

Timbre et incarnation dans *Musica Ficta I. Chromaton* (2022–2025). Réflexions sur les dimensions compositionnelles et performatives

Snežana Nešić

Résumé

Composée dans le cadre du projet Ensemble de recherche en orchestration contemporaine (EROC) du partenariat Analysis, Creation, and Teaching of Orchestration (ACTOR), la pièce *Musica Ficta I: Chromaton* (2022–2025) pour septuor est un collage de motets de Josquin Desprez (1450–1521). La recherche principale menée dans cette œuvre porte sur l'influence des techniques de jeu historiques sur la perception et l'incarnation du timbre, ainsi que sur la manière dont une historicité donnée, tant en ce qui concerne le matériau utilisé que le geste interprétatif qui lui est associé, façonne la sonorité et contribue, *in fine*, à la « co-création » du timbre. Des fragments de motets de Desprez sont réinvestis comme une forme de « codes sonores » porteurs d'associations, en lien avec leur gestualité sonore et affective rattachée aux textes originaux. Leur transformation, par la pratique instrumentale contemporaine, repose en grande partie sur la proactivité des interprètes, qui revitalisent, dans l'instant même de la performance, la densité gestuelle et affective des matériaux originaux de Desprez. Ce processus implique une recherche collective au sein de l'ensemble, où la sonorité elle-même se construit dans l'interaction des musiciens. Aussi, dans mon écriture, l'attention ne porte pas seulement sur le quoi – la matière sonore – mais également sur le comment : la physicalité du jeu, la conduite de l'archet, ou encore des *crescendi* sur des sons isolés à l'allure archaïque. Le timbre, dans cette œuvre, ne prend forme que grâce à la vivacité du geste de l'interprète. Mon écriture illustre ainsi une démarche artistique et réflexive intégrant certains aspects de l'histoire de la musique dans une exploration contemporaine du timbre et de sa dimension performative.

Mots clés : incarnation ; interprétation ; orchestration ; recherche-crédation ; timbre.

Abstract

Composed within the framework of the Composer-performance orchestration research ensemble (CORE) project of the Analysis, Creation, and Teaching of Orchestration (ACTOR) partnership, *Musica Ficta I: Chromaton* (2022–2025) for septet is a collage of motets by Josquin Desprez (1450–1521). The main line of research in this work concerns the influence of historical performance techniques on the performer's perception and embodiment, and the ways in which, under these specific conditions, the performer shapes the sonority and ultimately contributes to the “co-creation” of timbre. Fragments from Desprez's motets are re-invested as a form of “sonic code” loaded with associations, in connection with their sonic and affective gestuality linked to the original texts. Their transformation, through contemporary instrumental practice, depends largely on the performers' proactivity, who, in the very moment of performance, revitalize the gestural and affective density of Josquin's originals. This process involves collective exploration within the ensemble, where sonority itself is shaped, *in fine*, through the musicians' interaction. Likewise, in my notation, attention is directed not only to the what—the sonic material—but also to the how: the physicality of playing, bowing gestures, or one-tone *crescendi* with an archaic character. Timbre in this work emerges only through the vividness of the performer's gesture. My writing thus embodies an artistic and reflexive approach, integrating certain aspects of the history of music into a contemporary exploration of timbre and its performative dimension.

Keywords: embodiment; orchestration; performance practice; research-creation; timbre.

INTRODUCTION

Dans ma composition *Musica Ficta I : Chromaton* (2022–2025), réalisée dans le cadre du projet de l'Ensemble de Recherche en Orchestration Contemporaine (EROC) au sein du partenariat Analysis, Creation, and Teaching of Orchestration (ACTOR), j'ai travaillé avec un effectif comprenant une flûte, une clarinette, un trombone, un piano, un vibraphone, un violon et un violoncelle. L'œuvre explore la tension entre le *timbre* et l'*incarnation* (au sens de *embodiment*, en anglais) – autrement dit, elle interroge la manière dont les processus de formation du timbre peuvent être façonnés à mesure qu'elle s'incarne par une interprétation, ainsi que les implications de cette approche pour la pratique compositionnelle¹.

Mon approche repose sur une conception élargie du timbre, intégrant une pluralité d'aspects psychologiques, instrumentaux et musicaux, sans le réduire à ses seules propriétés acoustiques². J'entends par « incarnation », en m'appuyant sur les recherches actuelles en musique, en perception auditive et en cognition musicale, l'interdépendance indissociable entre le son, la perception corporelle et le mouvement. La formation du son dans l'acte interprétatif est ainsi toujours une action incarnée : les sons sont vécus, produits et façonnés à travers des représentations motrices, des gestes corporels et l'interaction avec l'instrument (Cox 2017, ch. 1 et Clarke 2005, p. 15-17).

Afin d'explorer de manière plus différenciée l'interaction entre l'interprétation et le timbre, j'intègre dans *Musica Ficta I : Chromaton* des chansons du compositeur de la Renaissance Josquin Desprez (ca. 1450–1521). Ce choix met inévitablement en lumière la question de la pratique de l'interprétation historiquement informée (*historically informed performance*) – un aspect central dans mon approche compositionnelle, car cette pratique exige de chaque interprète une attitude à la fois créative et proactive : la première relevant d'une élaboration imaginative du matériau, la seconde d'une prise d'initiative interprétative dans sa réalisation sonore. L'interprétation fondée sur un style historique implique en effet toujours certaines « mémoires » musicales, avec leurs dimensions esthétisantes ou inconscientes, si bien que chaque musicien ne devient un·e co-créateur·rice important·e et unique de l'espace morphologique du timbre³.

LE RÔLE DE L'HISTORICITÉ

Dans le contexte du champ de tension entre l'interprétation et le timbre, la question de l'incarnation devient centrale, car la mise en forme sonore est liée à un

1 Cette recherche ne fait pas intervenir directement des êtres humains et n'exige donc pas d'approbation éthique institutionnelle.

2 « *Timbre refers to a complex set of auditory attributes that carry musical qualities, collectively contribute to sound-source recognition and identification, and complement other auditory attributes of music* » (McAdams et Siedenburg 2019, p. 71–72). « *In all musical sound sources, timbre covaries with fundamental frequency (pitch) and playing effort (loudness, dynamic level) and displays strong interactions with these parameters* » (McAdams 2019, p. 23–24).

3 Sur la conception du timbre comme forme évolutive, voir Grisey 2008, p. 52–54.

contexte : elle exige non seulement des décisions musicales spontanées de la part des interprètes, allant au-delà de ce qui est explicitement noté, mais aussi un engagement corporel actif et immédiat.

Cette dynamique prend forme dans *Musica Ficta I : Chromaton* par l'intégration d'éléments historiques et archaïques. Inscrits dans un discours stylistique plus large, ceux-ci ouvrent, du fait de la distance temporelle qui nous sépare du matériau d'origine, un espace d'interprétation, d'autant plus que la musique d'avant 1600 demeure peu familière à la plupart des interprètes d'aujourd'hui⁴. Les musicien·nes évoluent ici dans une conception stylistique implicite, fondée principalement sur une base imaginative et esthétisante. Ce n'est qu'à partir de cette représentation intérieure qu'ils·elles sont en mesure de (re)créer le son et le timbre de manière autonome.

Je me suis donc consciemment attachée à rendre perceptible cet espace de liberté dans ma création, où les interprètes peuvent participer activement à la co-construction du timbre. Tant dans la notation que dans la conception esthétique du son, leur engagement corporel total est inscrit comme une instance agissant directement sur le timbre⁵.

LE TIMBRE COMME ESPACE D'ACTION : ENTRE NOTATION ET GESTE SONORE

Pendant la longue phase d'élaboration de la partition finale – rendue possible grâce à un temps de répétition généreusement accordé dans le cadre du projet EROC – j'ai expérimenté avec des niveaux d'interprétation *explicites* (structurables de manière stratégique) et *implicites* (formés de manière spontanée), qui modèlent directement le timbre.

Par niveau d'interprétation explicite, j'entends les décisions que les musicien·nes ont clairement définies pendant les répétitions, grâce à leur expertise instrumentale, et qui ont ensuite été intégrées de manière fixe à la version finale de la partition. Cela inclut, par exemple, certaines techniques de jeu : l'usage de la sourdine (au trombone) et la position de la pince de préparation (sur les cordes des instruments à cordes et du piano), ou encore l'ajustement des indications de tempo afin d'optimiser le déploiement sonore. Ces indications ont été intégrées dans l'écriture musicale sous forme de consignes claires (par exemple : *non vibrato*) ou à travers des décisions interprétatives informelles, prises en répétition.

4 Nikolaus Harnoncourt souligne que les musiques de la Renaissance et du Baroque ne peuvent être interprétées de façon convaincante sans une connaissance des contextes historiques et stylistiques ; les codes expressifs, rarement notés explicitement, exigent une approche imaginative et active de la part des interprètes. Cette observation vaut tout particulièrement pour le répertoire antérieur à 1600, qui ne fait plus vraiment partie du fonds habituel des musicien·nes d'aujourd'hui (Harnoncourt 2014, p. 17–20).

5 « *The instrument's timbre can reveal aspects of its material[...] [...] From this perspective, sounds express ecological relationships [...] sonic invariants reflect the instrument, while changes reveal the player's movement* » (de Souza 2017, p. 29–33). Dans une perspective complémentaire, le lien entre cognition musicale et dimension corporelle dans les processus interprétatifs est également développé par Arnie Cox : « *if music cognition is embodied in a musically meaningful way, in the flesh of experience, then we ought to be able to specify just how this occurs. One way begins in imitation of musical sounds and of the physical exertions that produce them* » (Cox 2017, p. 11).

D'autres éléments explicites, comme la quantité précise de colophane, ont été définis de manière informelle entre les musicien·nes pendant les répétitions, sans être notés dans la partition.

Le niveau implicite, qui ne peut être contrôlé que partiellement, émerge de manière situationnelle, à partir de la sensation sonore du moment ou du contexte narratif musical. Des paramètres tels que la pression de l'archet, les variations spontanées de la position de l'archet entre *sul ponticello* (près du chevalet) et *sul tasto* (sur la touche), ou encore les nuances de timbre induites par des fluctuations agogiques peuvent certes être décrits, mais ni notés de manière univoque ni fixés stratégiquement. Ils varient d'une interprétation à l'autre et sont profondément enracinés dans la dynamique perceptive et psychologique de l'acte musical.

Le domaine implicite place pleinement l'incarnation au premier plan : comme dans l'acte de faire du vélo, où chaque mouvement répond à un environnement changeant, le jeu musical exige lui aussi une adaptation motrice immédiate à un environnement sonore en transformation continue (Dreyfus et Dreyfus 1986, p. 16).

Et pourtant, il reste possible d'esquisser des cadres pour ce type d'actions par la notation, notamment à travers des indications descriptives (comme *quasi musica antiqua* ou *quasi regal*), intégrées dans la version finale de la partition. Dans certains cas, il existait également des ententes implicites entre les musicien·nes, établi·es sous forme de consensus pendant les répétitions, par exemple : « avec un son très aéré dans les vents, à la manière des anciennes orgues pneumatiques ou des régales médiévaux » (reformulation non littérale). Je me suis donc attachée à créer dans mon œuvre un espace de liberté où les interprètes peuvent réagir à l'environnement sonore tout en le co-modelant. C'est dans ce sens que leur engagement corporel total est intégré comme une instance agissant directement sur le timbre.

STRUCTURA VS. CHROMA

Musica Ficta I : Chromaton repose, à quelques exceptions près, sur quatre chansons de Josquin Desprez (*Regretz sans fin*, *Plusieurs regretz*, *Parfons regretz*, *Mille regretz*). J'ai choisi ces chansons en raison de leur expression caractéristique de la tristesse, typique de l'horizon affectif des œuvres profanes franco-flamandes de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. Leurs textes tournent autour de l'amour tragique, de la douleur et de la perte d'un être cher.

Bien que chaque chanson présente sa propre nuance, une qualité sonore spécifique émerge, issue du style de Desprez et de mon propre travail de transformation musicale, demeurant immédiatement perceptible pour les interprètes – à la fois dans une certaine familiarité (quoique subjective, en référence à un style « historique ») et dans une distance résultant de l'archaïcité des chansons de Desprez ainsi que des différents degrés de transformation que j'introduis dans le matériau.

En ce sens, il se crée une tension entre la distance historique et l'expérience contemporaine, qui demeure opérante sans se résoudre et influence le traitement du matériau musical. Sur le plan compositionnel, cela se manifeste par des interventions au niveau de la hauteur, contribuant à la densification et s'inscrivant dans la continuité de la pratique historique de la *musica ficta*, ainsi que par la superposi-

réduite – par rapport aux archets modernes – permettaient de produire des *crescendi* finement modulés et expressifs sur un seul coup d'archet, ainsi que des nuances dynamiques et des articulations très différenciées.

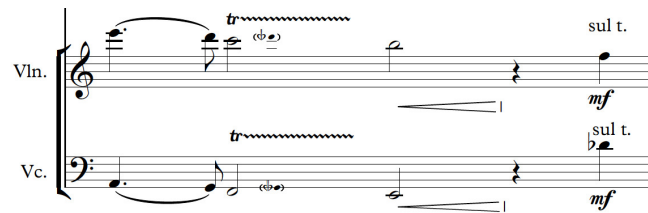


Figure 2 : Mesure 17 de Musica Ficta I : Chromaton ; les *crescendi* intenses sur des sons isolés chez les cordes (indiqués par un petit trait à la fin).

SÉMANTIQUE DU TIMBRE ET FORMATION GESTUELLE DU SON

Le plan affectif et gestuel dans les chansons de Josquin Desprez se cristallise particulièrement aux endroits où apparaissent des mots-clés du texte comme « *regretz* », « *deuil* » ou « *triste* ».

Dans mon œuvre purement instrumentale, j'utilise ces fragments comme des « codes » sémantiques et affectifs, en explorant leur potentiel expressif à travers la superposition polyphonique de plusieurs chansons et par le façonnage du timbre – à la fois dans l'écriture et, de manière implicite, *in vivo* dans l'acte interprétatif.

Par exemple, j'organise le montage des citations de telle sorte que des fragments contenant ces mots-clés, issus de plusieurs chansons, résonnent de façon simultanée à des points définis dans les quatre strates, selon une logique à la fois polyphonique et polytonale. Cela donne lieu à une inflexion mélodique fortement affective et sémantiquement chargée.

Dans ce contexte, les différentes modifications timbrales mises en jeu me permettent de mettre en valeur la structure stratifiée de mon œuvre et de souligner plus clairement les fragments structurellement importants, en lien avec les citations correspondantes de Desprez utilisées, leurs lignes mélodiques et les passages textuels qui leur sont associés.

Ces modifications assurent en outre, grâce à des gradations finement différenciées, l'équilibre dynamique nécessaire entre les différentes strates sonores. Les aspects timbraux comme le flou sonore des cordes préparées du piano ou la modulation expressive d'un *crescendo* – « *soupir* » sur un seul son – agissent ici comme un facteur clé qui révèle, de manière purement instrumentale, la signification latente de ces fragments (ou « codes »), par exemple celle du mot « *regretz* » dans les motets.

Dans ce cadre, la variabilité temporelle constitue un élément déterminant : les différentes chansons se déploient sous forme de strates superposées, évoluant à des tempi différents.

Ainsi, *Mille regretz* s'organise dans une dilatation temporelle extrême, fonctionnant comme une strate perceptive relativement stable, tandis que d'autres matériaux issus des chansons apparaissent dans leur tempo d'origine ou sous forme de diminution.

Dans cette structure kaléidoscopique, j'élaboré un méta-narratif compositionnel autour de l'idée de « *regretz* ». La forme globale s'organise cependant indépendam-

ment des différentes strates et est articulée par des profils timbraux contrastés, qui en définissent les sections.

On peut en distinguer quelques configurations : la sonorité initiale aérienne est, à partir de la mesure 15, prolongée par une écriture de cordes à caractère archaïque en quintes parallèles, en combinaison avec le piano préparé ; la partie centrale se caractérise par la présence marquée de trémolos et de *flutterzunge* dans les vents ; enfin, dans la coda, la texture tend vers une abstraction accrue, notamment à travers le vibraphone joué à l'archet et l'usage d'harmoniques au trombone.

Ma conception de la *musica ficta* ne se limite pas aux seules modifications de hauteur, mais repose également sur la combinaison et la transformation des différentes strates sonores, dans lesquelles le timbre joue un rôle central et ce, tant au niveau des lignes individuelles (notamment à travers l'usage de techniques étendues) que dans la totalité sonore.

LE TIMBRE COMME MÉTAPHORE

Pour façonner et transformer le timbre de manière ciblée pendant l'interprétation, j'ai également recours à des indications métaphoriques – des formulations telles que « *in stile antico* » (Fig. 3), qui font allusion à des instruments médiévaux ou à des modes de jeu historiques. La remarque « *in stile antico* » renvoie en général à un son très expressif, à la fois clairement focalisé et pauvre en vibrato, qui ne peut toutefois pas être indiqué par des instructions restrictives usuelles telles que « *poco vibrato* » ou « *non vibrato* ».

Ces indications, volontairement abstraites, s'adressent également à l'imagination des interprètes : elles évoquent une conception sonore idéalisée, qui ne prend forme concrètement que dans leur incarnation.

The image shows a musical score excerpt from *Musica Ficta I: Chromaton*, starting at measure 15. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The tempo is marked as $\text{♩} = 63$ animato. The key signature has one flat. The score includes various dynamics such as *mp*, *pp*, *p*, and *mf*. The Violin and Viola parts are marked *in stile antico (quasi senza vibrato)* and *con sord.* (con sordina). The Piano part features a section marked *pp* and *p*. The Vibraphone part has some notes marked with a circled 'X'. The score is written in a modern, clear notation style with various articulations and slurs.

Figure 3 : Extrait de *Musica Ficta I : Chromaton* à partir de la mesure 15, avec l'indication *in stile antico*.

Le travail lors des répétitions a certes nécessité une exploration minutieuse des potentialités sonores des instruments modernes, afin de développer un timbre teinté d'historicité et lié à un style spécifique. Au cœur de ce travail, il s'agissait toutefois de co-crée un espace timbral émergeant de l'action musicale elle-même. Les indications métaphoriques font émerger dans ce contexte un potentiel particulier, en incitant les interprètes à une recherche sonore autonome et imaginative (voir Fig. 4 et Média 1 : extrait de l'incipit avec l'indication « *quasi regal* », illustrant la sonorité d'ensemble recherchée et évoquant le timbre de l'orgue régale ancien. Le même passage est également disponible en enregistrement audio dans le Média 1).

in Memoriam Josquin des Prés
Musica Ficta I: Chromaton

Transposed score "Douceur insatisfaisante, les profondeurs infinies de désespoir" 3

Ensemble – overall sound: *quasi regal*
(half sound, half air)

Snezana Nesic

Figure 4 : L'incipit de Musica Ficta I : Chromaton avec l'indication « *quasi regal* » destinée à évoquer le timbre recherché.

Média 1 : Incipit de Musica Ficta I : Chromaton comportant l'indication « *quasi regal* », correspondant à la Figure 4. Écouter le [Média 1](#).

TIMBRE ET INCARNATION À L'INTERSECTION DE L'INTERPRÉTATION MUSICALE

Dans ce contexte, le moindre geste interprétatif – tel que le mouvement de l'archet aux instruments à cordes – devient déterminant sur le plan sonore. Dans

une dynamique ascendante (*bottom-up*), l'incarnation, anticipée dès le stade de la composition, a influencé la conception d'ensemble : je me suis représenté comment des gestes musicaux concrets et les mouvements des interprètes allaient influencer sur le timbre ainsi que sur la sémantique musicale (un fort *crescendo* sur une seule note, nécessitant un long coup d'archet vers le haut, impose un geste corporel particulier qui exerce une influence sur les actions musicales suivantes). La partition a par ailleurs été affinée au fil des répétitions, souvent grâce aux suggestions des interprètes. L'unicité du processus – offrant la possibilité d'expérimenter directement avec les musicien·nes au cours des nombreuses répétitions – a exercé un impact considérable sur la méthode de travail et sur le résultat final, en donnant lieu à un apport ascendant sous forme de « corporéité » de l'ensemble, qui a influé sur la composition elle-même.

D'un point de vue descendant (*top-down*), les indications de jeu – y compris sous forme de métaphores – ont ouvert aux interprètes de multiples voies d'interprétation et de modelage sonore. Il est vite apparu que l'œuvre « vit » certes par la co-crédation active des interprètes, mais que ce sont les nombreuses indications de jeu nuancées et les directions de notation qui la font d'abord « exister » et qui définissent le cadre concret de l'action interprétative. L'enjeu central de ce projet consistait pour moi à trouver un mode de notation qui fournisse aux interprètes des orientations claires, sans restreindre leur proactivité créative en matière de timbre. En conséquence, j'ai continuellement adapté la notation jusqu'à ce qu'un équilibre se forme entre les notations fixes (explicites) et ouvertes (implicites).

Le travail en répétition a ainsi donné lieu à des impulsions précieuses, permettant d'optimiser en détail les modes de jeu et les choix de notation. C'est dans ce contexte que j'ai, par exemple, inséré le *crescendo* marquant mentionné plus haut (Fig. 2), destiné à imiter le timbre intense produit par un archet ancien courbé, et que j'ai ensuite introduit cette même technique d'interprétation pour les instruments à vent (voir Fig. 5). Ce signe s'est révélé particulièrement suggestif et efficace pour transmettre l'intention sonore.

Les répétitions ont donné lieu à une série d'ajustements substantiels, allant de la révision des trémolos harmoniques à la flûte et à la clarinette, à l'affinement des dynamiques et de la pédalisation, en passant par le travail sur les cordes préparées au piano, le choix nuancé des mailloches et des modes d'amortissement au vibraphone, ainsi que l'introduction d'un jeu sans vibrato dans les cordes. Ces interventions ont permis de préciser l'intention sonore et de renforcer la cohérence interprétative.

En parallèle, le travail collectif a également mené à des ajustements de tempo, proposés tant par le chef d'orchestre Jean-Michaël Lavoie que par moi-même et les instrumentistes, afin d'affiner l'équilibre dynamique général et de moduler la lisibilité timbrale au sein de l'œuvre. Comme indiqué plus haut, le timbre joue un rôle structurant dans l'organisation formelle de la pièce : la section initiale, marquée par l'indication « *quasi regal* », ainsi que la coda finale, se caractérisent par une qualité sonore diffuse que l'on peut rapprocher d'un effet de *sfumato* (estompage des contours sonores), tandis que la partie centrale de l'œuvre (mes. 40–50), aux lignes plus nettement définies, s'apparente davantage à un effet de clair-obscur (voir Fig. 5).

48

Fl. *flz.* *ff* *rit., allargando* *flz.* *(overblowed)* *(overblowed, with the high overtones)* *fff*

Cl. *f* *f* *fff*

Tbn. *f* *f* *fff*

Vib. *ff* *f* *fff*

Pno. *f* *fff* *strike the middle board in the piano body over the strings (with the hand or mallet)* *l.v.*

Vln. *molto vibr.* *f* *ff* *ord.* *sul.p.* *ord.* *sul.p.* *(from 3. beat)* *fff*

Vc. *ossia:* *ff* *ord.* *sul.p.* *ord.* *sul.p.* *(from 3. beat)* *fff*

Figure 5 : Extrait de Musica Ficta I : Chromaton, fin de la partie centrale, mesures 48 à 50.

Les autres sections peuvent ainsi être comprises comme des transitions texturales et timbrales entre ces pôles principaux. Il en résulte une multiplicité de nuances entre netteté et flou sonores, dont la formation demeure fragile et étroitement dépendante de l'interprétation.

Cette dépendance à l'interprétation se manifeste également dans l'ajustement de certains paramètres fondamentaux de l'écriture, directement liés aux conditions sonores et gestuelles de leur réalisation.

Un passage particulièrement significatif (mes. 63–81) résulte de la tension dynamique et timbrale entre un violon qui semble improviser librement et un choral aux vents, d'un calme archaïque. Deux extraits contrastés de *Regretz sans fin* de Desprez y sont confrontés ; les différences de tempo et d'altérations leur confèrent une expressivité divergente (Fig. 6 et Média 2).

18 63 ♩=48

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Tbn. practice mute (opt: bucket mute) *pp*

Vib. softest mallets *pp* musica antica, use pedal discreetly, according to the harmony (except in the marked places)

Pno. *pp*

Vln. ♩=48 solo *p* teneramente *p poco* *mp* *p*

Vc. *pp*

Figure 6 : Extrait de Musica Ficta I : Chromaton à partir de la mesure 64.

Média 2 : Extrait de Musica Ficta I : Chromaton, commençant peu avant la mesure 64, correspondant à la Figure 6. Écouter le [Média 2](#).

La relation timbrale contrastée entre ces deux strates joue ici un rôle central : lors des répétitions, nous avons mené des expérimentations approfondies avec la violoniste, notamment sur la pression de l'archet et des doigts, ainsi que sur la quantité de colophane utilisée, afin d'obtenir un son riche en harmoniques mais en même temps « aérien ». Il s'agit du seul véritable solo développé de la pièce ; son style expressif et improvisé marque un tournant dramaturgique majeur : un moment où le discours musical change sensiblement et amorce une nouvelle qualité d'expression, presque déclamatoire. Le changement de mode de jeu entraîne ici une modulation timbrale déterminante au violon solo, et cette transformation apparaît avec une certaine naturalité, semblant émerger du flux musical. Elle est toutefois également conditionnée par des facteurs timbraux et matériels spécifiques, liés en particulier à la réponse des cordes du violon solo, en raison d'une quantité réduite de colophane.

Dans ce contexte, avec la violoniste, nous avons remanié à plusieurs reprises les figures rapides dans les mesures 66–74, afin de garantir un rendu sonore optimal en lien avec cet usage réduit de colophane. Il s'est toutefois avéré difficile d'en indiquer précisément la quantité dans la partition, celle-ci variant sensiblement selon les instruments ainsi que les conditions ambiantes, notamment l'humidité de l'air. En

revanche, la réponse plus lente de l'instrument, liée à cet usage réduit, a conduit à réévaluer le tempo de ces passages, qui a finalement été sensiblement ralenti (48 BPM au lieu de 58 BPM), afin de permettre à une sonorité devenue plus fragile de se déployer pleinement.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

En écho aux réflexions phénoménologiques sur la perception incarnée, notamment chez Merleau-Ponty (1945), j'aborde la relation entre le timbre et l'incarnation⁷ selon plusieurs dimensions complémentaires dans le contexte de la musique performée : le premier aspect correspond à une dimension *objective-acoustique* et relativement constante, qui se manifeste dans le spectre des harmoniques, la structure des formants ou d'autres propriétés stables propres aux instruments. Le deuxième aspect renvoie à une dimension *subjective-incarnée* et située, issue de l'interaction corporelle entre l'interprète et son instrument, interaction qui modèle directement la matière sonore au moment de l'exécution. Cette dernière n'est cependant pas stable : elle s'approfondit à travers des dimensions psychologiques, culturelles et associatives propres aux instrumentistes, liées à leur histoire individuelle ou à celle du groupe d'interprètes. Ainsi, la part subjective du timbre ne dépend pas uniquement de l'environnement sonore ou de transformations structurelles : comme les phénomènes sonores ne se donnent pas en dehors d'un contexte perceptif, la perception musicale – ainsi que la corporéité qui s'y rattache – demeure étroitement associée à des références et à des associations culturelles, telles que l'intuition d'un style historique. Dans mon œuvre, je cherche à montrer comment ces éléments peuvent, au moment de l'interprétation, provoquer des transformations timbrales, souvent de manière spontanée ou sans prise de conscience explicite⁸.

Avec le recul, certaines lignes de connexion théoriques se dessinent. Jonathan de Souza décrit le rôle du corps comme un vecteur actif de signification musicale (de Souza 2017, ch. 2). Stephen McAdams – qui a dirigé le projet ACTOR et dont les travaux ont profondément marqué la recherche sur la perception auditive et la cognition musicale – souligne que le timbre n'est pas seulement un phénomène sensoriel, mais aussi une réalité chargée de dimensions culturelles et associatives, par l'intermédiaire des types d'instruments, des modes de jeu et de l'origine sonore (McAdams et Giordano 2009, p. 72–80).

Le projet EROC a représenté pour moi non seulement un espace expérimental de recherche sonore, mais aussi un élan décisif pour approfondir l'intégration du lien entre le timbre et l'incarnation dans ma thèse, en dialogue également avec des

7 Je développe le concept de perception incarnée que Maurice Merleau-Ponty élabore et définit dans *Phénoménologie de la perception* (1945) comme une perception qui n'est pas une simple réception passive d'informations sensorielles, mais une interaction active avec le monde, guidée par notre corps. Voir également Nešić-Davidović 2024, p. 26.

8 Sur ce point, voir le concept de relations d'incarnation développé par Don Ihde dans *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* (2007, p. 254–257).

œuvres d'autres compositeurs comme Gérard Grisey ou Olivier Messiaen⁹. Depuis, cette thématique m'accompagne comme un champ de réflexion récurrent au sein de ma pratique compositionnelle.

Les perspectives acquises ont nourri mes œuvres orchestrales ultérieures et imprègnent actuellement mon projet de théâtre musical *Eternal Light*, dans lequel l'interaction entre interprètes scéniquement actifs et les configurations timbrales est approfondie sur le plan de l'écriture compositionnelle.

Cette perspective ouvre également un regard élargi sur la notation musicale elle-même : une partition qui prend en compte les processus de genèse timbrale (*timbre emerging*) et de mixité timbrale (*timbre blending*) peut, en plus des paramètres fixés, contenir des indications d'interprétation explicitement orientées vers la formation du timbre ou encore des cadres dramaturgiques, en tant que lien dynamique entre la structure notée et l'expérience sonore incarnée.

BIBLIOGRAPHIE

- Clarke, Eric F. (2005), *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press.
- Cox, Arnie (2017), *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking*, New York, Oxford University Press.
- Dreyfus, Hubert L. et Stuart E. Dreyfus (1986), *Mind over Machine*, New York, The Free Press.
- Grisey, Gérard (2008), « *Tempus ex Machina. À propos du temps réel* », dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Éditions MF, p. 52–54.
- Harnoncourt, Nikolaus (2014), *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Gallimard.
- Ihde, Don (2007), *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, deuxième édition, Albany, SUNY Press.
- McAdams, Steven et Kai Siedenburg (2019), « Perception and Cognition of Musical Timbre », dans Peter Jason Rentfrow et Daniel Joseph Levitin (dir.), *Foundations of Music Psychology. Theory and Research*, Cambridge (MA), MIT Press, p. 71–72.
- McAdams, Stephen (2019), « The Perceptual Representation of Timbre », dans Kai Siedenburg et al. (dir.), *Timbre. Acoustics, Perception, and Cognition*, Cham, Springer, p. 23–24.
- McAdams, Stephen et Bruno L. Giordano (2009), « The Perception of Musical Timbre », dans Susan Hallam, Ian Cross et Michael Thaut (dir.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, p. 72–80.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Nešić-Davidović, Snežana (2024), *L'orchestron du 21^e siècle. Incidence de l'accordéon sur mon langage musical*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- de Souza, Jonathan (2017), *Music at Hand. Instruments, Bodies, and Cognition*, New York, Oxford University Press.

9 Nešić-Davidović 2024, p. 85–86.