino pour percussion* (2010) de Roxana Littau fut donc ma première commande et j'ai créé l'œuvre en décembre 2010 avec l'orchestre sous la direction de Jean-Michel Malouf. J'ai repris l'œuvre lors de mon récital final de baccalauréat en janvier 2013.

L'instrumentation de l'œuvre, basée sur mes goûts et intérêts dont j'avais discuté avec la compositrice, inclut un marimba, un glockenspiel, des crotales, des blocs de bois, une grosse caisse à pédale, des tom-toms et des cymbales. Littau étant elle-même une amateur de musique métal, plusieurs passages du concerto s'inspirent de ce style musical, spécialement le solo de tom-toms précédent la finale de la pièce.

3.2. GIANCARLO SCALIA – *RICERCARE* (2014)

À l'hiver 2014, alors en première année de maîtrise à l'UdeM, j'ai eu l'occasion d'être interprète solo en résidence pour l'Atelier de musique de contemporaine, où j'ai été jumelé avec le compositeur Giancarlo Scalia. Sous le mentorat de Cristian Gort, nous avons collaboré pour l'écriture d'une œuvre pour multipercussion solo, *Ricercare*, que j'ai créée le printemps même. J'ai repris l'œuvre lors de mon récital de mi-maîtrise en décembre 2014. Ici, le titre de la pièce ne réfère pas au style de la période baroque, mais plutôt à son sens littéral : recherche.

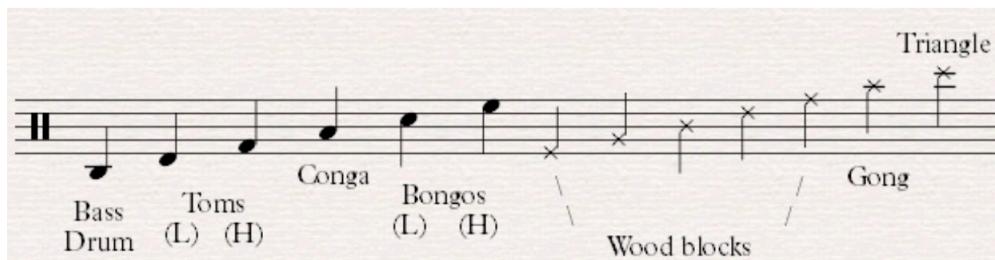
Tout au long de la pièce, on cherche quelque chose ; des réponses partielles se présentent plusieurs fois, mais on continue notre quête. On n'est jamais certain d'avoir véritablement « trouvé ».²⁰⁴

Cette collaboration n'étant pas le fruit d'une commande à proprement dire, mon rôle a été plus limité lors du processus créatif, résultant en quelques enjeux d'interprétation liés à l'instrumentation de même qu'aux *tempi* de certains passages.

3.3. CHRISTINA VOLPINI — *JOHANN SEBASTIEN, TSÉ?* (2014)

Lors de l'été 2014, j'ai participé pour une deuxième année au Laboratoire de musique contemporaine de Montréal, un « atelier intensif de performance, de création et d'exploration musicale et sonore »²⁰⁵. J'y ai collaboré avec la compositrice Christina Volpini pour la création de sa pièce *Johann Sébastien, Tsé?*. Dans le processus créatif, nous avons eu plusieurs discussions sur l'instrumentation, la notation et quels étaient mes goûts et mes attentes pour une telle pièce solo. Le résultat rappelle en quelque sorte *Rebonds* (1987-1989) de Iannis Xenakis, tant sur le plan rythmique que sur le plan de l'instrumentation. Celle-ci demande une grosse caisse, deux tom-toms, un conga, deux bongos, cinq blocs de bois, un gong et un triangle. Pour la notation, nous avons opté pour une écriture similaire à *Rebonds*, avec les peaux dans les espaces et les bois sur les lignes. Cette collaboration a ouvert la porte à des collaborations subséquentes, notamment une commande du Duo AIRS à Christina Volpini en 2022.

Figure 30. *Johann Sébastien, Tsé?* — Instrumentation et notation.



²⁰⁴ Voir <https://giancarloscalvia.com/compositions/ricercare/> , 2 juillet 2023.

²⁰⁵ Voir <https://www.labomontreal.com/a-propos> , 2 juillet 2023.

3.4. DOMINIQUE LAFORTUNE – *TRAJETS/TENDANCES* (2021)

Pour mon deuxième récital de doctorat en mai 2021, j'ai travaillé avec le compositeur Dominique Lafortune, que j'avais rencontré lors d'activités de sonologie auditive qu'il organisait pour l'ensemble Paramirabo. Pour sa pièce *trajets/tendances*, nous avons élaboré une instrumentation permettant de reproduire la perception auditive du geste initial, soit le rebond d'une balle de pingpong, avec des modifications sur les plans du registre, du timbre, du rythme et des nuances. Une autre demande de ma part fut d'avoir une instrumentation relativement réduite afin de pouvoir rejouer la pièce plus facilement. L'œuvre requiert : un bloc du temple, deux blocs de bois, un guiro, une caisse claire, un hi-hat, un carillon de bambou ainsi que trois gongs accordés (*fa3, si3* et *mi4*).

3.5. ALEXANDROS SPYROU – *CACCIA* (2021)

Après avoir participé au Nordic Percussion Festival à Aarhus au Danemark une première fois en 2019, j'y suis retourné en novembre 2021 comme soliste. J'y ai créé la pièce *Caccia* (2021) du compositeur grec Alexandros Spyrou. Commandée par le festival, la pièce est le résultat d'une collaboration entre le compositeur et moi-même. Nous avons notamment discuté de l'instrumentation et de la notation. L'œuvre, écrite pour huit bois (deux simantras, deux tambours de bois, deux blocs du temple et deux blocs de bois), rappelle les parties de bois dans les œuvres *Psappha* (1975) et *Rebonds* (1987-1989) de Iannis Xenakis. Le titre évoque le style homonyme de la période médiévale italienne basée sur le canon.

3.6. PATRICK GIGUÈRE – *LAISSEZ SURGIR* (2022)

J'ai rencontré Patrick Giguère à travers différents projets avec l'ensemble Paramirabo. Nous avons collaboré étroitement à l'écriture de la partie de percussion de sa pièce d'envergure *Lui* (2021). Pour mon récital final de doctorat de mai 2023, de même que pour mon premier album solo, je lui ai commandé une œuvre pour multipercussion solo, avec le soutien du Conseil des arts du Canada. Le processus créatif, échelonné

sur plusieurs mois, comprend de nombreux ateliers à mon studio, de nombreuses discussions et plusieurs essais quant à l'instrumentation. *Laisser surgir* (2022), c'est l'idée qu'à travers les résonances de divers métaux surgissent de nouveaux sons, de nouvelles harmonies. Écrite uniquement pour métaux résonants (cloches plaques, gongs thaïlandais, gongs chinois bao, gongs indonésiens et vibraphone), la pièce explore l'évolution de motifs simples sur des instruments dont le tempérament n'est pas égal entre eux.

4. Conclusion

En plus des œuvres pour multipercussion citées précédemment, j'ai créé trois pièces pour marimba solo : *Puzzle* (2016) de Maxime Daigneault, *Impressões no.4* (2018) de Helder Oliveira de même que *L'embarquement pour Cythère* (2018) de Jean Lesage. Mon intérêt principal repose toutefois dans les œuvres pour multipercussion, probablement une influence de mes débuts de batteur de métal. Étant également un amateur des œuvres pour percussion de Xenakis (non seulement ses œuvres pour percussion solo *Psappha* (1975) et *Rebonds* (1987-1989), mais également ses œuvres pour ensemble à percussion *Persephassa* (1968) et *Pléïades* (1978) ainsi que ses œuvres pour musique de chambre *Plektó* (1993) et *O-mega* (1997)), cela se reflète sur l'instrumentation des œuvres que je commande ou que j'interprète. La plupart de ces pièces mettent l'accent principalement sur les peaux (grosse caisse, tom-toms, congas, bongos) et les bois (blocs du temple, blocs de bois). Comme je prends souvent part au processus créatif, à une étape ou à une autre, je discute donc de mes intérêts avec les compositeurs, tout en n'imposant jamais une instrumentation précise.

Pour la pièce *Laisser surgir* (2022) de Giguère, j'ai décidé d'aller dans une autre direction. Comme la pièce allait se retrouver sur le même album que *Cinq chansons pour percussion* (1980) de Vivier et *Espace* (1988) de Béluse, j'ai suggéré au compositeur de rester dans les métaux. Nous avons donc passé des heures à explorer les sons de différents types d'instruments, et Giguère en est venu à l'instrumentation finale par lui-même.

Mon parcours, de même que mes collaborations, démontrent mon intérêt à participer activement au développement de la multipercussion, au Québec et au-delà. Par des collaborations avec des compositeurs d'autres provinces canadiennes, d'Allemagne et de Grèce, ainsi que par la présentation d'œuvres d'ici et d'ailleurs à l'international, je contribue déjà à faire rayonner ce domaine. M'inspirant des parcours des grands interprètes d'ici tels que Pierre Béluse, Robert Leroux, Julien Grégoire ou Marie Josée Simard, je crois être déjà dans la bonne direction pour remplir l'objectif de ma recherche, soit de contribuer au développement disciplinaire de la multipercussion solo au Québec en proposant une revalorisation de son répertoire de même qu'en favorisant la création de nouvelles œuvres.

Conclusion

Raconter l'histoire de la multipercussion solo au Québec est une vaste entreprise. Nous parlons ici de plus de cinquante ans d'histoire à une époque qui a vu les frontières s'ouvrir et la naissance de la mondialisation. J'ai donc préféré m'attarder à quelques œuvres pour multipercussion qui ont été selon moi marquantes pour le développement de la discipline de même qu'à quelques compositeurs et interprètes phares.

Au chapitre un, j'ai tout d'abord démontré l'influence européenne, notamment celle de Messiaen, de Darmstadt et de Stockhausen, sur les débuts de l'écriture pour percussion au Québec. Il faut en retenir que les deux principales écoles d'écriture nous viennent de Gilles Tremblay au Conservatoire de musique de Montréal et de Serge Garant à l'Université de Montréal. Une prochaine étape de cette recherche serait maintenant d'examiner comment cette influence européenne s'est transmise directement ou indirectement à la génération subséquente de compositeurs. Je parle ici des Serge Provost, Michel Gonneville, Michel Longtin, Isabelle Panneton, Denis Gougeon, Jean Lesage, Serge Arcuri et bien d'autres.

Parmi les étudiants de Gilles Tremblay, deux seront particulièrement marquants pour le développement du corpus de la multipercussion solo : Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Claude Vivier. La première, dont il est question au chapitre deux, composera la première pièce de ce corpus : *Trakadie* (1970). Cette pièce sera pendant un moment un passage obligé pour plusieurs percussionnistes québécois puisque le répertoire était encore très mince à cette époque. Coulombe Saint-Marcoux fera également progresser la percussion avec des œuvres telles que *Séquences* (1968, rév. 1973) et les *Épisodes* (1972-1973), de même qu'en collaborant avec les percussionnistes Vincent Dionne, Guy Lachapelle, Pierre Béluse et Robert Leroux.

Au chapitre trois, je m'attarde à l'apport de Claude Vivier à la percussion non seulement au Québec, mais de façon générale. Sa pièce pour percussion solo, *Cinq chansons pour percussion* (1980), bien que peu jouée, est unique dans le corpus et représente un aboutissement de l'écriture de Vivier dans laquelle il incorpore les

influences de son voyage en Extrême-Orient. Il est également question de certaines de ses autres œuvres avec percussion, notamment *Ojikawa* (1968), *Prolifération* (1969, rév. 1976), *Journal* (1977) et *Pulau Dewata* (1977).

Seul étudiant de Serge Garant dont il est question ici, Michel Longtin et ses œuvres pour percussion solo sont traités au chapitre quatre. L'apport de Longtin, de par ses collaborations avec des interprètes tels que Julien Grégoire et Marie Josée Simard, de même que par l'ampleur de ses compositions est indéniable. *Colère : Berlin 61* (1989), notre *Rebonds* québécois, fut jouée de nombreuses fois à l'international par Grégoire (New York, Dresden, Lyon et Amsterdam), de même qu'ici par plusieurs interprètes. Il est également question de ses autres pièces pour multipercussion solo : *Venus de l'Est : hiver 44* (1987), *Exil : Shanghai 45* (1991) et *Normandie : 6 juin 1944* (2021).

Au chapitre cinq, je traite du parcours et des contributions de quatre interprètes et pédagogues marquants : Pierre Béluse, Robert Leroux, Julien Grégoire et Marie Josée Simard. Ils ont chacun à leur manière façonné le monde de la percussion d'aujourd'hui, que ça soit à travers leurs interprétations d'œuvres importantes ou à leur apport pédagogique à la formation de plusieurs autres générations de percussionnistes. Il faut également mentionner la contribution de la culture de l'ensemble à percussion au Québec avec comme chefs de file l'Ensemble à percussion de McGill et l'Atelier de percussion de l'Université de Montréal.

Enfin au chapitre six, je retrace mon propre parcours m'ayant conduit aujourd'hui à mener cette recherche sur l'histoire de la multipercussion solo au Québec, une discipline à laquelle j'espère pouvoir apporter une contribution notable. J'y décris mon parcours universitaire de quatorze ans, de même que mon parcours professionnel, qui m'ont tous deux conduit à créer une dizaine d'œuvres pour multipercussion solo, en plus d'œuvres pour claviers ou de musique de chambre, le tout culminant avec la création de la pièce *Laisser surgir* (2022) de Patrick Giguère lors de mon récital-conférence du 27 mai 2023. Je compte poursuivre sur cette avenue de collaborations et de créations avec des compositeurs afin de continuer à contribuer au développement disciplinaire de la multipercussion solo. Dès l'automne 2023, je créerai le premier concerto québécois pour multipercussion et orchestre. Je collabore depuis

maintenant deux ans avec le compositeur Nicolas Gilbert et l'Orchestre de l'Agora pour ce projet. À l'automne 2023, j'offrirai également un récital pour le lancement de mon premier album solo avec les œuvres *Laisser surgir* (2022), *Espace* (1988), *Trakadie* (1970) et *Cinq chansons pour percussion* (1980)²⁰⁶.

Alors que plusieurs pièces sont écrites d'année en année pour la multipercussion solo au Québec, peu d'entre elles s'imposent vraiment dans le répertoire des percussionnistes. Si *Trakadie* a été jouée par plusieurs percussionnistes de la première heure, peu d'autres œuvres dont j'ai fait mention ici sont jouées et rejouées, sans parler des nombreuses autres œuvres dont je n'ai pu traiter ici. J'espère que la présente recherche, de même que mes activités d'interprète, feront connaître et rayonner la percussion solo, ici au Québec et ailleurs, autant auprès du grand public et des mélomanes avertis que des percussionnistes eux-mêmes.

²⁰⁶ Therrien Brongo, 2023. Discographie.

Bibliographie

- BECK, John H. et James STRAIN. 2013. Percussion Music. *Grove Music Online*.
- BEYER, Greg. 2005. « All is Number: Golden section in Xenakis' *Rebonds*. » *Percussive Notes* 43, no. 1 (February 2005): 40-50.
- BOIVIN, Jean. 1996a. « La classe de composition de Serge Garant, ou le sentier de la lucidité. » *Circuit : Musiques contemporaines* 7 (2): 37-56.
- . 1996b. « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre. » *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 17 (1): 72-97.
- . 2011. « Pierre Mercure, Gilles Tremblay, et quelques autres compositeurs canadiens aux Ferienkurse à Darmstadt dans les années 1950 et 1960. » *Circuit : Musiques contemporaines* 21 (3): 55-73.
- . 2018. « Serge Garant à Paris : parcours d'un crucial apprentissage. » *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 19 (1-2): 29-41.
- BOIVIN, Jean, and Patrick HÉBERT. 2018. « Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967. » *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 19 (1-2): 83-99.
- BRAES, Ross. 2003. « A investigation of the jeux de timbres in Claude Vivier's *Orion* and his other instrumental works of 1979-80. » Doctorat, The University of British Columbia.

COUTU, Mireille. 2018. Recherche de répertoire / œuvres québécoises pour percussion solo. Centre de musique canadienne.

COUTURE, Ariane. 2004. « Portrait de Michel Longtin : biographie et liste d'œuvres. » *Circuit : Musiques contemporaines* 14 (2): 83-92.

---. 2019. *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions*. Québec: Presses de l'Université Laval.

DULUDE-BENNETT, Louise. 2012, rév. 2013. « Guy Lachapelle. » Consulté le 25 août 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/guy-lachapelle>.

ÉPOQUE, Martine. 1999. *Le Groupe Nouvelle Aire en mémoires, 1968-1982*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.

EVANGELISTA, José. 1990. « Pourquoi composer de la musique monodique. » *Circuit : Musiques contemporaines* 1 (2): 55-70.

GERBER, Stuart W. 2003. « Karlheinz Stockhausen's solo percussion music: a comprehensive study. » University of Cincinnati.

GILMORE, Bob. 2009. « Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen : moments from a double portrait. » *Circuit : Musiques contemporaines* 19 (2): 35-49.

---. 2014. *Claude Vivier. A Biography*: Boydell & Brewer.

GOLDMAN, Jonathan. 2018. « L'interculturalisme à travers le filtre cognitif : comment Gilles Tremblay recompose le gamelan dans *Oralléluiants*. » *Circuit : Musiques contemporaines* 28 (1): 71-85.

GONNEVILLE, Michel. 1997. « Jeu de raclures. » *Circuit : Musiques contemporaines* 8 (1): 9-18.

HOLLAND, James. 2001. « Les Percussions de Strasbourg ». *Grove Music Online*.

JEAN, Stéphane. 2004. Le fonds Michel-Longtin (MUS300). Édité par la Bibliothèque et Archives Canada Division de la musique.

LANKENAU, Steven; CHAN, Trudy; GEWIRTZ, Eric. 2012. *Vivier Works: Claude Vivier*. Boosey and Hawkes.

LECLAIR, François-Hugues. 2012. « Michel Longtin : éclaircies à l'aube du XXI^e siècle. » *Circuit : Musiques contemporaines* 22 (1): 67-90.

LEFEBVRE, Maire-Thérèse. 2009. « Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes : pionnières dans le sentier de la création électroacoustique. » *Circuit : Musiques contemporaines* 19 (1): 23-41.

---. 2010. « Compléments biographiques : pour la suite des recherches autour de l'œuvre de Gilles Tremblay. » *Circuit : Musiques contemporaines* 20 (3): 91-103.

---. 2011. « Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits. » *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 12 (1-2): 31-43.

LONGTIN, Michel. 2004. « Notes complémentaires aux cours : *Analyse d'œuvres musicales du XX^e siècle II - MTE 1206* et *Analyse d'œuvres contemporaines - MTE 6218* », Université de Montréal, Montréal, automne 2004.

---. 2006. « Notes complémentaires aux cours : *Analyse d'œuvres musicales du XX^e siècle II - MTE 1206* et *Analyse d'œuvres contemporaines - MTE 6218* », Université de Montréal, Montréal, hiver 2006.

MARANDA, Olivier. 2011. « Rebonds et Psappha de Iannis Xenakis : la problématique d'interprétation. » D.Mus, Faculté de musique, Université de Montréal.

MARANDOLA, Fabrice. 2008. « Dossier enquête : *Pulau Dewata* : des arrangements raisonnables ? » *Circuit : Musiques contemporaines* 18 (3): 53-72.

MELLERS, Wilfrid. 1992. « Percussion in the New-Old World. There Was a Mid-Century Percussive Revolution in Western Music. American Composers Had Much to Do with It. » *The Musical Times* 133 (1795): 445-447.

RICHARD, Robert. 2017. *Claude Vivier ou la machine désirante*. Varia.

RIVEST, Johanne. 1991. « Claude Vivier : les œuvres d'une discographie imposante. » *Circuit : Musiques contemporaines* 2 (1-2): 137-162.

ROCKWELL, Owen. 2015. « Psappha by Iannis Xenakis: Developing Multiple Percussion Literacy. » Doctor of Musical Arts (DMA), Music, University of Southern Mississippi.

SCHICK, Steven. 2006. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. New-York: University of Rochester Press.

THÉRIAULT, Jacques. 1972a. « Le coup d'envoi des Percussions du Québec . » *Le Devoir*, 22 janvier, 1972a.

---. 1972b. « Groupe de la Nouvel'Aire : Une soirée entre le zist et le zest. » *Le Devoir*, 5 juin, 1972b.

---. 1972c. « Les Percussions du 20e siècle en quête de nouvelles sonorités. » *Le Devoir*, 13 octobre, 1972c.

---. 1972d. « Aux Nocturnales : Lorsque la création collective débouche sur l'électroacoustique. » *Le Devoir*, 16 octobre, 1972d.

---. 1973. « Une heure trop vite passée. » *Le Devoir*, 16 avril, 1973.

THERRIEN BRONGO, David. 2021. Le Fonds Pierre Béluse, Marvin Duchow Music Library, McGill University, Montréal, Québec.

---. 2023. « Micheline Coulombe Saint-Marcoux, pionnière de l'écriture pour percussion : autour de *Trakadie* (1970). » *Circuit : Musiques contemporaines* 33 (1).

TREMBLAY, Jacques. 2000. « L'écriture à haute voix : *Lonely Child* de Claude Vivier. » *Circuit : Musiques contemporaines* 11 (1): 45-67.

TURP, Daniel. 2011. « Gilles Tremblay et le devenir musical du Québec : un homme d'idées, de convictions et de projets. » *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 12 (1-2): 83-89.

VIVIER, Claude. 1991. « Les écrits de Claude Vivier. » *Circuit : Musiques contemporaines* 2 (1-2): 39-136.

WHITING SMITH, Bonnie. 2012. « Narratives on Narratives, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist. » Doctor of Musical Arts, Music, University of California, San Diego.

Partitions

COULOMBE SAINT-MARCOUX, Micheline. 1968, rév. 1973. *Séquences*, Centre de musique canadienne.

COULOMBE SAINT-MARCOUX, Micheline. 1970. *Trakadie*, Centre de musique canadienne.

COULOMBE SAINT-MARCOUX, Micheline. 1972. *Épisode II*, Centre de musique canadienne.

LACHENMANN, Helmut. 1966. *Intérieur I*, Milan, Ricordi.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. 1959. *Nr.9 Zyklus for a percussionist*, Londres, Universal Edition.

LONGTIN, Michel. 1987. *Venus de l'Est : hiver 44*, Centre de musique canadienne.

LONGTIN, Michel. 1989. *Colère : Berlin 61*, Centre de musique canadienne.

LONGTIN, Michel. 1991. *Exil : Shanghai 45*, Centre de musique canadienne.

LONGTIN, Michel. 2021. *Normandie : 6 juin 44*, non publiée.

TREMBLAY, Gilles. 1971. ... *le siflement des vents porteurs de l'amour...*, Centre de musique canadienne.

VIVIER, Claude. 1968. *Ojikawa*, Boosey & Hawkes.

VIVIER, Claude. 1969, rév. 1976. *Prolifération*, Boosey & Hawkes.

VIVIER, Claude. 1977. *Journal*, Boosey & Hawkes.

VIVIER, Claude. 1977. *Pulau Dewata*, Boosey & Hawkes.

VIVIER, Claude. 1980. *Cinq chansons pour percussion*, Boosey & Hawkes.

XENAKIS, Iannis. 1975. *Psappha*, Paris, Salabert.

XENAKIS, Iannis. 1987-1989. *Rebonds*, Paris, Salabert.

Discographie

ATELIER DE PERCUSSION DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL. 1997. *Percumania*, A. Nishimura, M. Longtin, R. Lemay et J. Grégoire, UMMUS - UMM 107 (CD).

DIERSTEIN, Christian. 2006. Cinq Chansons pour percussion, C. Vivier, Kairos 0012472kAI (CD).

ENSEMBLE À PERCUSSION DE MCGILL. 1978. C. Vivier, V. Dionne, W. Boudreau, RCI 478, 4-ACM 36 (CD).

---. 1977. *Percussion*, F. Morel, A. Lanza, S. Garant, A. Culver, McGill University Records 77003, 5-ACM 6

---. 1998. E. Varèse, P. Béluse, F. Morel, A. Lanza, J. Kondo, M. Hood, RCI 652 (CD).

KENT, David. 1988. Cinq Chansons pour percussion, C. Vivier, Doberman-Yppan Do 99 (CD).

LACHAPELLE, Guy. 1976. Trakadie, M. Coulombe Saint-Marcoux, RCI-CAPAC RM222, vol. XIII.

SIMARD, Marie Josée. 1991. M. Longtin, M. Miki, G. Tremblay, T. Brady, SNE 572 (CD).

THERRIEN BRONGO, David. 2023. *Confluence*, P. Giguère, P. Béluse, M. Coulombe Saint-Marcoux, C. Vivier, Ravello Records, Parma Recordings, RR8095.

Entretiens

THERRIEN BRONGO, David. 2018. Entretien avec Michel Longtin (14 décembre 2018).

---. 2021. Échanges électroniques privés avec Vincent Dionne (11, 12 et 13 mai 2021).

---. 2022. Entretien avec Robert Leroux (2 septembre 2022).

---. 2023a. Entretien avec Robert Leroux (19 juin 2023).

---. 2023b. Entretien avec David Kent (26 juin 2023).

---. 2023c. Entretien avec Marie Josée Simard (5 juillet 2023).

---. 2023d. Entretien avec Julien Grégoire (6 juillet 2023).