CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES



VOLUME 23 NUMÉRO 3 (2013)

Géométries durables

Pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

Les Presses de l'Université de Montréal

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Jonathan Goldman

Direction administrative
Éric Legendre

Secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Nathalie Fernando (Université de Montréal)
Jonathan Goldman (Université de Montréal)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Jean Lesage (Université McGill)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture : Illustration : Martin Lord. Photo du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) : Julie Bréhéret, Salle Françoys-Bernier, Domaine Forget, Saint-Irénée, Québec, 2011.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Jeanne Lacroix (français) et Ann Rajan (anglais)
Directrice de production (PUM) : Sandra Soucy

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal.

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des Arts du Canada

ISSN 1183-1693 ISBN 978-2-7606-3361-2
DÉPÔT LÉGAL, 4e trimestre 2013
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés.

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2013

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index, Musique en revue* et *Ent'revues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part d'évaluateurs externes et du comité de rédaction.

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique: Érudit (www.erudit.org)
Pour la vente au numéro, voyez votre libraire ou visitez :

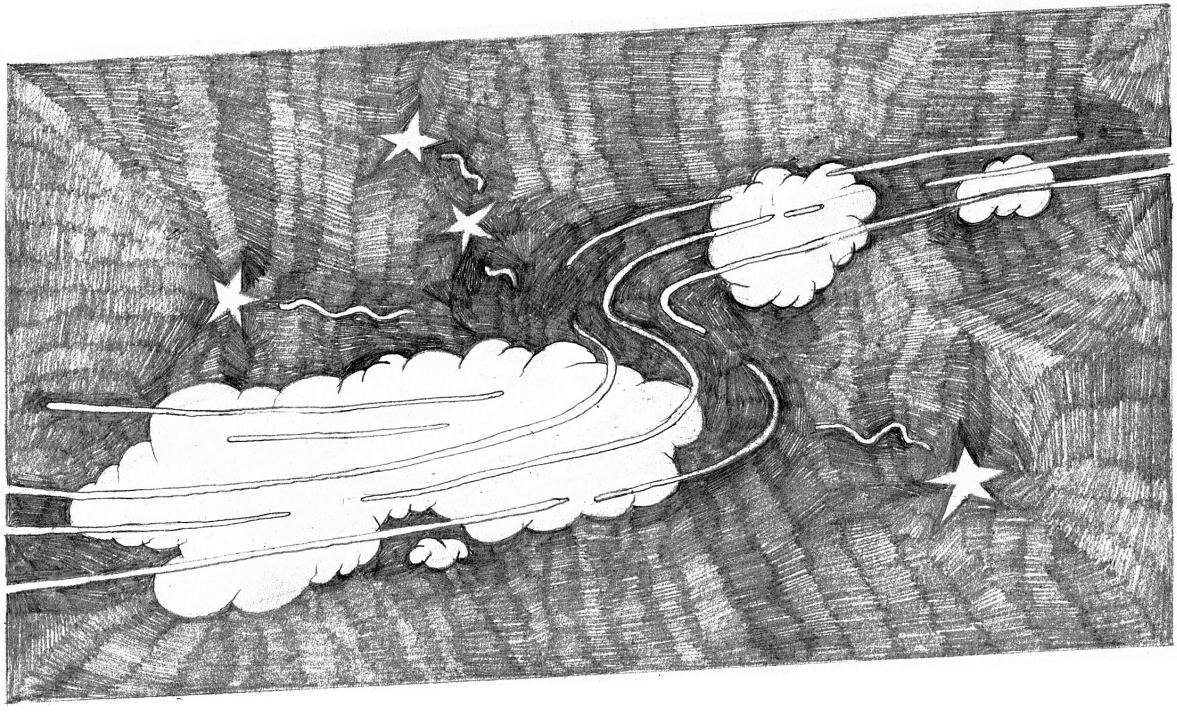
www.revuecircuit.ca

Pour tout autre renseignement, voir :

Les Presses de l'Université de Montréal
3744, rue rue Jean-Brillant, Bureau 6310
Montréal (Québec) H3T 1P1
Tél. : (514) 343-6933
Fax : (514) 343-2232
Courrier électronique : pum@umontreal.ca
www.pum.umontreal.ca

Géométries durables

Pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne



Martin Lord, *La fuite*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

Volume 23, nº 3 (2013)

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Géométries durables

Pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

Introduction : des formations qui demeurent
5 Jonathan Goldman

***Machina ex musico* : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons**
9 John Rea

Le quatuor à cordes : une géométrie sociale
29 Clemens Merkel (trad. Hélène Huetz de Lemps)

ENQUÊTE

Géométries instrumentales : entre médium et message
39 Jimmie LeBlanc

DOSSIER : LE NEM A 25 ANS

« Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt
49 Jonathan Goldman

Parcours dans la programmation des concerts du Nouvel Ensemble Moderne
63 Ariane Couture

Discographie du NEM
75 Cléo Palacio-Quintin

EXCLUSIVITÉ WEB

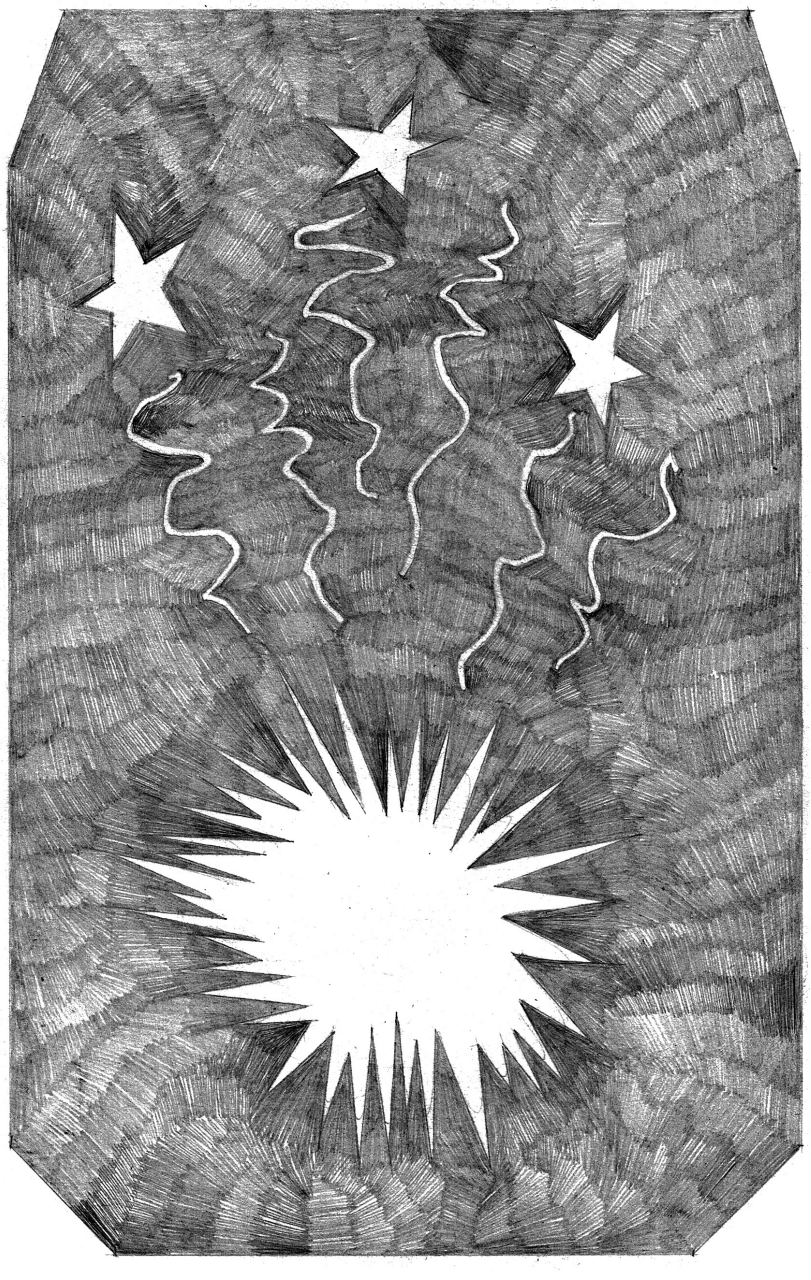
Menuhin : Présence… je me souviens
91 Un film réalisé par James Dormeyer

ACTUALITÉS

L'élégiste de Gérard Pesson
93 Compte rendu de Maxime McKinley

Créé dans LeVivier
95 Cléo Palacio-Quintin

99 **Les illustrations**
100 **Les auteurs**
102 **Résumés/Abstracts**



Martin Lord, *Boum*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

Introduction : des formations qui demeurent

Jonathan Goldman

Un article récent d'Eric Drott trace l'histoire d'un certain récit de la musique du XXe siècle[1]. Selon cette intrigue, multipliée dans d'innombrables manuels d'école, l'histoire de la musique du siècle passé serait celle d'un affranchissement progressif de l'œuvre des contraintes liées au genre. L'œuvre cesse d'être sonate, symphonie, bourrée ou menuet pour devenir *sui generis* – chaque œuvre définissant un genre dont elle est le seul représentant. Difficile de nier la force de ce récit, lorsque, par exemple, dans son *Esthétique de la musique* (1967), Carl Dahlhaus affirme qu'alors que, dans la musique du passé, une œuvre fut d'abord un exemple d'un genre, « *in the twentieth century, individual structures submit only under duress to being allocated to any genre*[2] ». Néanmoins, Drott nous permet d'entendre une dissonance entre ce récit convenu et la réalité de la musique du XXe siècle, où certains genres perdurent sans se soucier des avis de décès. Pour illustrer sa thèse, Drott se penche sur les *Espaces acoustiques* (1974-1985) de Gérard Grisey et trouve dans ce cycle du chef de file du courant spectral des contextes génériques (par exemple, la musique classique, la musique contemporaine européenne, la musique spectrale, etc.) qui induisent autant d'écoutes différentes.

Ce numéro sera donc une exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à l'époque actuelle, malgré toutes les critiques qu'une certaine esthétique moderniste a pu diriger à leur encontre. Je dis bien genres *ou* formations, car il demeure en musique classique une ambiguïté, toutefois féconde, entre le genre au sens de la forme d'une œuvre et au sens de son instrumentation. Une « sonate pour piano » désigne à la fois l'instrumentation et la forme générale (même si, à la lecture des *Formes sonate* – au titre significativement pluriel – du regretté Charles Rosen, nous avons l'impression d'y trouver plus d'exceptions que de règles[3]). Mais ce

1. Eric Drott (2013), « The End(s) of Genre », *Journal of Music Theory*, vol. 57, nº 1, p. 1-45.

2. Carl Dahlhaus (1982), *Esthetics of Music*, translated by William Austin, Cambridge, Cambridge University Press, p. 15 ; cité *in* Drott, 2013, p. 2.

3. Charles Rosen (1993), *Formes sonate*, Arles, Actes-Sud.

n'est pas seulement le cas de la sonate, ce métagenre de la musique classico-romantique. En effet, presque toutes les autres désignations génériques sont également concernées : le trio avec piano, le quatuor à cordes, la symphonie, etc. Cette ambiguïté, loin de s'estomper au XX^e siècle, s'accentue au fur et à mesure que les titres et les sons réverbèrent au rythme d'une sensation de rupture et d'éloignement des sources de la tradition.

Ainsi, malgré les critiques, le genre perdure non seulement au travers des musicologues de poids comme Dahlhaus, mais surtout par le biais des compositeurs. Certains d'entre eux renoncent aux genres jugés surannés, tandis que d'autres cessent d'évoquer le genre dans leurs titres d'œuvres, leurs notices ou leurs entretiens publics, mais continuent d'y faire appel dans leur musique. Cela fait bien longtemps que je souhaitais rassembler toutes les notices de concert, rédigées pour accompagner des œuvres pour instrument soliste et ensemble, où le compositeur se presse d'affirmer qu' « il ne s'agit pas d'un concerto au sens classique du terme », qu'il ne faut pas s'attendre à « une opposition entre soliste et orchestre, comme c'est le cas dans le concerto classique », ou autre *caveat emptor* du « genre ». Prenons deux exemples. Dans un film documentaire, Steve Reich affirmait qu'après que le flûtiste Ransom Wilson lui a proposé une commande d'un concerto pour flûte, il lui avait répondu : « *"no", because I don't like the idea of concertos, I don't like the idea of the soloist pitted against the orchestra. And, I also don't feel that way in the musical sociology of things, I prefer the ensemble rather than the soloist*[4]. » Pour sa part, le compositeur Dai Fujikura a décrit la composition de son concerto *Ampere* (2008), pour piano et orchestre, comme un « cauchemar » : « *I really don't like musical material to be shared between the piano and the orchestra. I don't write in a Romantic idiom – which lends itself to the concerto form – with one solo instrument duelling with an orchestra over the same melody*[5]. » Nous avons affaire ici, me semble-t-il, à un *locus classicus* de la « dénégation », que Pierre Bourdieu a su analyser dans le fonctionnement du discours du galeriste de l'art contemporain[6].

Rares sont les compositeurs qui assument, comme le fait Per Nørgård à propos de son *Concerto en due tempi* (1996)[7], qu'une œuvre « est un concerto au *sens classique du terme* », comme il est plus ou moins le cas même pour les œuvres que l'on ne taxerait pas de conservatisme comme la série des *Chemins* de Luciano Berio ou celle des *Trames* de Martin Matalon. C'est pourquoi je suis particulièrement ravi d'accueillir un article de **John Rea** qui propose une réflexion sur le concerto au XX^e siècle. L'auteur est par ailleurs lui-même le compositeur d'un *non*-concerto, les *Figures hâtives*, œuvre pour violon solo (Richard Roberts) et orchestre créée par l'Orchestre symphonique

4. Dans le documentaire produit par le réseau PBS, *Great Performances : Steve Reich – A New Musical Language* (1987). Je remercie le compositeur Anthony Genge de m'avoir indiqué cette référence.

5. Sur le site du compositeur : <www.daifujikura.com/un/lw_PC.html> (consulté le 11 octobre 2013).

6. Voir Pierre Boudrieu (1977), « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, n° 1, p. 3-43.

7. Voir le site du compositeur : <www.pernoergaard.dk> (consulté le 11 octobre 2013).

de Montréal en 2006 (Yoav Talmi, direction). Ne nous étonnons donc pas si l'article – le mot ne convient pas à un texte qui renvoie clairement à plusieurs genres dramatico-littéraires – se présente sous forme d'un dialogue exempt d'opposition, au sens classique du terme…

En ce qui a trait à la musique contemporaine, le chef de file de ces genres/formations qui se perpétuent se trouve bien sûr dans l'œuvre pour ensemble de musique contemporaine. Les adeptes des concerts du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) à Montréal, de l'Ensemble intercontemporain à Paris, de l'Ensemble Dal Niente à Chicago ou de l'Ensemble Modern à Francfort, sont habitués à des œuvres que je m'amuse parfois à appeler le « 15/15 » : des œuvres de 15 minutes pour 15 instruments, genre typique, souvent imposé dans des concours de composition. La persistance d'œuvres composées pour de tels effectifs instrumentaux s'explique bien sûr en partie par le dynamisme de ces ensembles qui commandent des œuvres afin d'étoffer leur répertoire. Cependant, des raisons plus profondes ne sont pas à exclure. L'œuvre pour ensemble de musique contemporaine, cette symphonie de chambre qui trouve ses antécédents dans des œuvres du début du XX^e^ siècle pour effectifs réduits comme la *Symphonie de chambre* (1906), op. 9, d'Arnold Schoenberg, est devenue un classique aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, et constitue sans doute un genre, pourvu qu'elle crée une série d'attentes chez l'auditeur.

Cela m'amène au point de départ de ce numéro : commémorer les 25 ans de l'ensemble de musique contemporaine par excellence, le NEM, dirigé par **Lorraine Vaillancourt**. Cet ensemble a été fondé au même moment et dans un seul geste avec la revue *Circuit*, et je suis ravi de marquer ce grand moment, le quart de siècle étant un cap appréciable. La revue célèbre l'événement par un dossier sur le NEM qui prolonge le dossier thématique de ce numéro et comprend trois étapes nous initiant aux réalisations immenses de cet ensemble : un entretien avec Lorraine Vaillancourt réalisé par mes soins, une visite guidée dans les archives du NEM par **Ariane Couture** et une discographie commentée par **Cléo Palacio-Quintin.** Le dossier est complété par un supplément web, le film documentaire réalisé en 2001 par **James Dormeyer** sur le NEM, mettant en scène la création de *Menuhin : Présence*, œuvre ultime et profonde du compositeur André Prévost (1934-2001) pour violoncelle et le NEM, et offrant, entre autres merveilles, un aperçu sur le fonctionnement des répétitions de l'ensemble.

Outre le « genre » de ce que j'ai nommé le « 15/15 », il existe d'innombrables géométries non pas variables mais durables au sein de la musique contemporaine, si l'on pense à l'ensemble Pierrot – soit l'instrumentation que Schoenberg a choisie pour *Pierrot lunaire* (1912)[8] –, le quatuor dit « pour

8. Voir Christopher Dromey (2013), *The Pierrot Ensembles : Chronicle and Catalogue, 1912-2012*, edited by Christopher Wintle, Rochester, Boydell and Brewer.

la fin du temps » – qui comprend un violon, une clarinette, un piano et un violoncelle, instrumentation de la fameuse œuvre d'Olivier Messiaen – ou le sextuor « Dérive » – pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion, d'après l'œuvre *Dérive 1* (1984) de Pierre Boulez. Nous pourrions prolonger cette liste à l'infini avec le monodrame avec trame électronique ou le cycle pour instrument solo, mais l'un des genres qui a le mieux traversé le temps est certainement celui du quatuor à cordes, une source d'innovation apparemment inépuisable chez les compositeurs des 250 dernières années. C'est pourquoi nous avons invité **Clemens Merkel**, violoniste et cofondateur du Quatuor Bozzini, à penser ce genre/formation du point de vue de l'interprète. Enfin, dans l'enquête de ce numéro, **Jimmie LeBlanc** interroge sept acteurs du milieu musical montréalais sur leur rapport aux géométries durables.

Pour terminer, la traditionnelle rubrique des Actualités vient conclure ce dernier numéro du volume 23 de *Circuit*. Tout d'abord, **Maxime McKinley** nous présente un compte rendu d'une conférence du compositeur Gérard Pesson à propos de sa collaboration avec le poète Philippe Beck, donnée le 30 août dernier à l'occasion du colloque *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui*, organisé à Cerisy du 26 août au 2 septembre 2013. S'ensuit la chronique « Créé dans LeVivier », rédigée par **Cléo Palacio-Quintin**, qui nous propose une rétrospective des créations de la saison artistique 2012-2013 par les organismes musicaux partenaires du Vivier.

Bonne lecture !

Montréal, octobre 2013

Machina ex musico : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons

John Rea

L'AUDITEUR AVERTI *(à part, puis en lecture silencieuse)*
Pour qu'il ait des poètes distingués,
il doit aussi y avoir des auditeurs distingués[1].

Notice de programme. L'œuvre que vous découvrirez tout à l'heure, *Machina ex musico*, raconte un pan d'histoire tout en donnant un aperçu d'une théorie sur l'attirance/la répulsion – comme la course d'un piston au fil des ans – qui est exhibée dans les « concertos », avec ou sans cette appellation : géométries durables, contes d'amour, chroniques de transgression volontaire, tant affective que sonore. La pratique de l'autoréflexion transparaît dans mon œuvre. N.B. : pour l'auditeur peu expérimenté qui ne préfère pas entendre l'œuvre, trois tableaux récapitulatifs, insérés à la suite de ma partition, peuvent la substituer.

(Vifs applaudissements.)

LE SOLISTE
Ne trouvez-vous pas très révélateur…

L'ORCHESTRE
Comment ? Que dites-vous ?

LE SOLISTE
… à la lumière de ces données modernes…

L'ORCHESTRE
En ce qui concerne la pièce que nous venons tout juste de jouer ?

1. « *To have great poets, there must be great audiences, too.* » Whitman, [1881]2004, p. 10.

LE SOLISTE

… que Wagner, Verdi, Mahler et Debussy n'aient jamais composé un concerto ?

L'ORCHESTRE

Pas vraiment. Nous avons eu bien du souci parfois avec leurs autres réalisations.

LE SOLISTE

Pour les trois premiers compositeurs, le tableau sonore concertant n'aurait pas été assez riche pour couvrir entièrement la projection cinématographique voulue, du format « grand écran ». Quant au dernier, l'ubiquité des lignes définies et les contours sonores spécifiques à la forme discursive, intégrée au sein du concerto, auraient certainement suscité chez lui, *Musicien français*, les déambulations saccadées d'un kinéographe (folioscope) ou, du moins, d'un phénakistiscope.

L'AUDITEUR AVERTI *(vite enquiquiné)*

Hum !

LE MUSICOLOGUE *(en fouillant dans son glossaire)*

Hum ! f-é-n-n-e-c-…

L'ORCHESTRE

(*pause*) Oui. Peut-être, quand on y pense… (Sac à dés ?) Mais… données modernes ?

LE SOLISTE

La musique est tout ouïe. Elle est plus méchante et plus mystérieuse… supra-alleman…

L'ORCHESTRE *(en interrompant)*

C'est vrai que nous éprouvâmes fort peu d'allégresse lors de notre périple à travers le grand écran, cette volumineuse fresque sonore pour piano, chœur d'hommes et orchestre que Ferruccio Busoni dénommait de façon erronée un « concerto ». Heureusement que nous ne l'avons jouée qu'une seule fois. À quoi songeait-il exactement ?

LE SOLISTE

À plusieurs choses en fait.

LE MUSICOLOGUE *(en précisant)*

« It opens with a pastiche of Brahms, then moves on to Beethoven-like strutting themes, Lisztian arpeggios, brooding spells of Wagnerian orchestration, delicate Chopinesque interludes, depressive Schumannesque detours, and madcap Rossinian crescendos[2]. »

2. Ross, 2012, p. 76. Il ajoute : « *This is no heroic struggle against the orchestral mass; instead, the pianist is… one desperately* busy worker [nous soulignons] *among many.* »

L'ORCHESTRE
Busoni ?

LE SOLISTE
Ah, l'ouïe. Ferruccio : « petit homme de fer ». Prénom bien choisi par des parents sensés et, j'ose croire, audiblement (*sic*) sensibles à l'âge de marteaux lourds et de pistons forgés. Il accouchait de son désuet op. 39 en 1904. (Pièces de carrosserie incongrues !) Un bel avenir le hantait.

L'ORCHESTRE
Or vous discourez à propos de notre piano, à l'arrière, ou de nos instruments de cuivre ?

LE SOLISTE
(*pause*) Même si un Allemand, à cause de son *horror vacui*, inventa le premier *Kolben*, ce fut un Français qui lui attribua son sens figuré. *Avoir du piston. Faire piston. Par pistonnage ! Pistou !*

LE MUSICOLOGUE *(en contextualisant)*
« Debussy savait, selon le vœu qu'il
adressait à ses interprètes, faire oublier
que le piano a des marteaux, et il obtenait
notamment des effets très personnels de timbre[3]. »

3. Vallas, 1932, p. 153.

L'ORCHESTRE
(*pause*) Ouf. Eh bien, tant mieux !

LE SOLISTE
Debussy, rappelons-nous, discernait dans le jeune Schoenberg un type « dangereux ». En effet, il distinguait un pouvoir animal chez le compositeur autrichien. Herr Beaumont lui faisait peur, lui faisait penser à la façon d'éviter une nuit sur le mont Chauve.

LE MUSICOLOGUE *(pointu)*
Cette constatation est délibérément imprécise.
Debussy avait écrit à Godet en 1914 que Stravinsky
penchait dangereusement dans la direction de Schoenberg[4].

4. Voir Lockspeiser, 1965, p. 185.

L'ORCHESTRE *(en attendant)*
…

LE SOLISTE
Mal de dos modéré, résolu à mi-chemin fatal. Ces saules-là. Si !… d'eau…

L'ORCHESTRE
Que dites-vous ?

LE SOLISTE
Du mal et du bien. Uniquement. Et c'est par souci de rigueur que je les ai solmisés.

LE SOLISTE
Outré ? Mi- et phaso-dominant.
Lassitude.

L'ORCHESTRE
Outré ! Mi- et phaso-tonique.
Lassitude.

L'ORCHESTRE
Par-delà le bien et le mal. En outre. Et par souci de rigueur, nous les avons solfiés.

L'AUDITEUR AVERTI *(à part)*
Ah ! Comme j'aime les ritournelles !

LE SOLISTE
Peu après, en 1908, le concerto pour violon *all'antica* d'Ottorino Respighi se retrouva à la tête d'un curieux attelage, le néoclassicisme. Un bel avenir avec une vie antérieure l'attendait – Vivaldi revivifié par un second souffle à l'aide d'un ventilateur de réanimation. Simultanément, le dangereux étalon fougueux ressent l'air venu d'autres planètes. Dans l'écurie perchée sur sa montagne magique, entouré de son équipe de recherche, il entama l'émancipation des dissonances les plus retentissantes. Et ses chevaux s'enfuirent sans jamais y revenir. Quelle cavalcade délirante !

L'ORCHESTRE
Dites donc ! Cavalcade ? Ne divaguez-vous pas à haute voix ?

LE SOLISTE
Date charnière également dans l'histoire de la musique, nous dit-on.

L'ORCHESTRE
Une date bifocale ?

LE SOLISTE
Date « biauditive », si vous me permettez ce néologisme.

L'ORCHESTRE
Bien, nous sommes tout ouïe.

LE SOLISTE
Merci. Toutefois mes commentaires nécessitent des précisions, car dans les œuvres concertantes à cette époque, deux tendances poétiques découlaient

déjà de deux grands courants situés en amont. Celle illustrée par Respighi venant du courant propre au concerto « flâneur », et l'autre exemplifiée par Busoni venant du concerto « neurasthénique ». Bref, l'un était issu d'une tradition française, et l'autre d'une tradition germanique. Il s'avère que les deux courants, déphasés l'un par rapport à l'autre, atteignent leurs cascades et piscines de chefs-d'œuvre à tour de rôle.

LE SOLISTE

(*pause*)
Permettez-moi une explication.
S'il vous plaît, me permettez-
vous une explication ? Plus que
vous ne pouvez l'imaginer, je sais
reconnaître mes difficultés. Ma
nouvelle terminologie ne jouit pas
encore d'un appui…
disciplinaire…
Le concerto est un amas de…

L'ORCHESTRE

Comment osez-vous ? Vous nous
avez tellement outrés. Honteux
révisionniste ! Pourquoi toutes ces
nouvelles catégories, dont personne
n'a entendu parler ? Et surtout
pas par de savants de la nouvelle
musicologie. Ces catégories ne
nous ressemblent pas…
Se discipliner !
Ciel ! Ramassis de non-sens !

L'AUDITEUR AVERTI *(à part)*
L'orchestre a tort : elles vous ressembleront.

L'ORCHESTRE
Mener les chevaux si loin au trot – si preste au galop bien sûr, c'est les outrer !

LE SOLISTE
Mais vous répétez si peu, notamment les choses qui véritablement le requièrent. Produire vos effets et puis laisser tomber vos phrases comme avec un compte-notes, cela vous ressemble ? Revenons au point de départ. Laissez-moi fredonner ma comptine. Remontons le cours du fleuve où le concerto moyen, qui est méconnu aujourd'hui, prend forme et…

L'ORCHESTRE
Prend tournure ?

LE SOLISTE
… prend forme et sens, avec son amas de sons.

L'ORCHESTRE
… *Amazo*…

LE SOLISTE
Bon. Et ne vous mettez pas martel en tête !

L'ORCHESTRE
Ah non, d'accord.

LE SOLISTE
Le périple recouvrirait… uniquement un écran d'ordinateur.

L'ORCHESTRE
Le périlleux coup est vrai… unique. Menton et cran d'ordre. Date. Heure.

L'AUDITEUR AVERTI *(à l'auditrice voisine)*
Formidable ! Quelle souplesse dans le jeu
d'assonance de ce premier mouvement !

LE MUSICOLOGUE *(pointu, après réflexion)*
« In art the average is always false,
and the individual organization of the
greatest classical works is the only sound
basis for generalizations, historic or aesthetic[5]*. »*

5. Tovey, 1910, p. 826.

§ § §

LE SOLISTE
Prenez vos aises derrière les lutrins, *andante*, et faites résonner vos instruments.

L'ORCHESTRE
Volontiers.

LE SOLISTE
Faites sonner vos accords comme les premiers et les derniers accords d'une fête inconnue, attendu que, devant vous, l'immense panorama exigera un regard soutenu. Lisez-le.

L'ORCHESTRE
D'accord. Bien entendu.

LE SOLISTE
N'oubliez pas… que la « calliphonie » des cascades et des piscines naturelles de la contrée viennoise dépasse tout entendement. Tendez l'oreille aux ruissellements doux. Tout est volonté délibérée. Tout est très révélateur. Écoutez-les.

L'ORCHESTRE
Oui, d'accord… que la Californie des…

LE SOLISTE *(avec un regard noir)*
… de ses concertos, Mozart tout enjoué relata sa sublime synthèse biauditive :

Pour obtenir le succès, il faut écrire des choses si compréhensibles qu'un cocher de *fiacre* [N. B. : mot en français] pourrait les chanter ensuite, ou bien, si incompréhensibles qu'elles plaisent tout justement parce qu'aucune créature raisonnable ne peut les comprendre… [Les concertos] tiennent juste le milieu entre le trop difficile et le trop facile… Çà et là… les « connaisseurs seuls » peuvent y trouver aussi satisfaction… de telle manière que les non-connaisseurs en puissent être contents sans savoir pourquoi.

LE MUSICOLOGUE

Ces phrases réarrangées proviennent de
la lettre écrite à son père, le 28 décembre 1782.
Il parlait des concertos n^os^ 11, 12 et 13, pour piano[6].

6. Schiedermair, 1914, p. 201-204.

LE SOLISTE

Voilà le fin tacticien qui cultive un « entendement lectoral » destiné à de multiples usages.

L'ORCHESTRE

Une taille unique convenable à celui qui mène le cheval, ainsi qu'à celui qui le possède.

LE SOLISTE

Lecture perspicace et bien résonnée ! Entre le cocher et le connaisseur ! Quelle machination ! Véritable torrent de musique, cet espiègle savant, pour ne pas dire maître en matière de marketing moderne. Quelle piscine naturelle à contempler et à entendre ! Le tout foisonnant de…

LE SOLISTE	**L'ORCHESTRE**
27 concertos pour piano et…	18 concertos pour instruments à vent et…
5 concertos pour violon.	5 concertos pour violon.

LE SOLISTE

Ensuite, étant aux prises avec la montée lente et inexorable du bassin des plaines inondables, l'Europe musicale réagit à Mozart d'une façon bicéphale.

L'ORCHESTRE

Vous faites allusion au Danube ?

LE SOLISTE

Ne raisonnez pas comme un tambour. Au Rhin. À l'est de ce fleuve, le réseau fluvial favorisa le développement d'une condition morbide que nous nommerons « maladie honorable » à propos de laquelle je chanterai sous peu. À l'ouest, après la révolution bourgeoise, Mozart jouit d'un statut d'exquis créateur cosmopolite, tant et si bien que le cocher de fiacre se prit fatalement pour le connaisseur.

L'ORCHESTRE
Zut!… Un peu comme de nos jours… Ne trouvez-vous pas?

LE SOLISTE
Un peu?

L'AUDITEUR AVERTI *(pensif et soucieux)*
… Ceci n'est pas un périple…

LE SOLISTE
Dès lors, le concerto moyen commence son ascension.

L'ORCHESTRE
Comment était-il censé agir dans ces flots?

LE MUSICOLOGUE *(contrarié)*
« […] *the orthodox definition of a concerto is that it is "an instrumental composition designed to show the skill of an executant, and one which is almost invariably accompanied by orchestra." This idea is in flat violation of the whole history and aesthetics of the form, which can never be understood by means of a study of averages*[7]. »

7. Tovey, 1910, p. 826.

LE SOLISTE
À l'ouest, en visant les effets de flottaison plutôt qu'en explorant les profondeurs. Et, comme il fut convenu, en dépeignant les mélodies douces et sentimentales, même lorsque l'exhibition technique était ingénieusement scintillante. L'élégance et la grâce d'un boulevardier peu pressé rendaient distincte l'allure du violon concertant. Et une nouvelle manière de faire, comme un *Style galant* mis à jour, fleurissait. Le héraut de cette mouvance se nomme Bériot.

L'ORCHESTRE
… Héros?… Berio?

L'AUDITEUR AVERTI *(somnolent et inattentif)*
… *Harold*?… Berlioz?

LE MUSICOLOGUE *(à part, impatient)*
Imbéciles savants!

L'ORCHESTRE
Pardonnez-nous le lapsus. (Sommes-nous en train de perdre l'ouïe?) Et à l'est? Comment était censé agir le concerto moyen là où beaucoup plus tôt les flots gagnaient déjà du terrain?

LE SOLISTE

En se laissant choir afin de percer les profondeurs plutôt que de sillonner la surface. En affirmant des mélodies moins délectables, mais plus réalistes et sérieuses, même lorsque la virtuosité était ingénieusement impérieuse. Les mesures volontaristes d'un habitant de la forêt rendaient très distincte l'allure du violon concertant. Et un nouveau mode de gestion du son, comme un *Sturm und Drang* réactualisé, surgissait. Le héraut de cette mouvance se nomme Spohr.

L'ORCHESTRE

… un *Esturgeon trinqua ?* (*pause*) Spores ?

L'AUDITEUR AVERTI *(assoupi)*

Zzz zzzz… Youpi… j'aime le spo… !

LE MUSICOLOGUE *(consterné)*

Chut ! Ludwig Spohr composa 15 concertos
tandis que Bériot en composa 10.

L'ORCHESTRE

Boum ! Ouille ! L'air guindé. Nos habits sont neufs… et ils nous gênent aux entournures.

LE SOLISTE

L'air de rien. Cependant ce dernier porterait le monde sur ses épaules et, en un tournemain, il se transfigure en concerto « héroïque », incorporé dans de nouvelles armées de généraux[8] sans…

L'ORCHESTRE

… sans coup férir. Ah, nos ancêtres intrépides ! Devant leurs auditoires médusés.

LE SOLISTE

Peu après, l'autre concerto moyen musardait…

L'ORCHESTRE

… car ce concerto « flâneur » déambule machinalement en scène.

LE SOLISTE

Bouleversant ! Alors que l'« héroïque » sondait les tréfonds…

L'ORCHESTRE

… le « flâneur » sondait les gués.

8. L'expression que l'historien Charles Burney utilise en 1772 pour décrire l'orchestre de Mannheim. Burney, 1773, p. 93.

LE SOLISTE

Et le concerto comme remède et résolution héroïque fait resurgir une musique emplie de passion ardente qui finalement évoluera, lente et langoureuse, en cortège funèbre.

L'ORCHESTRE

Tandis que le botaniste de l'asphalte, naguère revêtu de ses habits nettoyés et de ses souliers ressemelés, s'enchante de son oreille distraite. Car ce gastronome de l'oreille est à l'écoute réduite, et…

LE SOLISTE

Qui trop embrase mal éteint… ou…

L'ORCHESTRE

Qui trop embrasse bien étreint.

L'AUDITEUR AVERTI *(en sursaut)*

Ça alors !

§ § §

LE SOLISTE

« […] *che sempre a guisa di fanciullo scherza* » (qui, comme un enfant, ne cesse de jouer). Sur ces paroles de Dante[9], je vois que vous déchiffrez bien ce concerto « flâneur » qui affiche une liberté d'allure, un amour du plaisir et une exagération d'expression qui dépassent son assise narcissique…

9. Dante, 1985, p. 426. *Purgatorio,* début du *Canto XV.* Notre traduction.

L'ORCHESTRE

Cela est d'une sublimité à nous couper le souffle ! Et que dire de la « maladie honorable » ?

LE SOLISTE

Conséquence d'une machine de guerre et d'armées bruyantes, inexorablement épuisées.

L'ORCHESTRE

… d'un surmenage excessivement sonorisé ?

LE SOLISTE

Une névrose traumatique due à la consommation abusive de valses et d'opérettes. Cependant, le concerto « neurasthénique » creusa loin. Car les marches forcées harmoniques prélevèrent leur tribut des jeunes créateurs, verts scénaristes, qui arrivèrent du fond de la profondeur germanique ! Bien plus tard, le diagnostic fut « *fatalen Lage* » (situation fatale).

L'ORCHESTRE
… du héros déchu ?

LE SOLISTE
Ne leur en parlons pas, taisez-vous ! (LvB fut « la force la plus héroïque de l'art moderne[10] ».)

10. Rolland, 1903, p. 76.

L'ORCHESTRE
Donc le concerto moyen affiche plus qu'un dialogue entre soliste et orchestre, dévoile plus qu'une conversation entre masse concertante et auditoire, prend plus que sa volonté de tremplin…

LE SOLISTE
Chut !

L'ORCHESTRE *(silence absolu)*

LE SOLISTE
C'est le portrait d'une forme en deux solitudes auditives…

L'ORCHESTRE
… l'une vouée à l'asservissement…

LE SOLISTE
… et l'autre à la démobilisation de l'esprit et à la liberté en cavale, tant espérée.

LE SOLISTE	**L'ORCHESTRE**
Le concerto classique…	Le concerto classique…
du cocher de fiacre, et	du connaisseur, et
	du jeune soldat héroïque, et
du jeune dandy flâneur, et	
	du héros neurasthénique, et
de l'antiquisant néoclassique, et	
	du héros déchu, puis
(*chuchoté*) de jeux d'ombres.	

L'AUDITEUR AVERTI *(en chuchotant, pris par surprise)*
… concerto de jeux d'ombres ! ?… Wow.

LE MUSICOLOGUE *(pointu et à part)*
Dès 1869, oui, la neurasthénie est bien identifiée[11]. D'autres renvois sont faits à ADORNO, Théodore et aux livres sérieux de KERMAN, Joseph (1999), *Concerto Conversations*, et de WATKINS, Holly (2011), *Metaphors of Depth in German Musical Thought*.

11. Beard, 1869, p. 217-220.

LE SOLISTE *(à la phrase cadencée d'un soliste)*

L'écoute répétée révèle peu à peu… que le petit écran sert à englober mieux les comportements qu'on reconnaît dans la forme du concerto moyen – tel qu'entendu par le cocher, grâce surtout au nombre très limité d'émissions rediffusées dans nos salles de concert et tablettes d'audition. Le petit écran privilégie l'intimité en plan serré (rapproché aux sujets musicaux), une durée d'émission raisonnable, les apparitions fugaces de stars lorsque quelqu'un d'autre que l'auteur réalise la *cadenza*[12], et une distribution des rôles assez restreinte. C'est une forme qui s'adresse, non pas à la collectivité, mais à l'individu comme témoin auriculaire.

12. Pas moins de quinze cadences existent pour le *Concerto pour piano nº 3* de Beethoven.

L'autre courant existe – bien que réservé au grand écran – et est voué au connaisseur : quatre concertos symphoniques pour piano d'Henry Litolff, le *Concerto pour piano nº 2* de Brahms, ou le *Concerto symphonique pour piano et orchestre* (2012) de Tristan Murail susnommé *Le Désenchantement du monde*[13]. On revient à l'aurige avec quatre concertos arborés par le Xenakistiscope.

13. Le concept du désenchantement (*Entzauberung*) vient de Max Weber. L'œuvre de Murail a été créée le 4 mai 2012 à Munich. Pierre-Laurent Aimard était le soliste et George Benjamin dirigeait le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

On nomme « confluent » l'endroit où, après 200 ans, nos deux cours d'eau se rejoignaient, l'un rendu glauque de la couleur de cendres mortuaires dispersées, et l'autre, virevolté et tourbillonnant, regorgeant de revenants…

En 1985, dans *Kraft* (énergie) pour six solistes, orchestre et électronique, Magnus Lindberg prodigua son envie de paradigme à l'*Einstürzende Neubauten* (nouveaux édifices qui s'effondrent), groupe bruitiste post-industriel. Pendant qu'il mâchait de la poussière et des cendres, Magnus se ressourça ainsi dans des bars berlinois à testostérone, et Helmut Lachenmann dessina en désinence son *Ausklang* (notes finales ; dernier accord), pour piano et orchestre. En 1987, Michel-Georges Brégent commet son *Tradsens Concertio*, pour le même effectif, un « concerto de concerti », basé sur 15 compositeurs et 33 de leurs concertos traduits en gabarit de 30 minutes et joués simultanément ! Si l'œuvre fébrile et ferrée de Busoni ressemblait à celle de Dr Frankenstein, alors celle de Brégent avoisinait un rassemblement de zombies déambulants.

L'ORCHESTRE

… Endlich haben wir verstanden… « Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei[14]*… »*

LE SOLISTE

Dit éloquemment. Au XIXe siècle, la phase bénigne de la dégénérescence et de l'hystérie se nomme « neurasthénie ». « La métaphore de l'homme-machine est centrale dans la neurasthénie[15]. » À l'époque, plusieurs pianistes

14. « *Plus d'expression du sentiment, que de peinture* », en exergue à la *Symphonie nº 6* de Beethoven.

15. Cathébras, 1991, p. 80. Voir aussi, Di Mascio, 1986, p. 625-638.

font breveter des dispositifs digitaux d'entraînement destinés à simuler les mouvements mécaniques[16]. Tirer un bénéfice d'une technologie nouvelle, cela nous est-il inconnu ? L'« orchestre d'orchestres » n'a-t-il pas déjà atteint dans le monde du cinéma le seuil de la crédibilité auriculaire ?

16. Voir Michaud-Pradeilles, 1997.

L'ORCHESTRE *(en chuchotements glissants)*
Orchestres virtuels, hélas…

LE SOLISTE

En abusant de son *Zigarrenmechanik*[17], Schumann s'estropia. « Moins je joue en public, plus je déteste tout l'univers mécanique des morceaux de démonstration virtuoses… [ils] me sont devenus absolument répugnants[18]. » Robert est un connaisseur.

« *Music came to a full stop with Brahms*, a dit Wittgenstein, *and even in Brahms I can begin to hear the noise of machinery*[19]. »

Alors, *mehr Andruck der Maschine als Empfindung*[20]… L'électricité, le précurseur d'un messie, semble rédimer le concerto au début des années 1930 quand la mécano-virtuosité accède à une hardie prise de courant. Tout comme Filippo Marinetti qui exigea à cor et à cri ses *Parole in libertà*[21], Varèse revendique *The Liberation of Sound* associée aussi à une nouvelle machine salvatrice[22]. Çà et là, les arts de Theremine, Trautwein et Martenot éblouissent le cocher alors que la musique concertante afférente déçoit le connaisseur.

Plus tard, la virtuosité médusera différemment les oreilles de Luciano Berio qui, avec une légèreté de plume, fait voyager plusieurs de ses *Sequenze* sur ses chemins ombragés. Du premier trait, le concerto « jeux d'ombres » naquit en 1965[23], et plus d'un créateur à venir luirait dans l'ombre[24]. Pour Berio, les meilleurs solistes devaient être « capables de s'impliquer (…) dans l'unique virtuosité aujourd'hui acceptable, celle de la sensibilité et de l'intelligence[25]. »

Nous retrouvons-nous sur le chemin de la synthèse biauditive mozartienne ?

Le fervent compositeur de concertos fades, pourquoi nage-t-il à contre-courant en remontant les cours d'eau patriarcaux ? Se nourrir de matière en décomposition sonore ? Revenir au bercail ? On sait que les eaux toniques les plus nutritives émergent toujours en aval.

Werk ist Weg (œuvre est voie), dit Paul Klee. Sa théorie de la *Gestaltung* (formation, ou la forme en acte) explique les chemins qui mènent à la *Gestalt* (forme). Donc, il n'y a pas d'œuvre « faite », mais uniquement d'œuvre « se faisant »[26]. Si seulement les auteurs de concertos prenaient bien plus soin

17. Rauchfleisch, 2004, p. 47. C'est le nom donné par Schumann au *Chiroplaste,* inventé par Johann-Bernhard Logier en 1814.

18. « *Je weniger ich jetzt öffentlich spiele, je mehr wird mir das ganze mechanische Virtuosenthum verhaßt.* » Schumann, 1987, p. 181. Lettre du 15 août 1841.

19. Rhees, 1981, p. 127.

20. « Plus de pression de la machine, que du sentiment. »

21. Voir Pietropaoli, 2003, p. 183. Le second *Manifeste du futurisme* (1913) avait pour titre *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà.*

22. Voir Varèse, [1936]1966, p. 11-12.

23. Voir Stoianova, 1985, p. 407. Berio choisit le nom *Chemins* au lieu de concerto. Dans les mots du compositeur, « ombre sonore » se réfère aux effets d'ombres-résonances et de nuages de sons.

24. Voir Cohen-Levinas, 2004. Depuis 30 ans, la quantité d'œuvres qui affiche le mot *ombre(s)* est très vaste. Une consultation du site <www.brahms.ircam.fr> est très révélatrice à cet égard.

25. Berio, 1998.

26. Maldiney, 1994, p. 152.

de leurs dialogues et de leurs concertations, bien plus que de leurs parcours aqueux à rebours…

Qu'une nation agisse dans un esprit de dialogue et de concertation, c'est bien optimiste. Un tel état d'âme génère-t-il plus d'œuvres concertantes intitulées, ou non, « concertos » ?

Outré ? Mi-phaso-lassitude ? Jadis… Aujourd'hui, l'Europe et le monde se ressemblent.

À cause de son sens perçant, un nouveau concerto moyen fuit les plaines deltaïques. Désormais énergisé par la venue du Messie – l'engin mécano-informatisé ubiquitaire –, il bondit comme une sauterelle électrifiée sur un promontoire magique couronné de câbles et de cordage échevelé. Là, un groupuscule de chercheurs essaye même d'émanciper le comma[27].

Le connaisseur est ravi, certes… Le cocher, lui, irrésolu.

Toutefois en suivant les deux traditions déjà évoquées, tout concourt à montrer non seulement la présence du dernier modèle du concerto « héroï-numérique », dit autrement de « superhéros », mais aussi le concerto « ludo-numérique », dit de l'« automate ». Autour du monde, chaque modèle, comme un spécimen de cyborg[28] embrassé par la *musique mixte* de nos jours, est bien entretenu et cultivé dans des Unités de Réanimation, Soins et Sauvegarde. Là, plusieurs compositeurs courent comme des bêtes de course, et des lièvres mécaniques les incitent à courir plus vite, mais ils ne tournent qu'en rond, en rond, en rond, en rond, en rond, en rond…

(Silence absolu, suivi d'une ovation prolongée.)

LE MUSICOLOGUE *(pris par surprise)*
Singulière, invraisemblable !
C'est une nouvelle forme qu'il prône.
Elle se parachève avec une cadence fabuleuse,
« enchevalée » de références et riche en résonances !

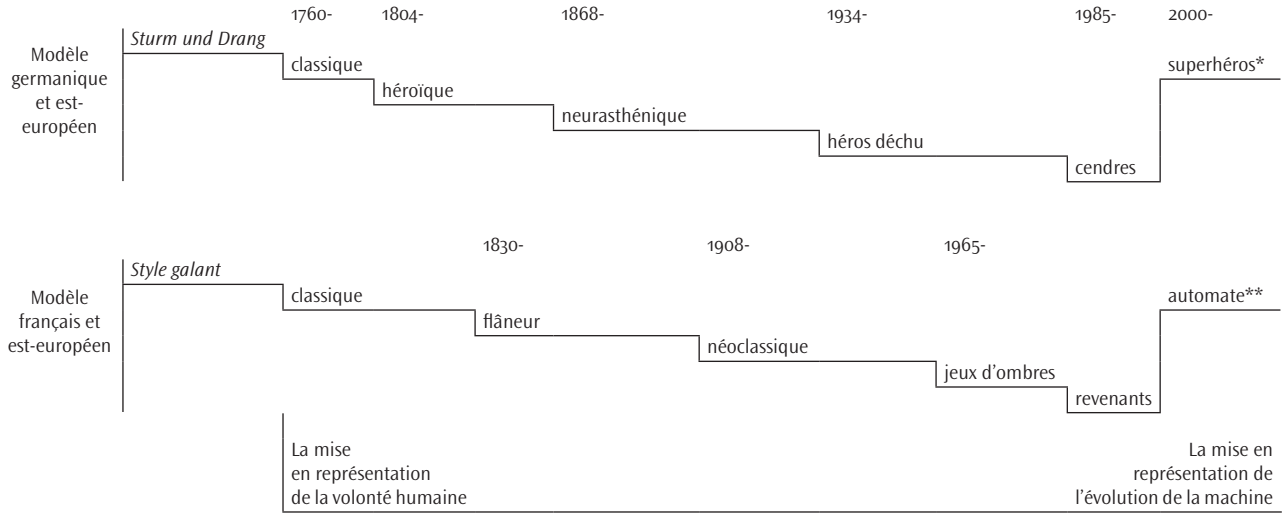
L'AUDITEUR AVERTI *(dépassé par l'entendement, à l'autre voisin)*
Le peuple est censé aimer le bonheur. On dit pourtant qu'il préfère
l'excitation. Car le danger, l'entreprise, l'espoir, le concerto,
et l'aléatoire lui sont préférables à ses quatre repas[29].
(Applaudissements redoublés.)
Ahem ! Où en étais-je ?
Hum !
Ah, dis donc, allons prendre un verre.

27. Voir Sheridan, 2001, au sujet du travail de Michael Harrison et de la microtonalité.

28. Clynes et Kline, [1960]1995, p. 29.

29. Stevenson, [1866]2012 (en ligne). Notre traduction et paraphrase du passage suivant : « *People are supposed to love happiness; it is someone's contention that they prefer excitement. And danger, enterprise, hope, the novel, the aleatory* [*sic*], *are dearer to them than regular meals.* »

ANNEXE 1 Concerto, deux modèles.



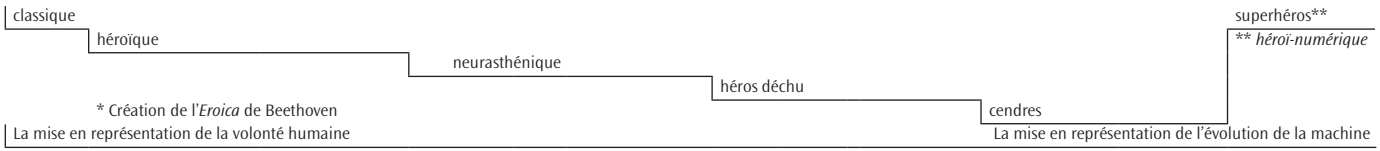
* *héroï-numérique*
** *ludo-numérique*

Faits saillants concomitants sélectionnés :

1869	La neurasthénie est identifiée.	1933	Adolph Hitler accède au pouvoir.
1898	*La vie d'un héros,* de R. Strauss ; Bartók fait une réduction pour piano en 1902.	1949	Défi proposé par le scientifique G. Jefferson. « *Not until a machine can write a sonnet or compose a concerto* […] *could we agree that machine equals brain…* »
1900	Rachmaninov consulte le neurologue Nicolas Dahl ; le *Concerto pour piano n° 2* apparaît en 1901.	1960	Le terme *cyborg* apparaît pour la première fois, inventé par Manfred Clynes, pianiste de concert et neurophysiologiste.
1904-1910	Projet socio-littéraire, proto-nazi, pour redynamiser le concept du héros germanique.	1962	La guerre d'Algérie, qui a commencé en 1954, prend fin.
1912	*Jeux,* de Debussy, possiblement le travail artistique le plus « flâneur ».	1975	La guerre du Vietnam, qui a commencé en 1955, prend fin.
		1978-	L'Ange « déchu », Luzifer, dans *Licht,* opéra-fleuve de Stockhausen.

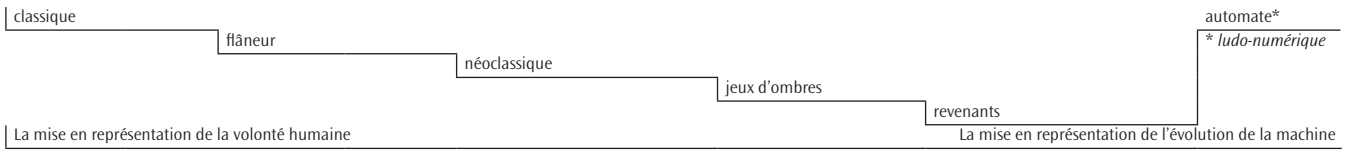
ANNEXE 2 Concerto, modèle GERMANIQUE et EST-EUROPÉEN (*pn*, piano ; *vn*, violon).

1760-	1804-* *pn*	*vn*	1868- *pn*	*vn*	1934- *pn*	*vn*	1985- *pn*	*vn*	2000-
	-04, -05	Spohr/2, 4	-68 Grieg	Bruch/1	-34 Webern *Konzert*		-85 Lachenmann	Lindberg	-01 Harvey *Bird*
	-06 Beethoven/4	Beethoven, Spohr/3	-75 Tchaïkovski/1		-35 Berg			*Kraft* [6 sol.]	*C. with Plainsong*
	-09 Beethoven/5	Spohr/6	-76 Dvořák		-36 Schoenberg		-88 Lutosławski		-02 Rea
	-10, -14, -16	Spohr/10, 7, 8	-77	Bruch/2		Hindemith	-90	Carter	*Homme-Papillon*
	-19 Moscheles/1		-78	Tchaïkovski		*Trauermusik*	-91	Xenakis	-12 Manoury
	-20	Spohr/9		Brahms	-38	Bloch		*Dox-Orkh*	*Echo-Daimónon*
	-21 Weber *Konzertst.*		-80 Tchaïkovski/2	Dvořák	-39	Hartmann *Mus.*		Xenakis [trb]	
	Moscheles/2		-81 Brahms/2			*der Trauer*	-92	Rihm *Zeit*	
	-22, 23 Moscheles/3, 4		-85 Franck *V. sym.*		-41 Rachmaninov/4		-93	Adams	
	-23 Kalkbrenner/1		-87	Brahms [v, vc]	Addinsell			Penderecki/2	
	Ries/7		-89 Gounod *Pn.-péd.*		*Warsaw*		-96	Henze/3	
	-26 Ries/8		-90 Rachmaninov/1		-42 Schoenberg		-97 Bouliane		
	-28	Spohr/12	-91	Bruch/3	Rodrigo		2000 Glass/1 *Tirol*	Bouliane *Sexe*	
	-31 Mendelssohn/1		-93 Tchaïkovski/3		*Concierto heroico*			*anges* [cl bs]	
	-32 Moscheles/5		-96	Dvořák [vc]	Medtner/3		Sciarrino		
	Field/7 ; Ries/9		-97	Strauss *Quixote*	-45	Korngold	*Clima dopo Partch*		
	-34 Moscheles/6		-01 Rachmaninov/2		-47	Henze/1	-01	Prévin	
	-35 Moscheles/7	Spohr/13	-04 Busoni	Sibelius	-48	Chostakovitch/1		Lindberg [cl]	
	Kalkbrenner/4		-08	Reger	-50 Henze/1		Neuwirth *locus*		
	-36	Vieuxtemps/2	-09 Rachmaninov/3		-58 Cage		-02	Knussen	
	-37 Mendelssohn/2		-10 Reger	Elgar	-60 Barber			Chin	
	-39	Spohr/14	-18 Medtner/1		-63	Britten *Sym* [vc]		Boudreau *Vie*	
	-40	Vieuxtemps/1	-19	Elgar [vc]	-65 Carter ['Hitler']			*d'un héros*	
	-44 Litolff/2	Spohr/15	-23	Pfitzner	-67 Henze/2	Chostakovitch/2	-03	Pintscher	
		Mendelssohn/2	-26 Rachmaninov/4		-69 Xenakis			*En sourdine*	
		Vieuxtemps/3	-27 Medtner/2	Janáček	*Synaphaï*			Daugherty	
	-45 Schumann				-69 Carter *Double*			*Fire & Blood*	
	-46 Litolff/3				-71	Henze/2	-04 Glass/2	Bouliane	
	Henselt		PARTICULIER		-72	Feldman [vc]		[vn, vc, pn]	
	-49 Schumann [4 cors]		1929	Schillinger	-74 Rochberg		-06 McMillan	Lindberg	
	-50	Vieuxtemps/4		*Therminvox*	-75 Feldman			Eötvös *Seven :*	
		Schumann [vc]	-31	Hindemith	-77	Penderecki/1		*Astronauts*	
	-52 Litolff/4			*Trautonium*		Berio *Ritorno*	-07 Penderecki/2	Gubaidulina	
	-53	Schumann	-39	Genzmer		[vc] ['Stalin']	*Resurrection, 9-11*		
		Wieniawski/1		*Mixtur-trautonium*	-78	Feldman [fl]	-08	Leroux [sx]	
	-58 Brahms/1		-47	Jolivet *ondes Mart.*		Stockhausen		*L'unique trait*	
	-61, -62	Vieuxtemps/5, 4	-52	Genzmer		*Michaels Reise*	-09	Salonen	
	-62	Wieniawski/2		*Mixtur-trautonium*	-81 Bouliane		-12 Murail		
	-67 Litolff/5				*Douze tiroirs…*		*Désenchantement*		
					votre descente		Lindberg/2		



ANNEXE 3 Concerto, modèle FRANÇAIS et EST-EUROPÉEN (*pn*, piano ; *vn*, violon).

1760- *pn*	*vn*	1830- *pn*	*vn*	1908- *pn*	*vn*	1965- *pn*	*vn*	1985- *pn*	*vn*	2000-
		-30 Chopin/1, 2	Paganini/4, 5	-08	Respighi	-65 Berio		-85	Dutilleux	-00 Henry *C. sans*
			Bériot/1		*All'antica*	*Chemins I*			*… Songes*	*orch.* (d'après Liszt)
1811- Field/2, 3		-34	Berlioz [alto]	-12 Prokofiev/1		[hrp]			Lutosławski	-02 Leroux *Voi(rex)*
-16 Hummel/1		-41	Bériot/2	-13 Prokofiev/2		-66	Ligeti [vc]		*Chain II*	-06 Rolnick *iFiddle*
- 16 Hummel/2		-43	Bériot/3	-15 Falla *Noches*		-67	Berio		Boulez *ombre dbl*	
-17 Field/5		-44	Bériot/4	-17	Prokofiev/1		*Ch. II* [alto]	-86	Gubaidulina	
-19 Hummel/3		-45	Bériot/6	-21 Prokofiev/3	Respighi	-68	Berio *Ch. III*		*Offertorium*	
Field/4		-46	Bériot/5, 7, 8		*Gregoriano*	-70	Lutosławski [vc]	-87 Brégent	Glass/1	
-20 Field/6		-49 Liszt/1		-24 Gershwin			Dutilleux [vc]	-88 Ligeti	Bouliane *Orch*	
-26 Hummel/4	Paganini/2	-50	Bériot/10	*Rhap. in Blue*			Ligeti *chambre*	Berio	Lutosławski	
	Paganini/3	-57 Liszt/2		Stravinsky [vents]		-72	Ligeti [fl, htb]		*Partita*	
-27 Hummel/5		-58 St-Saëns/1	St-Saëns/2	-25 Gershwin			Berio *Ch. IIc*	-89 Berio/2 [2 pn]		
		-59	St-Saëns/1	-26 Bartók/1			[cl bs]	Adams *Eros*	Takemitsu [alto]	
		-63	St-Saëns	Falla *Clavecin*		-73 Berio/1		-92 Berio		
			Rondo capricc.	Copland		[2 pn]		*Chemins V* [gtr]		
		-68 St-Saëns/2	Bériot/9	-28 Cowell		-74 Berio		-93	Ligeti	
		-69 St-Saëns/3		-29 Stravinsky		*Points*		-94 Berio		
		-72	St-Saëns [vc]	*Capriccio*		-75	Berio *Ch. IV*	*Compass Récital*		
		-74	Lalo *Symph.*	-31 Ravel	Stravinsky		[hbt]	Lindberg		
			espagnole	Ravel *Gauche*			Berio *Ch. IVb*	-95	Leroux *d'aller*	
		-75 St-Saëns/4		-33 Bartók/2			[sx]	-96	Dalbavie	
		-77	Tchaïkovski	-34 Rachmaninov		-80	Lutosławski		Berio *Ch. VI* [trp]	
			Rococo [vc]	*Rhap. Paganini*			[htb, hrp]		Berio *Ch. VII* [sx]	
		-83 R.-Korsakov		-35	Prokofiev/2	-81	Berio *Corale*		Fedele [vc]	
		-86 Strauss		-37 Françaix		-84	Berio	-99	Dalbavie [2 cl]	
		Burleske		-38	Bartók/2		*Voci* [alto]		*Antiphonie*	
		d'Indy		-39	Hindemith/2			-01	Saariaho [fl]	
		Symph. cévenole		-40	Khatchatourian				*L'aile du songe*	
		-89 Lalo		-43	Bartók *Orch*			-02	Dutilleux *Sur le*	
		-90	Saint-Saëns/3		Glière [voix]				*même accord*	
		-96 St-Saëns/5		-45 Bartók/3					Ligeti [cor]	
		L'Égyptien		Stravinsky *Ebony*				-03	Ligeti *Hambourg*	
		1901 Rénié [hrp]		-54	Lutosławski				Corigliano	
					Orch				*Red violin*	
				-59 Stravinsky				-05 Dalbavie	Adès	
				Mvts				-06	Dalbavie [fl]	
								-07	Tanguay [vc]	
								-13 Boudreau		
								C. de l'asile		



BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodore W. (1963), *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

BEARD, George (1869), « Neurasthenia, or nervous exhaustion », *Boston Medical and Surgical Journal*, vol. 80, p. 217-220.

BERIO, Luciano (1998), Notes pour Luciano Berio, *Sequenzas*, Ensemble Intercontemporain. Deutsche Grammophon, CD DDD 0289 457 0382 4 GH 3, 20/21 Séries.

BURNEY, Charles (1773), *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United States*, London, printed for T. Becket and Co. Strand ; J. Robson, New Bond-Street ; and G. Robinson, Paternoster Row.

CATHÉBRAS, Pascal (1991), « Du "burn out" au "syndrome des yuppies" : deux avatars modernes de la fatigue », *Sciences sociales et santé*, vol. IX, nº 3, p. 65-94.

CLYNES, Manfred et KLINE, Nathan ([1960]1995), « Cyborgs and Space », *in* Chris Habels Gray, Steven Mentor et Heidi J. Figueroa-Sarriera (dir.), *The Cyborg Handbook*, New York, Routledge, p. 29-34.

COHEN-LEVINAS, Danielle (2004), *Le temps de l'écoute : Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, Paris, L'Harmattan.

DANTE (1985), *La Divina commedia*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore.

DI MASCIO, Patrick (1986), « Comment naissent les théories ? Le cas de la neurasthénie », *L'évolution psychiatrique*, vol. 51, nº 3, p. 625-638.

HENDERSON, Robert (1967), « Portrait of Debussy. 3 : Debussy and Schoenberg », *The Musical Times*, vol. 108, nº 1489, p. 222-226.

HINTON, Stephen (2010), « The Emancipation of Dissonance : Schoenberg's Two Practices of Composition », *Music & Letters*, vol. 91, nº 4, p. 568-579.

JEFFERSON, Geoffrey (1949), « The Mind of Mechanical Man », *British Medical Journal*, vol. 1, nº 25, p. 15.

KEEFE, Simon P. (dir.) (2005), *The Cambridge Companion to the Concerto*, Cambridge University Press.

KERMAN, Joseph (1999), *Concerto Conversations*, Cambridge, Harvard University Press.

LOCKSPEISER, Edward (1965), *Debussy : His Life and Mind*, vol. II, London, Macmillan.

MALDINEY, Henri (1994), *Regard Parole Espace*, Paris, L'Âge d'Homme.

MICHAUD-PRADEILLES, Catherine (dir.) (1997), *Touches à touches : pianos et brevets d'invention au XIXe siècle*, Paris, Éditions Edipso.

NOTLEY, Margret (2006), *Lateness and Brahms : Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, Oxford, Oxford University Press.

PIETROPAOLI, Antonio (2003), *Poesie in libertà : Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Naples, Guida Editori.

RAUCHFLEISCH, Udo (2004), *Robert Schumann : Eine Psychoanalytische Annäherung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

RHEES, Rush (1981), *Ludwig Wittgenstein : Personal Recollections*, Oxford, Blackwell.

ROLLAND, Romain (1903), *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette.

ROSS, Alex (2012), « The Monster Concerto », *The New Yorker* (9 janvier), p. 6-77.

SCHIEDERMAIR, Ludwig (1914), *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. 5 Bände, Band 2*, Leipzig, Georg Müller.

SCHUMANN, Clara et SCHUMANN, Robert ([1967]2009), *Journal intime*, Paris, Buchet-Chastel.

SCHUMANN, Robert (1987), *Tagebücher, Band II 1836-1854*, Leipzig, Stromfeld / Roter Stern.

SHERIDAN, Molly (2001), « Michael Harrison's Revelations », <www.newmusicbox.org/articles/Michael-Harrisons-Revelations> (consulté le 22 avril 2013).

STERN, Fritz ([1961]1974), *The Politics of Cultural Despair : A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, University of California Press.

STEVENSON, Robert Louis ([1866]2012), « *The Day After To-morrow* », *in* Robert Louis Stevenson, *Lay Morals and Other Papers*, <http ://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/s848lm/complete.html> (consulté le 27 avril 2013).

STOIANOVA, Ivanka (1985), « Luciano Berio : chemins en musique », *La Revue Musicale*, n° 375-376-377, p. 392-434.

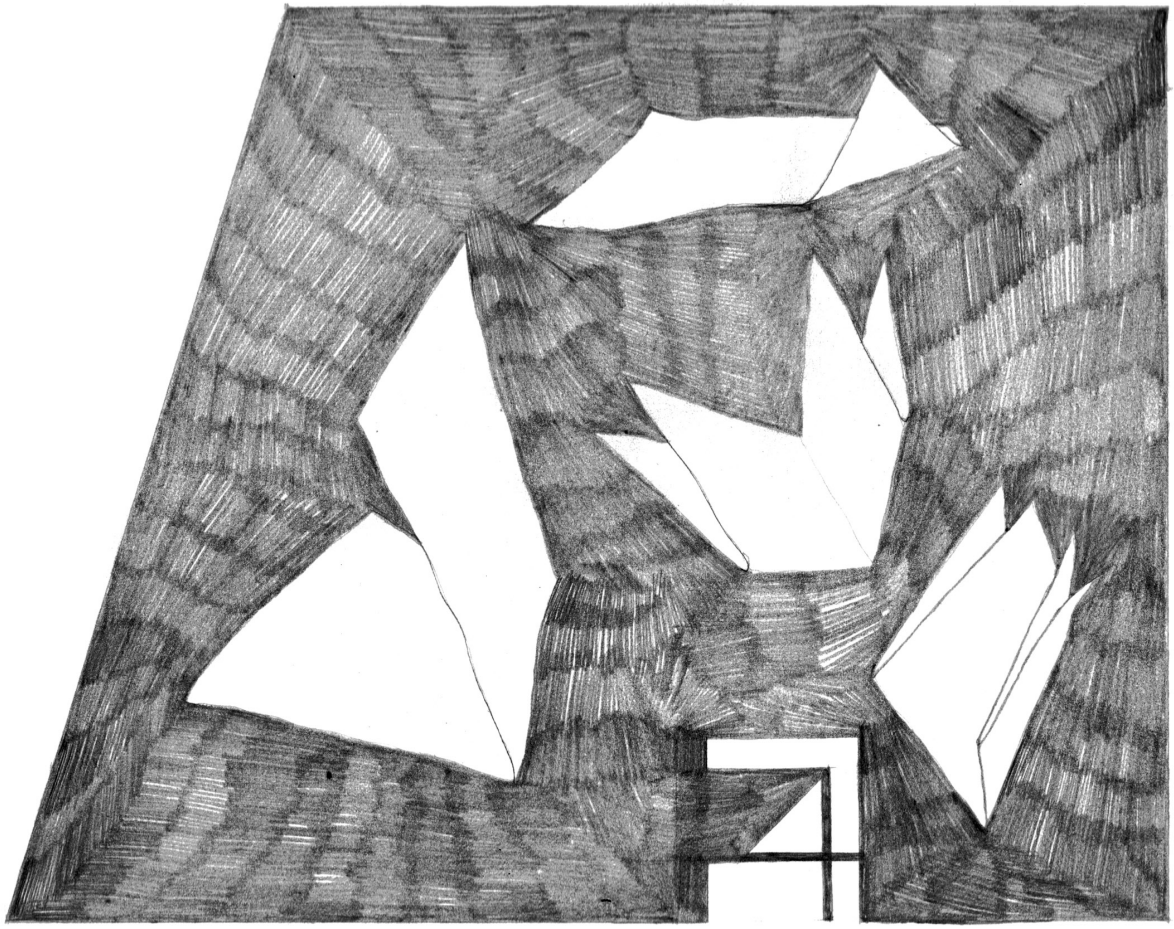
TOVEY, Donald F. (1910), « Concerto », *Encyclopedia Britannica*, 11e édition, vol. 6, p. 826.

VALLAS, Léon (1932), *Claude Debussy et son temps*, Paris, Félix Alcan.

VARÈSE, Edgard ([1936]1966), « The Liberation of Sound », *Perspectives of New Music*, vol. 5, n° 1, p. 11-19.

WATKINS, Holly (2011), *Metaphors of Depth in German Musical Thought*, New York, Cambridge University Press.

WHITMAN, Walt ([1881]2004), *Notes Left Over*, Whitefish, Montana, Kessinger.



Martin Lord, *Quatre pliages*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

Le quatuor à cordes : une géométrie sociale

Clemens Merkel

(traduit de l'allemand par Hélène Luetz de Lemps)

Le quatuor à cordes, comme type de formation musicale, n'a pas changé depuis plus de 250 ans. Comment est-ce possible ? Tous les autres ensembles musicaux, et surtout chacune des autres entités sociales (à savoir les structures de groupes), ont vécu un grand nombre de changements au cours de la même période. Sans pareilles évolution et adaptation à un environnement et à une société en mutation, ces structures n'existeraient plus ou nous apparaîtraient tels des vestiges ataviques d'une époque révolue, jouissant parfois, malgré tout, d'une certaine vitalité[1]. Qu'il me soit permis de formuler ici certaines réflexions en tentant d'analyser le phénomène du quatuor à cordes sous différents angles.

Le quatuor à cordes en tant que formation

Le quatuor à cordes est une structure sociale composée de quatre membres, ni plus ni moins. Le nombre invariable de solistes et l'immuabilité de l'instrumentation sont des caractéristiques qui se retrouvent dans d'autres formations : par exemple, le trio avec piano, le quatuor avec piano, le quintette avec piano, le trio à cordes, le quintette à vent et le trio d'anches. Le quatuor à cordes se distingue toutefois de ces petits ensembles en étant la seule formation qui se compose d'un nombre pair d'instruments de la même famille. Le quatuor avec piano comprend quatre musiciens, mais il s'agit en l'occurrence d'un trio, généralement à cordes, auquel s'ajoute un piano : on pourrait donc argumenter que les mains droite et gauche du pianiste se comportent à la manière de deux instruments. Le sextuor à cordes est, quant à lui, soit une extension du quatuor, soit un double trio à cordes. Dans tous les autres

1. L'orchestre symphonique, par exemple, conserve les structures sociales et hiérarchiques du XIX^e siècle qui ne se retrouvent plus dans le premier monde occidental : environ 100 individus entassés dans un espace réduit doivent suivre les directives d'une personne pendant plusieurs heures, et ce, sans avoir le droit de parler, de donner son opinion ou de quitter sa place ! Ceci est bien entendu un point de vue unilatéral et polémique sur la structure d'un « orchestre », mais nous nous devons, au XXI^e siècle, de penser à ce genre de chose. L'orchestre symphonique existera-t-il sous cette forme dans 200 ans ?

ensembles musicaux, l'instrumentation, le nombre de musiciens et même les familles d'instruments varient.

Le nombre de musiciens d'un ensemble joue un rôle important. De toute évidence, un groupe de deux musiciens « fonctionne » différemment qu'un groupe de huit musiciens ou plus, par exemple. Un ensemble de quatre musiciens est unique à plusieurs égards :

1. Sachant qu'un ensemble musical est issu d'une culture centre-européenne et judéo-chrétienne, il ne semble pas absurde de réfléchir sur le caractère symbolique des chiffres : le quatre, en particulier. Ce chiffre inspire la complétude, la perfection, l'appartenance, l'ordre, la rationalité, la relativité et la justice. Il représente aussi la « dimension » et, de fait, le chiffre quatre est le plus petit chiffre à partir duquel une figure géométrique tridimensionnelle peut être formée.

Dans la culture chrétienne, le chiffre trois est le symbole de l'âme et de la Sainte Trinité tandis que le quatre fait référence au corps. Il y a quatre évangélistes, quatre archanges, quatre vertus fondamentales (l'intelligence, le courage, le sens de la justice et la tempérance). Le signe de croix (et avec lui, l'architecture chrétienne) est fondé sur les quatre points cardinaux et le chiffre quatre représente aussi, bien sûr, les quatre éléments (la terre, l'eau, l'air et le feu). Cette caractérisation me semble déterminante : un quatuor à cordes ne peut bien fonctionner que si ses quatre membres ont un sens de l'appartenance et de l'ordre, un sens de la justice et de la relativité. Les chiffres trois et sept (ou encore huit, pour nommer un chiffre pair) sont symboliques de choses très distinctes. De la même manière, un trio ou un octuor ne sont pas comparables, musicalement ou sociologiquement, à un quatuor à cordes.

2. Un groupe d'individus formant une microsociété (comme l'est le quatuor à cordes) n'a que trois possibilités pour prendre ses décisions : 4:0, 3:1 ou 2:2. La première combinaison, la décision à l'unanimité, est idéale : pour ou contre quelque chose, comme le choix d'un phrasé, d'un morceau, le tempo d'un mouvement, le caractère d'une section, etc. Une décision à 3:1 n'est pas optimale, mais elle arrive fréquemment. Un des individus fait un compromis ou se plie au désir des trois autres. La plupart du temps, il va tenter de s'imposer lors de décisions ultérieures en se référant à ses propres compromis. Il pourrait aussi y avoir une constellation à 1:3, ce qui veut dire qu'une personne confronte les trois autres. Ceci peut se produire dans des cas isolés et a pour conséquence que la majorité du groupe est obligée d'accepter une décision

qui lui est imposée. Aucun groupe n'acceptera cela à la longue. Lorsque deux camps de deux individus sont à égalité, il n'y a pas de décision ; il ne peut même pas y avoir de compromis. La négociation provoquerait, éventuellement, l'indifférence dans le processus décisionnel, marquant l'incapacité du groupe entier à faire des choix. Le compromis n'est possible que si au moins un des individus se rapproche de l'autre camp. Cela nous ramène à la combinaison 3:1 dans laquelle une personne s'ajuste temporairement à la majorité.

3. Si nous considérons, sociologiquement parlant, un ensemble défini de musiciens comme un groupe, alors la structure sociale de ce groupe devient très importante. Ajoutons que cette structure sociale ne se suffit pas à elle-même, dans le vide : elle doit également songer à son positionnement au sein même d'une société. Cette « société » est hétérogène : un pays, une ville ou une région, un public ciblé, des experts ou des collègues, des compositeurs et des musiciens. La structure sociale d'un ensemble musical et sa présence dans une structure sociale complexe sont particulièrement déterminantes pour son travail artistique.

Dans son œuvre de 1908, intitulée *Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, le sociologue Georg Simmel propose plusieurs réflexions, dont « ce que peut signifier pour ses formes le simple *nombre* des individus ainsi socialisés[2] ». Il mentionne ainsi que :

2. Simmel, [1908]1999, p. 81.

> […] un groupe, à partir d'une certaine dimension, doit élaborer, pour se maintenir […], des règles, des formes et des organes dont il n'avait pas besoin auparavant ; […] d'un autre côté, des cercles plus restreints présentent des qualités et des actions réciproques qu'ils perdent inéluctablement dès que le nombre de leurs membres s'étend[3].

3. *Ibid.*

Un petit groupe peut donc interagir à un niveau social élevé, sans pour autant définir une structure de direction comme un groupe plus large serait tenu de le faire. Simmel poursuit :

> Ainsi on peut constater par exemple que des ordres socialistes ou proches du socialisme n'ont jusqu'à présent été réalisables que dans de tous petits cercles, […] une répartition équitable du travail et de la jouissance peut très bien être réalisée dans un petit groupe, et, […] les individus peuvent en avoir une vision d'ensemble et la contrôler[4].

4. *Ibid.*, p. 81-82.

Le renvoi aux « ordres socialistes » suscite certainement, de nos jours, l'étonnement, et n'est pas particulièrement populaire. Cependant, il ne représente pas ici un terme politique mais sociologique. L'ordre du quatuor à cordes est socialiste : tous ses membres sont égaux en droits, contribuent tous à parts

égales au succès du concert, et en sont donc également récompensés. La réussite du concert, tant artistique que financière, est partagée par les quatre membres du quatuor. Si le concert remporte un succès mitigé ou si le cachet est trop bas, tous les membres en subissent les conséquences.

Simmel dit encore :

> De petits groupes à l'organisation centripète ont coutume de mobiliser toutes les forces dont ils disposent et de les utiliser ; dans les grands groupes, en revanche, elles restent latentes, non seulement relativement, mais aussi absolument. L'ensemble du groupe ne fait pas appel de façon permanente et totale à chaque membre, mais il peut se permettre de laisser inutilisées socialement bien des énergies […]. Lorsque le petit cercle intègre les personnes à son unité dans une mesure assez importante […], il tend à adopter, justement à cause de son caractère unitaire, une position nettement définie à l'égard des personnes, des tâches concrètes et des autres groupes[5].

5. Simmel, [1908]1999, p. 85-86.

Le « petit groupe à l'organisation centripète » qu'est le quatuor à cordes est donc aussi sociologiquement une réussite, car elle exige la capacité totale de chacun de ses membres. L'implication avec laquelle le musicien d'un quatuor accomplit sa tâche va bien au-delà de l'engagement que tout autre musicien doit remplir au sein d'un grand orchestre. En plus des tâches courantes que sont les exercices et les répétitions, chaque membre d'un quatuor a normalement certaines obligations administratives qu'il n'aurait pas à honorer dans une plus grosse formation jouissant de l'assistance d'un tiers – un « organe », comme le nomme Simmel. Cette contribution considérable de chaque membre du quatuor dépasse largement un rendement normal et conduit à l'homogénéité et à la puissance de la position extérieure suggérée par Simmel. C'est la raison pour laquelle un quatuor à cordes est davantage que la simple somme de l'énergie et des qualités de quatre personnes ; il développe par ailleurs un caractère particulier et une qualité qui le distinguent de tout autre groupe.

Le quatuor à cordes dans la société

Dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, le nombre de quatuors à cordes professionnels ne cesse d'augmenter. À l'époque, il est courant que les musiciens d'un quatuor changent et que les activités soient sporadiques, mais à partir de 1870, de plus en plus de quatuors à cordes s'établissent de manière permanente. Ceci permet un travail continu et influe naturellement sur la qualité de l'interaction entre les musiciens. Les quatuors commencent à former leur style caractéristique et on peut les identifier grâce à un répertoire qui leur est propre. Les membres d'un quatuor ont souvent étudié auprès des mêmes

professeurs, viennent de traditions de jeux similaires, sont le soliste et les chefs de pupitre au sein du même orchestre. Simultanément, des séries de concerts sont fondées et programment, en premier lieu, de la musique de chambre – parfois même seulement des quatuors à cordes. Jusqu'ici, le répertoire était surtout disséminé dans les concerts de salon bourgeois. Maintenant, il est de plus en plus souvent présenté à un public connaisseur et amateur grandissant. En général, les quatuors à cordes s'inspirent du canon des « grandes » œuvres mais restent presque toujours en contact avec les compositeurs contemporains dont ils créent les pièces.

Après 1920, le Kolisch-Quartett, premier quatuor spécialisé dans la musique moderne, se forme dans le cercle de « l'association pour les représentations musicales privées » d'Arnold Schoenberg. L'intensité avec laquelle les compositeurs et le Kolisch collaborent à donner vie aux œuvres est novatrice et, à ce jour, exemplaire. Bien des quatuors qui se sont formés suivant cet exemple se consacrent entièrement ou en partie à la musique moderne et accompagnent et inspirent des compositeurs pendant de nombreuses années. Les exemples les plus célèbres sont les quatuors LaSalle, Arditti et Kronos. On se gardera de sous-estimer l'influence de ces ensembles et d'autres quatuors – moins populaires mais tout aussi importants – sur le développement de ce genre musical.

Cette structure musicale n'a pas seulement traversé les siècles, elle est de plus en plus populaire en tant que modèle social et musical auprès des compositeurs. En règle générale, la qualité de l'ensemble garantit aux compositeurs un haut niveau artistique avec de bonnes chances de représentations répétées. La permanence du groupe rend également possible une coopération à long terme, entre les compositeurs et certains interprètes ou ensembles. De cette interaction fusionnelle naît une musique qui ne pourrait exister dans une autre constellation.

À partir de 1980, le nombre de quatuors à cordes recommence nettement à augmenter. Cela est dû à une offre grandissante des cours de maîtres et de possibilités d'apprentissage pour les jeunes quatuors déjà existants[6]. D'autre part, le quatuor est de plus en plus privilégié par des musiciens qui ne désirent pas entamer leur carrière dans un orchestre. Ils sont prêts à échanger la sécurité d'un poste dans une section contre un travail très intense, souvent modestement payé mais très satisfaisant sur le plan artistique. De plus, les écoles et les conservatoires de musique du monde entier forment plus de musiciens que n'en demandent les orchestres pour remplacer leurs membres sortants. Pour cette raison, bien des musiciens cherchent d'autres possibilités pendant leur apprentissage. Le profil du travail de musicien s'élargit : on peut se spécialiser dans un répertoire traditionnel ou de musique moderne. Des ensembles spé-

6. Par exemple, l'activité professorale de plusieurs ensembles comme le Quatuor Amadeus, le Quatuor Smetana, ou de Walter Levin du Quatuor LaSalle, et les programmes pour quatuor de type « *Artists-in-Residence* » dans beaucoup d'universités, surtout aux États-Unis.

cialisés sont donc créés en conséquence. Dans ces genres d'ensembles s'établit souvent un travail de type collectif emprunté aux ensembles de musique de chambre[7]. Ainsi naît une sorte de musicien qui cherche proactivement à façonner sa carrière dans un environnement professionnel et social variable. La sécurité matérielle n'est plus assurée depuis le début mais doit être réalisée en accord avec son succès artistique[8].

7. L'Ensemble Modern de Francfort est à cet égard exemplaire ; jusqu'à maintenant, il est dirigé par ses 19 membres dans un contexte de coresponsabilité démocratique, artistique et financière.

8. Expliquer cette évolution dans le contexte professionnel et social depuis 1970 dépasserait le cadre de cet article. Ce serait néanmoins un sujet des plus intéressants.

Le quatuor à cordes en tant que forme musicale

Nul besoin de revenir en détail sur l'évolution du quatuor à cordes en tant que forme musicale, ce qui a déjà été traité maintes fois. Mais lorsque l'on observe de près cette évolution avec – pour ainsi dire – une paire de jumelles historico-musicales, on y détecte plusieurs phases.

Environ 75 ans après son établissement, le quatuor à cordes connaît un premier apogée avec la dernière série de quatuors de Beethoven, qui reste pour plusieurs à ce jour la norme à laquelle toute œuvre doit être mesurée. Beethoven a développé la forme bien au-delà des frontières musicales de l'époque. En conséquence, aucune véritable évolution du genre qui dépasserait le style individuel de certains compositeurs et de leur époque ne s'est produite au cours des décennies suivantes. D'autres catégories d'œuvres se sont grandement développées. Wagner porta l'opéra bien au-delà des conventions. Bruckner – pour nommer un deuxième exemple – ouvrit, avec ses symphonies, des espaces qui n'avaient jamais été explorés par d'autres compositeurs. Néanmoins, aucun compositeur du XIX^e^ siècle n'a réussi à offrir une telle qualité et n'a démontré une si grande soif d'expérimentation pour le quatuor à cordes que Beethoven. On ne peut cependant pas parler de stagnation. Tous les grands compositeurs (et bien sûr aussi les moins connus) ont écrit un ou plusieurs quatuors qui appartiennent au canon de la littérature musicale. Chaque compositeur a dû se pencher sur l'exemple beethovénien – consciemment ou inconsciemment, qu'il l'ait voulu ou non – pour le transcender. Il semble qu'après cette ère, les compositeurs ont agi très prudemment pour appréhender le genre du quatuor.

À l'exception de Dvořák, qui en a écrit 14, aucun compositeur du XIX^e^ siècle n'a écrit autant de quatuors à cordes que Beethoven[9]. Ce n'est qu'au XX^e^ siècle que des compositeurs écrivent de longues séries : Ernst Toch, 13 ; Heitor Villa-Lobos, 17 ; Darius Milhaud, 18 ; Bohuslav Martinů, 10 ; Dmitri Chostakovitch, 15 ; Peter Sculthorpe, 18 ; Murray Schafer, 13 ; Ben Johnston, 10 ; Wolfgang Rihm, 13. Cette liste doit bien sûr être complétée par tous les compositeurs qui n'ont écrit seulement qu'un ou quelques quatuors, car rares sont les com-

9. Joachim Raff a écrit huit quatuors, Alexandre Glazounov, sept.

positeurs qui n'en ont aucun dans leur répertoire. On peut donc parler, à partir de 1900, d'une période extrêmement créatrice pour les quatuors à cordes.

L'évolution du début du XX^e siècle apporte par ailleurs de véritables innovations musicales. Deux compositeurs sont particulièrement déterminants : Anton Webern, avec *Cinq mouvements pour quatuor à cordes*, op. 5 (1909), *Six bagatelles*, op. 9 (1913) pour quatuor à cordes et Igor Stravinsky avec ses *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914). Sans être spectaculaires en apparence, ces trois morceaux ouvrent des perspectives totalement nouvelles qui rompent avec la tradition du quatuor inspirée par Beethoven, autant d'un point de vue musical que social[10]. Le schéma en trois ou quatre mouvements est remplacé par une forme cyclique ; la durée de l'œuvre est radicalement raccourcie (au contraire des tendances alors actuelles dans la musique d'orchestre) ; le matériau musical est extrêmement réduit. Ce ne sont plus les morceaux pour salon d'amateurs du XIX^e siècle ; Webern et Stravinsky ne se préoccupent plus de s'assurer que leurs œuvres jouées par les musiciens professionnels puissent l'être également par des amateurs de bon niveau. Malgré – ou plutôt à cause de – leur brièveté, ces morceaux sont terriblement difficiles à exécuter, les instructions et les détails sont d'une précision inédite. Pour atteindre des effets sonores spéciaux, Stravinsky donne l'ordre au premier violon : « glissez avec toute la longueur de l'archet », pour des valeurs de note qui devraient normalement être exécutées avec une fraction de l'archet. En même temps, le second violon doit jouer « excessivement sec », alors que l'alto est noté sur deux systèmes, l'un pour l'*arco*, l'autre pour le *pizzicato*. Webern place une altération devant chaque note (♭♯♮) afin de tenir compte de l'harmonie atonale de la musique, en lui donnant une directive d'articulation ou une dynamique précise ; des crescendos ou decrescendos sont placés de sorte que le déroulement précis doit être rendu dans les limites du temps alloué (notation musicale ou phrase). Ceci a, en 1913, atteint et dépassé les limites du supportable, non seulement pour le travail d'édition et d'impression, mais également pour les musiciens et les auditeurs.

Webern et Stravinsky personnalisent pourtant deux des grandes tendances artistiques qui commencent à se développer au début du XX^e siècle : atonalité, dodécaphonisme, sérialisme, avant-garde eurocentrique expérimentale d'un côté[11], traitement d'éléments de musique folklorique, distanciation, parodie et jeu avec la tradition, de l'autre. Ces deux compositeurs s'écartent clairement de la tradition beethovénienne en ouvrant une nouvelle voie. Bien entendu, d'autres compositeurs – notons particulièrement Bartók et Ives[12] – ont écrit des quatuors qui ont été importants, à leur façon, pour les compositeurs ultérieurs. Toutefois, l'impulsion de départ vient de Webern et Stravinsky : c'est à

10. Y a-t-il, au XIX^e siècle, après Beethoven, des quatuors avec cinq, six ou sept mouvements, une fugue durant 17 minutes ou un mouvement lent durant 16 minutes ?

11. Le terme d' « avant-garde eurocentrique » est emprunté à Coriún Aharonián (1996, en ligne).

12. La musique de Charles Ives (pas seulement son deuxième quatuor à cordes), malgré le fait qu'elle ait été peu exécutée au départ, a un rôle déterminant dans l'évolution de la musique américaine, qui présente, à partir de 1930 environ, une œuvre pour quatuor très variée et souvent expérimentale.

partir de ce moment-là que les compositeurs ont le choix de s'inscrire ou non dans la tradition, mais sans encore vraiment la bouleverser[13].

En 1962, Michael von Biel[14] compose son deuxième quatuor à cordes, une œuvre qui nie complètement le son du quatuor jusque-là en usage. Cette œuvre est presque exclusivement constituée de bruits et de sons grinçants que von Biel tente de noter avec précision. Le compositeur explore de nouveaux horizons : ses sons ne correspondent plus, en grande partie, à la notation classique. Ainsi devient-il, par le biais du quatuor à cordes, un innovateur radical et un pionnier de la notation de sons insolites. En 1962, ses œuvres ne sont certes jouées qu'en petits comités, mais ont influencé, et influencent toujours, ses collègues compositeurs (cf. note 13).

De 1963 à 1965, Mauricio Kagel écrit deux quatuors[15] qui transgressent complètement les règles. Le concert lui-même et son rituel deviennent un théâtre. Le premier quatuor commence avec l'entrée du violoncelliste, qui hésite, mal à l'aise sans ses collègues, puis essaie la place du premier violon, et finalement se rassoit à sa place pour se consacrer à des sons qu'il arrache d'une aiguille à tricoter coincée entre les cordes. Derrière la scène, à des positions différentes, les autres musiciens commencent à jouer tout en se déplaçant lentement et en suivant une certaine chorégraphie, d'un endroit à l'autre, durant le morceau de 10 minutes. Ce n'est qu'au bout de la neuvième minute que les quatre musiciens atteignent leur place attitrée. Avec ces deux morceaux, Kagel propulse le quatuor à cordes dans un espace théâtral tridimensionnel ; il rompt avec la tradition du concert, fusionne musique et théâtre, toujours avec une touche d'humour.

En 1970, George Crumb compose *Black Angels*, pour quatuor à cordes électrique. Il s'agit du premier quatuor à cordes électriquement amplifié, incorporant des éléments de musique rock dans un contexte « classique ». Le quatuor doit sonner le plus fort et le plus distorsionné possible ; les interprètes doivent parfois parler et siffler pendant l'exécution et jouer différents instruments de percussion. Dans deux mouvements, les interprètes doivent sonner comme une viole de gambe. Crumb exige que les musiciens (en position de violoncelle) placent l'archet entre la main gauche et le chevillier, à l'opposé donc de la position normale entre main gauche et chevalet. Non seulement cette pièce sonne-t-elle comme un consort de violes, mais il est presque impossible que trois joueurs puissent, de cette façon, bien ajuster l'intonation[16]. Enfin, trois joueurs accompagnent le solo de violoncelle dans le passage central, « God Music », avec des « harmonicas de verre » bricolés avec des verres à vin. Crumb écrit *Black Angels* au temps de la guerre du Vietnam, « in tempore belli ». Il s'agit d'un des premiers essais

13. En entrevue, Helmut Lachenmann disait à propos de son quatuor à cordes *Gran Torso* : « Bien sûr, il y avait une touche de plaisanterie dans la provocation esthétique. Mais dix ans avant moi, Michael von Biel a écrit son deuxième quatuor et je ne pouvais rien ajouter d'autre à cet aspect de la rupture violente des tabous sur les quatuors à cordes, que de leur donner une fonction logique centrée sur elle-même. Après que Michael von Biel eut "brisé la clôture", la tâche était de s'implanter sérieusement sur toute la largeur d'un espace si étendu. » Lachenmann, cité *in* Häusler (éd.), 1996, p. 199.

14. Michael von Biel, né en 1937, compositeur et artiste, étudia la musique avec Morton Feldman, Cornelius Cardew et Karlheinz Stockhausen ainsi que l'art avec Joseph Beuys. Il vit à Cologne.

15. Le deuxième quatuor à cordes de Kagel était une commande du Quatuor LaSalle. Voir le commentaire de Walter Levin dans Spruytenburg, 2011, p. 280 ss.

16. Pour autant que je sache, c'est ici la première fois que l'échec (la non-obtention de la perfection) est calculé musicalement. Comme beaucoup d'interprètes trouvent cela désagréable, plusieurs quatuors ont recours à une *ossia* où le même passage est joué dans une position normale avec des sourdines métalliques.

d'expression d'une opinion politique en utilisant la musique sans l'appui d'un texte.

Ces cinq morceaux ont été déterminants pour le quatuor à cordes au XX^e siècle et constituent une contribution directe ou indirecte au fait que le genre est resté extrêmement vivant, et qu'il se trouve toujours en constante évolution. Autant le XIX^e siècle porte essentiellement l'empreinte de Beethoven, au XX^e siècle, les compositeurs réussissent à se libérer de cette tradition – sans pour autant la nier ou la détruire – et balisent des passages variés que les compositeurs contemporains peuvent suivre aujourd'hui.

De nos jours, il est sans doute très difficile d'écrire un quatuor à cordes car, si, d'une part, toutes les possibilités sont accessibles, d'autre part, beaucoup de possibilités ont déjà été testées et jugées. Composer un quatuor à cordes sans être conscient de sa tradition[17] est aujourd'hui impossible. Un compositeur doit toujours se demander où il se situe par rapport à la tradition, pas seulement dans un sens esthétique, mais aussi artisanal et s'il peut trouver son propre langage. C'est ainsi que naissent constamment de nouveaux quatuors à cordes, inédits, captivants et dignes d'être écoutés.

17. Tradition dans le sens d'une grande somme d'œuvres postérieures à Haydn.

On peut trouver des mots semblables pour définir la formation du « quatuor à cordes ». Un quatuor peut être très ouvert à de nouvelles expériences et tendances ; il peut souvent les développer activement – mais même une philosophie avant-gardiste ne peut faire disparaître la tradition technique et musicale. Voilà un exercice concluant pour les ensembles que de se mesurer de manière créative à cette tension dialectique.

Le quatuor à cordes existera-t-il toujours dans 250 ans ? De nouvelles œuvres seront-elles composées pour lui ? Il est impossible de répondre à ces questions, mais il faut constater qu'aujourd'hui, en 2013, le quatuor à cordes est, en tant que forme sociale et musicale, encore bien vivant !

REMERCIEMENTS

L'auteur tient à remercier Barbara Thériault et Isabelle Bozzini.

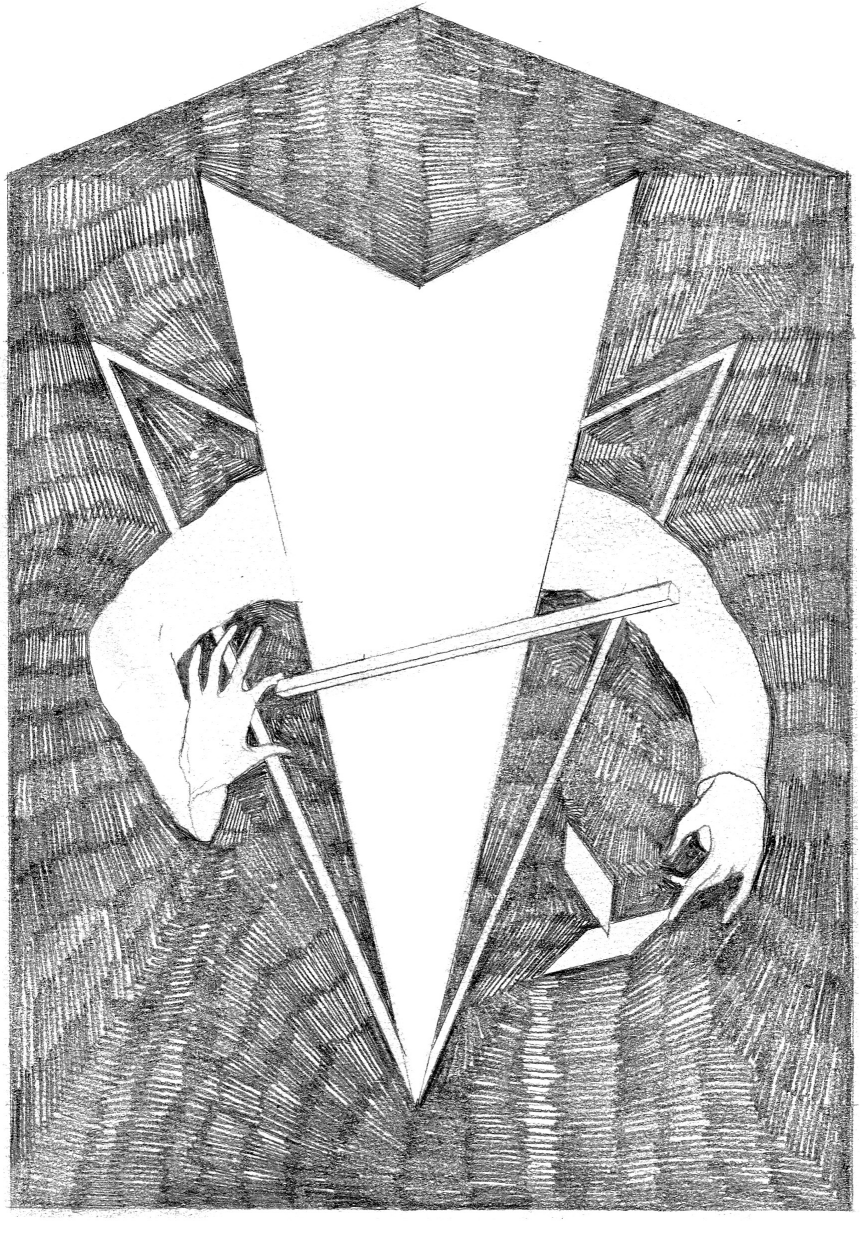
BIBLIOGRAPHIE

AHARONIÁN, Coriún (1996), « Otherness as Self-Defense or as Submission ? Third World Composer's Crossroad », <www.latinoamerica-musica.net/frames/en.html> (consulté le 5 novembre 2013).

HÄUSLER, Josef (éd.) (1996), *Helmut Lachenmann : Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

SIMMEL, Georg ([1908]1999), *Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, traduit de l'allemand par Lihayne Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Paris, Presses universitaires de France.

SPRUYTENBURG, Robert (2011), *Das LaSalle-Quartett : Gespräche mit Walter Levin*, München, Text + Kritik.



Martin Lord, *Pontiac*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

Enquête

Géométries instrumentales : entre médium et message

JIMMIE LEBLANC

[…] en réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même […][1].

Prémisses

Alors que la fin du XIX^e^ siècle confirme l'établissement de certains genres musicaux comme la symphonie, le concerto et l'opéra, ainsi que de certaines formations comme l'orchestre moderne, le quatuor à cordes, le trio avec piano, la première moitié du XX^e^ siècle se fait le témoin de géométries instrumentales inédites, essentiellement motivées par de nouvelles nécessités esthétiques. L'importance accrue accordée au timbre s'accompagne d'un renversement graduel des forces orchestrales wagnériennes, créant ainsi de nouveaux équilibres dans la distribution des sonorités. À ce titre, Schoenberg marque un tournant historique avec sa première *Symphonie de chambre*, op. 9 (1906), en inventant l'orchestre de 15 solistes, formation qui, à peu de chose près, allait devenir « le » standard en musique contemporaine. Une autre innovation nous vient sous la forme du *Pierrot lunaire* (1912), une œuvre plutôt hétérogène combinant voix, flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano, et dont l'instrumentation s'est élaborée au fil des exigences poétiques de la composition. D'ailleurs, si l'on en exclut la voix, on parlera aujourd'hui du « quintette Pierrot », ce dernier connaissant une certaine pérennité, que l'on pense à *Dérive 1* (1984) de Boulez, qui y ajoute le vibraphone, à l'Ensemble Transmission (Montréal) qui poursuit dans la version « Dérive » (*i. e.* avec la percussion), ou au Pierrot Lunaire Ensemble Wien, qui, par l'intermédiaire d'un concours annuel de composition, encourage la production de nouvelles œuvres pour la formation. Quelques décennies plus tard, détenu dans un camp de prisonniers militaires, Olivier Messiaen écrit le *Quatuor pour la fin du temps* (1941), une œuvre réunissant violon, violoncelle, clarinette et piano, formation proche de l'ensemble Pierrot, mais qui a su donner naissance à un autre standard, le « quatuor Messiaen », que l'on retrouve notamment sur scène avec l'ensemble montréalais QAT ou le Toronto Messiaen Ensemble.

Pour bien des compositeurs de l'avant-garde de l'après-Seconde Guerre mondiale, ces combinaisons instrumentales originales devenaient une nouvelle référence en matière d'expression musicale, en permettant, d'une part, de produire des sonorités inouïes, mais aussi de se soustraire aux connotations socioculturelles

1. McLuhan, [1964]1993, p. 37.

qui se rattachent aux modèles hérités de la tradition. Dans tous les cas, la question se pose dans toute sa force : est-ce que le médium est le message ? Ou encore, jusqu'à quel point le contenant (ici le médium, ou l'instrumentation) détermine-t-il le contenu ? Rappelons-nous qu'en 1968, Boulez déclare qu'il faudrait incendier toutes les maisons d'opéra, dénonçant ainsi comment cette institution restait sourde aux impératifs esthétiques de ses contemporains[2]. Ou encore, comment Lachenmann opère une critique de « l'appareil esthétique » en renversant le rapport entre « pratique philharmonique » et expérience du bruit et du « son dénaturé », allant jusqu'à faire de la déconstruction d'icônes de la musique occidentale l'objet de sa propre musique[3].

Ces quelques exemples amènent notre discussion sur le terrain d'une certaine sociologie de la musique telle que développée par Theodor W. Adorno, vers la fin des années 1940[4], et où l'on voit comment le matériau musical représente une sorte de concentré de significations à caractère social et historique. Pour lui, c'est au croisement du matériau et de la forme que se rencontrent musique et société, notamment au travers d'une dialectique opposant les genres, schémas ou gestes préexistants, et leur réorganisation critique au sein de nouvelles œuvres autonomes. Adorno développe un point de vue qui deviendra celui de l'avant-garde artistique, une position selon laquelle le matériau musical est toujours celui du *présent* en tant que convergence ultime entre nécessité expressive et moyens techniques disponibles ; tout élément appartenant au passé doit être évalué à l'aune de ce postulat.

C'est dans ce contexte historique et idéologique que *Circuit* a voulu sonder le milieu musical afin de faire le point sur ce qu'il en est, aujourd'hui, de notre relation aux questions de genres et d'instrumentations canoniques, ou qui tendent à s'établir comme de nouveaux standards : sommes-nous toujours sensibles à la charge culturelle que peut impliquer l'écriture d'un opéra, d'une symphonie ou d'un quatuor à cordes ? Ou sommes-nous plutôt enclins à considérer que le choix d'un genre ou d'une instrumentation relève davantage d'enjeux purement coloristiques ou compositionnels ? Pour explorer ces pistes de réflexion, nous avons réalisé un questionnaire qui se voulait représentatif des principaux angles à partir desquels nous apprécions une œuvre musicale, touchant ainsi, sans les couvrir en totalité, aux aspects de *composition*, *direction artistique*, *interprétation*, *critique*, et *musicologie*.

Sept acteurs du milieu musical ont généreusement accepté notre invitation à participer à l'enquête : **Sandeep Bhagwati**[5], compositeur et artiste pluridisciplinaire, partageant son temps entre le Québec et l'Allemagne, et ayant une approche éclectique de la forme et de l'instrumentation ; **Guillaume Bourgogne**[6],

2. Cf. Boulez, 1968. Cité *in* Baker, 2007.

3. Cf. Helmut Lachenmann, « Des paradis éphémères – Entretien avec Peter Szendy » et « La question du beau aujourd'hui », *in* Kaltenecker, 2009.

4. Cf. Adorno, [1948]1962.

5. Pour en savoir plus sur Sandeep Bhagwati : <http://music.concordia.ca/people/faculty/full-time/sandeep-bhagwati.php> (consulté le 9 septembre 2013).

6. Pour en savoir plus sur Guillaume Bourgogne : <www.guillaume-bourgogne.com> (consulté le 9 septembre 2013).

chef d'orchestre lyonnais appelé à diriger diverses formations à travers le monde, également directeur d'ensembles de musique contemporaine tels que Cairn et Op.Cit ; **Xavier Brossard-Ménard**[7], clarinettiste et directeur artistique de l'ensemble à géométrie variable QAT ; **Julie-Anne Derome** et **Gabriel Prynn**[8], respectivement violoniste et violoncelliste du Trio Fibonacci, qui ont répondu conjointement au questionnaire, apportant ainsi le point de vue de musiciens qui partagent leurs activités entre la création contemporaine et le répertoire pour trio avec piano ; **Matthias Maute**[9], compositeur, flûtiste, chef d'orchestre et directeur artistique de l'Ensemble Caprice, un organisme spécialisé dans la musique ancienne ; et finalement, **Pauline Vaillancourt**[10], directrice artistique et générale de Chants Libres, une compagnie lyrique de création dont le mandat est la création de nouvelles formes d'opéra.

Afin de bien goûter « l'air du temps », suivons donc le fil d'une discussion imaginaire entre nos différents interlocuteurs, sur le thème des géométries durables, en leur donnant alternativement la parole. Nous conclurons ensuite avec quelques remarques sur ce qui se dégage de notre enquête.

7. Pour en savoir plus sur Xavier Brossard-Ménard et l'ensemble QAT : <www.ensembleqat.ca> (consulté le 9 septembre 2013).

8. Pour en savoir plus sur Julie-Anne Derome, Gabriel Prynn et le Trio Fibonacci : <www.triofibonacci.com> (consulté le 9 septembre 2013).

9. Pour en savoir plus sur Matthias Maute : <www.matthiasmaute.com> (consulté le 9 septembre 2013).

10. Pour en savoir plus sur Pauline Vaillancourt et Chants Libres : <www.chantslibres.org> (consulté le 9 septembre 2013).

1. Pourquoi composons-nous des œuvres pour formations et genres traditionnels tels que concerto, symphonie, opéra, quatuor à cordes ? Selon vous, quels enjeux esthétiques, musicaux, techniques soulève le fait de produire ce type d'œuvres aujourd'hui ?

Bhagwati : *Well, as the saying goes, if you have a hammer, the world becomes full of nails. For some people, if you have an orchestra, music evidently turns into symphonies and concertos. Writing these genres is a composer's way of being conventional, especially if s/he uses the orchestra, string quartet, opera, symphonic genre, etc. exactly as the concert ritual and the bourgeois audience expects it… Many composers turn to these genres and instrumentations not solely for musical or sonic reasons, but because they offer a ready-made path to social recognition. For a composer like me, writing for orchestra is an act that is structurally similar to prostitution – you pimp your imagination to money, even though you know that there will be no real feelings or love involved in the act: you must lower your technical, musical, aesthetic discourse, you cannot expect a good performance, you just need to sit down, write and think of something else – and wait for the cheque and the flowers and the wet kisses by rich old ladies.*

String Quartets are another matter: there is a real possibility of good, joyous, loving musical intercourse between a composer and a string quartet, given the right constellation of people and talents – and the chance of finding this constellation is considerably higher, as string quartet players are much more like composers in many ways: managers of their own small enterprise, choosers of their own destiny, risk-takers.

In brief: there is always a certain amount of intellectual and musical laziness involved in choosing an existing genre or a standard instrumentation for your next work – that is, except in some rare cases, where such an engagement with previous music ignites the musical imagination by its very resistance to "free play". On the whole, though – I prefer to work in "invented" genres or instrumentations, where choosing and defining these categories can itself become an intensely creative act.

Bourgogne : La question du genre et la question de la formation doivent être distinguées. Pour illustrer cette nécessité, prenons l'exemple de l'opéra : aujourd'hui, le genre opéra ne sous-entend pas nécessairement l'orchestre complet, la fosse, le plateau comme c'était le cas à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. De plus, chaque genre est sans cesse réinventé par les compositeurs qui s'en emparent. Par ailleurs, le jeu des commandes, par des formations établies ou non, selon les moyens financiers dont elles disposent, influence fortement les décisions que prennent les compositeurs en matière de genres et de formations. Le libre arbitre des créateurs est tout relatif et la structuration économique de la politique musicale d'un pays impacte fortement ces questions-là. En définitive, il s'agit du rapport au cadre, par rapport auquel le compositeur doit se positionner. C'est bien ici que se trouve l'invention : réinventer, briser, détourner, moquer ou prolonger ce cadre ?

Brossard-Ménard : J'ai l'impression que les compositeurs, lorsqu'ils utilisent une forme ou un genre, ont envie de dialoguer avec les idées qui les précèdent, de les comparer, les mettre à l'essai. Je crois que le fait d'utiliser une forme ou un ensemble traditionnel permet d'éviter certains pièges techniques, d'équilibre, d'articulation, le compositeur peut ainsi se pencher davantage sur un contenu que sur un contenant. Mais peut-être le contenant est-il aussi le contenu ?

Derome/Prynn : La musique classique occidentale existe depuis environ 1000 ans ; écrire pour de telles formations assure la continuité d'un domaine artistique riche et précieux ; apporter de nouvelles idées et de nouvelles réflexions aux genres instrumentaux établis représente un défi intéressant pour un compositeur.

Maute : Il faut dire que les compositeurs d'aujourd'hui n'axent pas seulement leur travail sur les genres et formations du passé. Nous vivons dans une époque où tout est permis et la création peut aller dans n'importe quel sens. Le fait qu'il y a beaucoup de musique d'une très grande qualité qui a été conçue pour les formations traditionnelles dans des genres traditionnels suscite le désir naturel de trouver sa propre voie avec les mêmes moyens. On se demande si un jour on aura besoin d'instruments qui correspondent davantage à notre actualité. Les instruments amplifiés ou électroniquement modifiés en sont un exemple.

Vaillancourt : La création par la forme « opéra » a ceci de particulier qu'elle peut s'adapter à notre époque et contenir tous les outils qu'un compositeur peut espérer pour décrire ou écrire son époque : écriture traditionnelle pour la voix et instruments, ou écriture éclatée et exploratoire, pour petits ensembles ou grande formation, musique électronique ou traitement en direct, etc.

2. En termes de programmation et de direction artistique, quelles considérations entrent en jeu lorsque vient le temps de choisir l'une ou l'autre formation, l'un ou l'autre genre ?

Bhagwati : *Speaking as a festival curator: It is always easier to handle the established formations – communication structures, financial, organizational and technical management processes are pretty much standardized and only need to be negotiated within a small range of detail. Unconventional formations, settings, timelines, etc., require much more work: in many cases, almost every managerial process has to be re-invented and re-negotiated for each concert. Stressful! What do you think artistic programmers in general will prefer to do?*

Bourgogne : J'illustrerai mes préoccupations en la matière en parlant de l'Ensemble Op.Cit (Lyon) que j'ai fondé en 2008. Cette formation est protéiforme, et a comme particularité de réunir en son sein des musiciens classiques et des musiciens improvisateurs issus du jazz. Comme centres de gravité de l'ensemble, j'ai choisi deux « formations durables » emblématiques : le quatuor à cordes, la formation réputée la plus « savante » du monde classique, et le trio piano-contrebasse-batterie, la formation la plus savante du jazz. D'emblée, j'ai choisi de jouer avec les cadres traditionnels en les conservant comme entités mais en les confrontant. J'y ai vu là un terrain fertile d'expérimentation et d'innovation en musique. Ainsi, récemment, le projet Dual Ritual met en scène le quatuor à cordes, le trio de jazz et un quatuor de cuivres, ce dernier faisant référence aux musiques de plein air et de traditions ouvrières. Avec cet ensemble, je cherche précisément à jouer avec ces cadres issus du passé, sans les briser, mais en les faisant coexister, se percuter ou s'interpénétrer.

Brossard-Ménard : Avec QAT, c'est plutôt une question d'instrumentation et de mariage entre les pièces, d'équilibre entre les trios, les duos, les quatuors.

Derome/Prynn : L'importance de créer des programmes cohérents, convaincants et inspirants sur plusieurs plans, par exemple des œuvres qui se rejoignent grâce à une histoire partagée, parce qu'elles sont issues du même courant artistique ou qu'elles ont des déclencheurs poétiques qui se ressemblent.

Maute : On cherche toujours un programme dont la somme des pièces signifie plus que leur simple addition. On veut créer une situation où la musique peut exercer son influence puissante sur nous. Peu importe le genre ou la formation, c'est la signification de la musique qui « dirige » la composition des programmes.

Vaillancourt : Chants Libres est une compagnie lyrique de création. La direction artistique s'appuie donc en premier lieu sur le choix d'écriture du compositeur pour la voix : celui-ci peut dépendre du choix du contenu littéraire, du but à atteindre. Toutes les directions sont possibles.

3. Sur le plan de l'interprétation, comment ces questions se traduisent-elles ? Est-ce que le fait d'avoir affaire à une formation ou un genre traditionnel a un effet particulier sur la manière dont l'interprète aborde l'œuvre ?

Bhagwati : *Surprisingly, yes, but it depends on the performer: some performers are prisoners of musical*

convention – for those, a conventional genre or setting or writing style will permit them to push their musical autopilot button and go about business as usual. For the other kind of performer, the curious, thinking, adventurous kind, there is no difference between pieces that are written conventionally or not – they will always try to find something that sparks their own imagination and interest. But even they will perform better if the composition is not a tired rehash of traditional musical, technical, formal and sonic clichés!

Brossard-Ménard : Non. Il faut simplement trouver quelles sont les tensions dans la pièce, l'âme dans la musique et l'angle avec lequel on veut l'aborder.

Derome/Prynn : Cela dépend plus de la formation et du cheminement des interprètes que de leur genre instrumental. Par exemple, une grande connaissance des œuvres de Debussy peut certainement influencer l'interprétation d'une œuvre contemporaine, ce qui la démarquera par une exploration particulière des couleurs et des textures.

Maute : Bien sûr ! Nous vivons tous à l'intérieur d'une tradition : d'abord comme élèves, puis nous cherchons notre propre approche, munis d'éléments individuels qui expriment la musique, et ce, à travers la musique qui nous permet, en retour, de nous exprimer nous-mêmes.

Vaillancourt : Bien sûr, l'exigence de l'écriture d'une nouvelle œuvre, traditionnelle ou éclatée, influence le choix des artistes lyriques et musiciens. La voix, par exemple, est un instrument qui a une longue tradition conservatrice et fragile. Le choix des artistes dépendra donc de leur formation, de leur technique solide et sans faille, mais aussi de leur désir d'ouverture, leur capacité à s'adapter à la nouveauté, et de leur curiosité.

4. Lorsque nous apprécions ou critiquons une œuvre écrite pour une formation ou un genre traditionnel, devrions-nous systématiquement chercher à l'évaluer par rapport aux autres pratiques semblables qui l'ont précédée dans l'histoire de la musique ?

Bhagwati : *I would not know what true listening to composed art music would be if not relational in this sense (also relational to societal aspects of musicking, relational to the other arts and to philosophical thinking). In rare and precious moments, I love to wallow in music without any sense of history, relationship, in the moment – but I would have to turn to other kinds and genres of music to indulge in this kind of listening mode. Here again, conventional forms and formations are detrimental to truly intelligent and deep listening, because they encourage lazy ears and allow for the affirmation of prejudices. Conventions take away the burden of thinking for yourself, and that will adversely affect both listeners and musicians, not to speak of composers.*

Bourgogne : Je crois que le spectateur d'une œuvre musicale qui reprend un cadre tient compte, quoi qu'en veuille l'auteur de celle-ci, et parfois de manière inconsciente, des références à l'histoire qui sont contenues dans les caractéristiques de la pièce, et notamment la formation pour laquelle elle est écrite. C'est ainsi que, si l'on admet que l'histoire de la musique occidentale forme une sorte de trajectoire, chaque œuvre s'inscrit dans un système de références qui contient ce que l'on

connaît des œuvres écrites dans le passé et le rapport qu'établit une société donnée avec elles.

Brossard-Ménard : Prenons cette image : je bois du vin. Vais-je penser au dernier verre dans lequel je l'ai bu ? Sans doute pas. Vais-je penser au vin que j'ai bu hier ? Si ce vin est mauvais, possiblement. Vais-je le comparer à un autre chablis ? Sans doute, mais pas trop longtemps. Je crois que si le vin est vraiment très bon, j'ai plutôt envie d'en jouir, peut-être d'y penser et de finir la bouteille. Peut-être d'en racheter une autre.

Derome/Prynn : Idéalement, l'auditeur devrait essayer d'écouter chaque nouvelle œuvre avec des oreilles « fraîches ». Or, on constate que certaines œuvres de l'histoire de la musique ont enrichi ou ont même bouleversé les canons de l'esthétique musicale, et qu'il reste difficile d'en faire abstraction. Certains compositeurs de notre temps réussissent à nous faire oublier les rapports avec le passé par leur originalité, d'autres cherchent consciemment à jouer avec ces rapports, une sorte de dialogue avec le passé.

Maute : La comparaison avec des réalisations précédentes est une condition essentielle pour bien cadrer la compréhension d'une pièce que nous écoutons pour la première fois. Sans comparaison, il n'y a pas de compréhension. Je dirais même que sans compréhension du passé, on ne peut pas prétendre bien suivre les méandres de la musique contemporaine.

Vaillancourt : Le passé et les traditions sont là pour rester. Mais comparer les émotions et exigences de notre époque à celles des siècles antérieurs est un frein à l'instinct de création. Les critiques doivent pouvoir s'appuyer sur le passé pour mieux se projeter dans le futur, sinon, nous risquons de faire dangereusement du sur-place et tuer toute originalité.

5. Dans la multiplicité des « géométries variables » qui caractérise notre univers musical aujourd'hui, est-il possible et pertinent d'identifier des formes ou genres susceptibles de devenir de nouveaux « classiques », tels que l'ensemble « Pierrot », le « quatuor Messiaen », l'orchestre de chambre de « 15 musiciens », les nouveaux genres multimédias, etc. ? Et comment cela s'explique-t-il ?

Bhagwati : *I would like to think ensembles should emerge from the like-minded congress of excellent musicians who want to work together because they follow the same musical ideals, or from the sonic imagination of a composer – not as a marketing or a ploy to get more gigs and fit better into the music-booking system. But then, my idealistic wishes are just a minority view from Composer's Point – a remote utopian tract of mental real estate where aesthetic values and common currency, artistic worth and social recognition, unto this day, still fight like cats and dogs.*

Bourgogne : Aujourd'hui, la création contemporaine semble donner l'avantage au concept de « géométrie variable ». Cela est sans doute la réponse à l'aspiration des compositeurs de la seconde moitié du XX^{e} siècle à la singularité du langage de chaque compositeur. L'ensemble standard de 15 musiciens solistes, en réponse à cette aspiration, permet de concevoir des programmes avec des œuvres de formation différente, allant de la musique pour instrument seul à

l'ensemble d'une quinzaine de musiciens, en passant par la musique de chambre non dirigée. La multiplication de ces formations pourrait être vue comme la standardisation de la non-standardisation. En effet, l'institutionnalisation a besoin de standards, car la présence de musiciens permanents implique un effectif constant. Mais ces ensembles permanents ont rapidement généré de nouvelles contraintes : un nombre limité de musiciens, l'impossibilité de doubler certains instruments, et l'absence de certains instruments, etc. Il est probable que d'autres standards vont apparaître, stimulés par la volonté de certains compositeurs qui se sentiront à l'étroit dans les formats disponibles aujourd'hui, et plus en adéquation avec la société contemporaine. Sans doute sont-ils déjà apparus sans qu'on s'en soit encore aperçu !

Brossard-Ménard : Encore une fois, il y a quelque chose de très pratique à cette question. Un jour de déprime, j'ai appelé mes amis pour former un ensemble et jouer quelques pièces. Nous avions fait le Messiaen Ensemble. Nous avons continué dans la même formation. Par ailleurs, l'individualisme est au goût du jour et le discours collectif s'étiole dans la multiplicité des envies, des besoins d'être vu et reconnu pour ce que l'on est de plus spécifique. Dans une certaine mesure, la géométrie variable est un reflet du besoin d'idiosyncrasie de notre époque.

Derome/Prynn : On voit que la force poétique de certaines œuvres écrites pour des formations précises a inspiré d'autres compositeurs à écrire pour les mêmes formations. Il est vrai aussi que certaines formations offrent des possibilités uniques aux compositeurs et continueront à capter l'imagination de nos créateurs.

Maute : C'est la reconnaissance de la force d'une œuvre qui mène à des exécutions multiples d'une seule pièce, à sa popularité, ce qui est une condition *sine qua non* pour être admis dans la catégorie des « classiques ». C'est très désirable d'avoir des « classiques » qui laissent leur empreinte dans l'âme d'une culture !

Vaillancourt : Pour qu'une œuvre devienne un « classique », il faut qu'elle subisse l'épreuve du temps. Si tel est le cas, comme pour les œuvres que vous mentionnez qui datent déjà du début ou du milieu du siècle passé, et qui ont eu une grande influence sur l'écriture qui a suivi, oui, elles ont acquis leurs lettres de noblesse. De le constater, l'affirmer, nous permet de souligner le temps qui passe et de se tourner vers le XXIe siècle et sa signature.

Médium ou message ?

Arrivant à la fin de notre parcours sur les eaux troubles et agitées de la question des géométries tantôt durables, tantôt variables, force est de constater qu'une multiplicité d'angles de vue coexistent, tout en se rejoignant autour d'une reconnaissance de notre histoire musicale et de la nécessité de s'y inscrire. D'une part, nous devons rester vigilant quant au danger de se complaire dans les conventions, le familier, de perdre la force pénétrante de notre écoute, et d'autre part, il semble primordial de savoir développer, en tant que musicien, compositeur, directeur artistique, une voix unique et forte qui sait prendre appui sur la tradition pour mieux se projeter vers l'avenir. Les questions idéo-

logiques que l'on peut associer au discours adornien subsistent, mais restent inextricablement liées aux impératifs pratiques et économiques qui constituent notre écosystème musical. Si l'on accepte l'idée selon laquelle *le médium est le message*, il faut bien admettre que la force économique de certaines formations ou de certains genres devient un facteur qui en détermine, du moins en partie, la signification sur le plan social et historique, « […] tous les médias [ayant] ce pouvoir d'imposer à quiconque n'est pas sur ses gardes les postulats sur lesquels ils reposent[11]. » Mais peut-il vraiment en être autrement ? De tout temps, le grand défi – voire le rôle – des créateurs, des artistes, des musiciens, ne fut-il pas de savoir détourner le médium pour provoquer la libération d'un message qui le transcende ?

Bibliographie

Adorno, Theodor W. ([1948]1962), *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard.

Baker, Robert A. (2007), « Spaces and Places of Opera », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, nº 3, p. 57-63.

Boulez, Pierre (1968), « 'Opera Houses ? - Blow them Up !' : Pierre Boulez versus Rolf Liebermann », *Opera*, vol. 19, nº 6, p. 440-450.

Kaltenecker, Martin (dir.) (2009), *Helmut Lachenmann : écrits et entretiens*, Genève, Éditions Contrechamps.

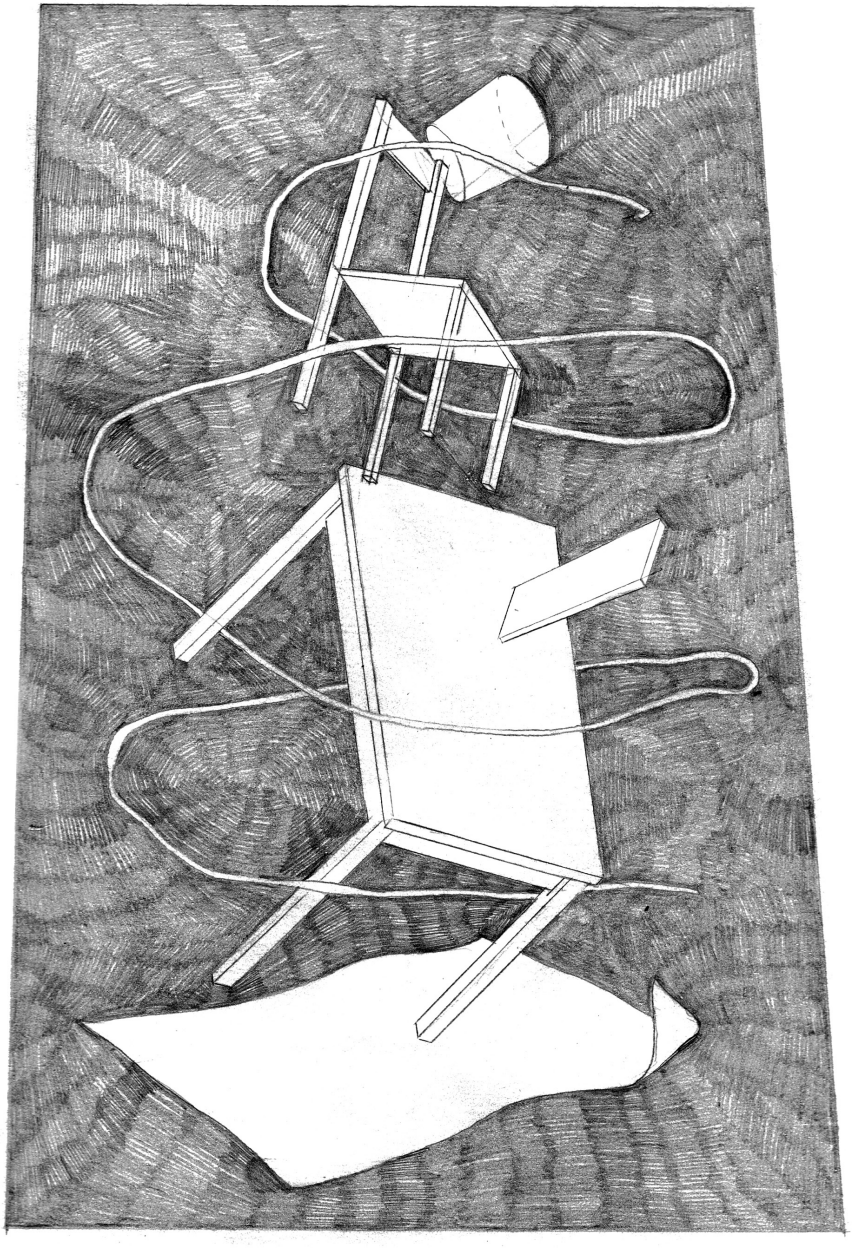
Kreitner, Kenneth et al., « Instrumentation and Orchestration », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com :80/subscriber/article/grove/music/20404> (consulté le 1er avril 2013).

McLuhan, Marshall ([1964]1993), *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Bibliothèque Québécoise, Sciences humaines.

Paddison, Max, « Adorno, Theodor W. », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com :80/subscriber/article/grove/music/00216> (consulté le 1er avril 2013).

Shepherd, John, « Sociology of Music », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com :80/subscriber/article/grove/music/26085> (consulté le 1er avril 2013).

11. McLuhan, [1964]1993, p. 48.



Martin Lord, *Tintin*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

« Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt

Jonathan Goldman

Pour des amateurs montréalais de musique contemporaine de ma génération, il pourrait sembler que le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) a toujours existé ; en tout cas, il a accompagné notre jeunesse et continue de nous accompagner. Il n'en est rien, bien sûr. On pourrait même affirmer que le NEM arrive « sur le tard » si on pense que la Semaine internationale de musique actuelle (SIMA) de Montréal a eu lieu en 1961 et que cet événement, dirigé par Pierre Mercure, a permis à un public montréalais d'entendre du Xenakis, du Cage, du Stockhausen, du Schaeffer, etc.[1] La SIMA se trouve « à la limite du pays fertile » (pour emprunter les mots de Klee) de la musique contemporaine au Québec et a notamment donné l'impulsion à l'établissement de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 1966. Mais une société de concerts n'est pas tout à fait un ensemble, et le NEM, dès son apparition en 1989, se distingue de celle-ci par la volonté de sa directrice de créer un « ensemble » dans le sens fort du terme, d'assurer la permanence de ses musiciens, qui fonctionnent comme autant de solistes, occupant chacun un pupitre : cordes, bois, cuivres, percussions, une quinzaine d'instrumentistes au total.

La directrice musicale du NEM, l'incontournable Lorraine Vaillancourt a fondé l'ensemble et le dirige depuis le début. Le public du NEM connaît déjà bien ses gestes souples ou saccadés, selon l'exigence de l'instant, comme si elle avait toujours occupé une place de l'avant-scène de la musique de création à Montréal. Pourtant, la chef d'orchestre du NEM n'a pas toujours occupé cette scène ; d'ailleurs, elle n'est même pas native de Montréal, ayant étudié le piano au Conservatoire de Québec pour ensuite séjourner à Paris pendant deux ans à la toute fin des années 1960. Par la suite, peu de temps

1. À ce sujet, voir *Circuit*, vol. 21, nº 3 (2011) (« Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global* »), dirigé par Claudine Caron et Jonathan Goldman.

après son retour au Québec, à Montréal, Lorraine Vaillancourt a intégré la Faculté de musique de l'Université de Montréal où elle dirige depuis bientôt 40 ans l'Atelier de musique contemporaine, cette initiation essentielle de jeunes interprètes au langage de la musique d'aujourd'hui. Au passage, elle a cofondé une société de concerts devenue un chapitre essentiel de l'histoire musicale au Québec : les propositions tantôt excentriques tantôt solennelles des Événements du neuf, aux côtés de Claude Vivier, José Evangelista ou John Rea. C'est sans doute cette expérience qui l'a amenée à fonder un ensemble de musique contemporaine en même temps qu'elle a cofondé, avec Jean-Jacques Nattiez, la présente revue. Lorraine Vaillancourt a commencé par me raconter comment elle est entrée à la Faculté de musique.

Les propos qui suivent (revus et corrigés par l'auteure) sont extraits d'un entretien qui a eu lieu le 2 mai 2013 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Québec-Paris-Montréal

Lorraine Vaillancourt : Je suis revenue d'Europe en 1970 après y avoir passé deux années. Après mes études au Conservatoire de musique à Québec – que j'ai quitté juste avant le « Concours »… j'avais la bougeotte ! –, je suis allée à Paris pour travailler le piano avec Yvonne Loriod – avec qui les relations sont restées plutôt froides – et aussi avec sa répétitrice, Anne-Marie de Lavilléon-Verdier, qui faisait beaucoup de créations… et qui était moins chère ! Curieusement, j'ai plutôt travaillé du répertoire classique et romantique avec Mme Loriod (Bach, Mozart, Chopin). Avec Anne-Marie, je suis entrée dans les univers de Boulez, Stockhausen… Ça m'a passionnée ; j'étais déjà fortement branchée sur la musique contemporaine. J'ai aussi étudié, à l'École Normale de Musique, la direction d'orchestre avec Pierre Dervaux. Là également, un répertoire plutôt traditionnel.

Dans mon « jeune esprit » de cette époque, je voyais Paris comme une destination très conservatrice. Ce n'était donc pas là que j'allais faire ce que j'avais envie de faire, mais j'y allais pour la « formation ». Pierre Dervaux, qui dirigeait alors l'Orchestre Colonne, était un chef de grand métier et ses conseils étaient toujours judicieux. Mais j'étais une femme ; je peux dire que, dans ces années-là, une femme sur le podium, chez Dervaux en tout cas, c'était une erreur de la nature. Il y avait également deux Françaises et une Allemande dans la classe… sur une douzaine d'étudiants. Qu'est-ce qu'on a pu entendre comme bêtises ! Quand j'y repense, je me demande comment j'ai pu supporter ça. Je crois que j'étais dans ma bulle… Je faisais

ce que j'avais à faire, je n'entrais pas là-dedans… J'étais sourde aux remarques déplacées. Les *Français* avaient une idée bien précise de la place de la femme à l'époque ; je ne suis pas certaine que ça ait beaucoup changé d'ailleurs !

Voilà donc deux années un peu bizarres. J'y travaille très fort, mais surtout, contrairement à mes idées préconçues, je trouve en France un milieu où la musique contemporaine fleurit tous les jours ! La Maison de la Radio, qu'on appelait à l'époque l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française) présentait des concerts gratuits « nuit et jour ». C'était d'une richesse inégalée ! Il y avait aussi le magnifique festival de musique contemporaine de Royan, alors dirigé par Claude Samuel. Quelle période faste ! J'ai avalé des kilomètres de musique du XX^e^ siècle, je n'en finissais plus d'aller au concert.

À l'École Normale de Musique, comme au Conservatoire de Québec, j'évite la « phase concours » – l'aspect compétitif de ce métier ne me convient décidément pas… – et je quitte donc Paris juste avant la conclusion des épreuves, prête à poursuivre mon chemin au Québec. À mon arrivée à Montréal, les deux personnes dont je voulais me rapprocher étaient les compositeurs Serge Garant et Gilles Tremblay, deux phares, deux leaders, chacun à leur manière. J'avais eu la chance d'avoir Gilles Tremblay comme professeur d'analyse au Conservatoire de Québec où il venait chaque semaine. Sa passion était contagieuse. Je ne connaissais pas Serge Garant ; je désirais fréquenter les classes de l'un et l'autre au Conservatoire et à l'Université de Montréal. J'ai finalement opté pour l'Université, rejoignant ainsi Serge Garant, compositeur mais aussi chef d'orchestre, à la tête de la SMCQ. Il incarnait ce que j'aimais le plus : la musique de mon temps et la direction d'orchestre.

Il y avait alors à la Faculté un atelier-laboratoire, d'esprit « cagien », qui était prêt à tenter toutes les expériences, aussi farfelues soient-elles… un atelier qui regroupait quelques musiciens, sans chef… C'est avec plaisir que je me suis jointe à eux, à la demande de Robert Léonard, professeur, l'âme du groupe, qui luttait contre tous les systèmes et avait fait de cet atelier son porte-étendard ! Le moment fort de cette période fut la rencontre avec John Cage, à l'occasion d'un concert que nous lui avions dédié. Inoubliable !

La même année, Serge Garant a mis sur pied un Atelier de musique contemporaine. La Faculté de musique logeait alors sur le chemin de la Côte-Sainte-Catherine, dans un bâtiment qu'elle partageait avec la Faculté des sciences infirmières. Nous occupions le 7^e^ étage. Un jour, près de l'ascenseur, je vois une invitation faite aux étudiant(e)s à faire partie de cet atelier. Évidemment j'y mets mon nom. Au bout de la semaine, nous étions QUATRE ! (rires…) C'est ainsi que je me suis retrouvée en trio, avec Robert

Leroux, à la percussion, et Robert Forest, au célesta, à travailler une œuvre magnifique de Karlheinz Stockhausen : *Refrain*.

Serge Garant, qui avait déjà joué la partie de piano de l'œuvre, était à la fois passionnant et passionné. Lorsqu'il est arrivé avec cette partition dans un format inhabituel (sur très grand carton), couverte de minuscules notes et multiples informations sur les modes de jeux utilisés, j'ai pris conscience du plaisir que j'avais à « entrer dans la jungle » pour en découvrir les secrets… et les beautés éventuelles ! Serge Garant a vite constaté que je nageais dans cette musique avec bonheur. Je me suis donc retrouvée dans l'ensemble de la SMCQ pour de nombreux concerts par la suite.

La SMCQ, la composition et l'enseignement mobilisaient entièrement Serge Garant. Dès la deuxième année, il a donc confié l'Atelier de musique contemporaine au compositeur Bruce Mather qui m'a proposé de diriger certaines œuvres : *Between Categories* de Morton Feldman, *Songs, Drones, and Refrains of Death* de George Crumb. Les compositeurs Michel Longtin et José Evangelista, qui étaient à la Faculté, m'ont aussi demandé de diriger leur musique… et c'est ainsi que, jusqu'en 1974, j'ai multiplié les occasions de jouer et de diriger : atelier-laboratoire, Atelier de musique contemporaine, SMCQ, Nocturnales (une série de concerts de la Faculté qui se tenait en fin de soirée dans des lieux divers et qui a connu un grand succès).

L'Université McGill ayant offert un poste à Bruce Mather, je me suis retrouvée, à la forte recommandation de Bruce, à la tête de cet atelier que je dirige depuis lors. J'ai été très chanceuse d'être là à cette époque, car je n'avais aucune carrière en tête, en fait. J'ai vraiment suivi ma passion sans me demander comment je gagnerais ma vie. Et j'ai eu la chance d'être entourée de gens qui m'ont fait confiance et ouvert les portes.

M. Gilles Manny, pianiste et doyen de la Faculté, m'a ainsi donné une sorte de « carte blanche ». J'ai accompli des choses avec cet atelier que je n'aurais jamais cru possibles, abordé des œuvres difficiles et exigeantes qui réclamaient une grande implication des étudiants. La première année, j'ai monté une partie d'une œuvre importante du compositeur britannique Cornelius Cardew : *The Great Learning*… un extrait qui s'ouvrait avec 30 min de spectacle muet (!) ; dans une faculté de musique, il fallait oser quand même ! Nous avons aussi présenté une version de *Répertoire* de Mauricio Kagel, un théâtre musical pour lequel j'ai dû mettre sur pied un atelier parallèle de fabrication ou repérage d'objets nécessaires à l'interprétation de l'œuvre. Nous avons eu un plaisir fou à bricoler tout ça. Un monde incroyable ! C'est d'ailleurs un « concert/spectacle » que nous avons repris au Théâtre Outremont et qui a également été filmé par Télé-Québec. Impensable aujourd'hui !

J'ai donc appris l'essentiel de mon métier « sur le tas », en consultant les partitions, en les étudiant. Je lisais tout ce qui me tombait sous la main concernant les compositeurs, les créations partout dans le monde, j'épluchais religieusement les catalogues des éditeurs ; j'ai commandé des « montagnes » de partitions, sans toujours pouvoir en mesurer la valeur. Ne pouvant rien consulter à l'avance, j'allais au *feeling*… gaspillant souvent mon argent, accumulant une bonne quantité de papier inutile, mais faisant aussi des découvertes formidables.

Jonathan Goldman : À cette époque, vous dirigiez du Cardew, du Cage, du Kagel, plutôt de la musique expérimentale, alors que votre pain quotidien était Boulez, etc., en tout cas des partitions plus traditionnelles. Comment faisiez-vous pour aborder ce type de répertoire ?

L. V. : Mon initiation est venue d'abord de l'atelier-laboratoire – cette espèce d'ouverture sur *rien*, le *rien* ; avancer sans aucune boussole ! La fréquentation des John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman fut pour moi très enrichissante ; ce fut une grande chance de les rencontrer et de travailler avec eux lors de leur venue à Montréal. J'adorais toute cette musique. J'aimais en inventer la structure le cas échéant.

Par exemple, *Atlas Eclipticalis* de John Cage : on peut en faire à peu près tout ce que l'on veut ; lorsque je l'ai travaillé avec les musiciens de l'atelier-laboratoire, nous avons cherché, dans un premier temps, à respecter toutes les consignes de John Cage, sans tricher… et lorsque le résultat musical me semblait intéressant, nous cherchions à reproduire le même genre de rencontres d'abord fortuites… qui devenaient en partie fixées. Ce désir de contrôler une sorte de forme générale ne me quittera jamais, quel que soit le flou de la matière première !

J. G. : Comme dans l'esprit du pianiste David Tudor qui transformait les schémas indéterminés de Cage en partitions déterminées…

L. V. : Oui, c'est ça. Cette idée qu'on va être capable de réinventer sur le tas, ce n'est pas trop réaliste et souvent décevant. Nous avons eu il y a plusieurs années, au NEM, une expérience plutôt difficile avec une œuvre que Linda Bouchard avait composée pour nous : *Relâche*. La grande forme n'était pas fixe ; on pouvait décider de l'ordre des parties ; le chef n'avait qu'à montrer un numéro et les musiciens devaient réagir en conséquence. Malgré la richesse musicale de ces parties, ce fut un « petit enfer » ! Il y a un côté pratique, logistique, auquel on ne peut pas échapper. Les musiciens devaient manipuler une grande quantité de feuilles volantes… qu'on ne pouvait pas mettre en

ordre au préalable… en principe ! L'œuvre devient ainsi constamment interrompue, morcelée et le résultat n'est pas à la hauteur du matériau proposé.

D'autre part, je n'ai pas envie de réécrire les partitions qu'on me propose ni d'en simplifier le discours pour gagner du temps ; j'essaie donc de « faire avec ». C'est évidemment plus long ; il faut que les musiciens aient un peu de recul, comprennent *ce qu'ils* doivent jouer, et *quand* ils doivent le jouer. Je dirais que j'ai la même attitude avec la musique tout à fait écrite. J'essaie de donner aux musiciens le temps qu'il faut pour qu'ils s'élèvent un peu au-dessus de leur propre pupitre et qu'ils puissent écouter les autres… pas toujours évident devant certaines œuvres très complexes !

Au moment où j'ai fondé le NEM, je voulais d'abord accorder priorité à ce que j'appelais les « classiques » du XX^e^… des compositeurs souvent encore vivants mais déjà dans nos dictionnaires et trop peu entendus en concert (Ligeti, Berio, Boulez, Kagel…). J'avais envie de travailler avec des musiciens professionnels comme avec mes étudiants : des personnes qui ont envie d'être là, qui ne sont pas là pour le « job », qui sont prêts à relever leurs manches, qui ont encore envie d'apprendre, de découvrir.

À la SMCQ, comme pianiste, j'aimais beaucoup travailler avec Serge Garant qui était vraiment un bon chef, un très bon musicien. J'ai beaucoup appris en le regardant faire ; j'ai compris qu'une direction claire et épurée s'imposait dans ce répertoire, j'en voyais les effets. Malheureusement, tous les musiciens n'étaient pas concernés de la même manière, et cela aussi s'entendait.

Il faut vraiment que les musiciens carburent au défi. Je dis souvent que les musiciens sont comme des alpinistes. On se demande parfois : « Pourquoi diable se donner tant de mal alors qu'on est si bien dans son salon ?!? » Sauf que, parvenu au sommet, il y a une telle euphorie, une jouissance qui fait que quand tu es redescendu, tu ne penses qu'à remonter. C'est cette mentalité-là qu'il faut aux musiciens pour travailler cette musique ; même si la complexité n'est pas automatiquement au rendez-vous, le premier critère reste le même : « Aimez-vous le défi ? » Et c'est beaucoup plus satisfaisant de jouer toutes les notes que de faire semblant et se contenter d'à-peu-près.

Choix de la formation et premier concert

J. G. : Avant de parler de la naissance du NEM, un mot, peut-être, sur son instrumentation : 15 musiciens, une sorte de « symphonie de chambre ». Comment la caractérisez-vous ? A-t-elle été choisie en ayant déjà à l'esprit un certain répertoire ?

L. V. : On peut dire que c'est l'orchestre du XX^e^ siècle. Quand j'ai eu envie de former cet ensemble, je l'ai calqué sur les modèles du London Sinfonietta et

de l'Ensemble intercontemporain (Paris), nos illustres prédécesseurs. D'une part, la création n'avait pas vraiment sa place dans les grands orchestres, une place qu'elle aurait dû avoir. D'autre part, une formation plus réduite facilitait les choses. Pensons à l'École viennoise, à Schoenberg, Berg et Webern qui ont multiplié les transcriptions pour pouvoir jouer des œuvres orchestrales à six ou sept dans leurs tournées. Avec 15 musiciens – cinq bois, trois cuivres, cinq cordes, piano et percussion, la formation du NEM –, on peut tout faire ou à peu près ! Et puis certains compositeurs qui poussent à bout leur sens de l'orchestration arrivent à faire « sonner » 15 comme 40 ! C'est évidemment un orchestre de solistes avec toutes les ouvertures possibles sur la musique de chambre, et qui s'engraisse régulièrement selon les programmes. Et les œuvres composées pour cette formation ou plus spécifiquement pour le NEM se chiffrent maintenant par centaines.

J. G. : Il me semble que le *Concerto de chambre* de Ligeti a été décisif dans le parcours de l'ensemble…

L. V. : C'est la première œuvre qu'on a mise sur nos pupitres, le 10 janvier 1989. C'est une œuvre mythique pour nous, même si son orchestration déborde celle du NEM, avec ses deux claviers, piano et clavecin. C'est une œuvre que nous avons jouée à plusieurs reprises et qui figure sur notre premier enregistrement.

Il était évident que je voulais jouer cette œuvre phare. En fait, ma première idée était de présenter deux concerts, prévus pour le mois de mai 1989. Et puis je me suis laissé dire qu'il valait mieux ne faire qu'un concert. Nous avons tout de même répété toutes les œuvres prévues. Le concert aurait été décidément trop long, j'ai donc mis une œuvre « en réserve ». L'accueil a été si formidable que nous avons joué cette œuvre en rappel : *At First Light* de George Benjamin – 20 minutes de rappel ! Une première et une dernière dans l'histoire du NEM.

Déjà, commencer à répéter en janvier, quatre mois avant les concerts, c'était un fonctionnement plutôt « atypique ». J'ai souvent répété ça, mais pour moi, mon premier public c'était les musiciens du NEM. J'avais envie de les convaincre qu'il valait la peine de travailler cette musique, se l'approprier pour mieux la projeter, et qu'il fallait pour cela lui consacrer un peu de temps.

Le *moment déclencheur* pour moi – que j'ai souvent raconté – est le suivant : je suis dans mon auto, j'écoute la radio, j'entends une musique que je trouve intéressante, qui me rappelle vaguement quelque chose, mais que je n'arrive pas à identifier ; je me stationne, j'attends pour entendre la fin, et j'apprends que c'est *moi* qui dirige ! Là je me dis, il y a un problème. Il y a

un problème si *moi*, je ne me souviens pas d'une œuvre que j'ai dirigée *et* enregistrée, *quid* des musiciens ?

On en faisait trop et trop vite… et c'est encore pire maintenant. On est dans la surproduction, surconsommation en permanence. Le *temps* a toujours été pour moi une préoccupation : comment le contrôler, comment en profiter ; et j'ai toujours préféré me retourner pour le voir venir qu'être obligée de courir pour le rattraper. Je me retrouvais pourtant bel et bien piégée. J'ai décidé d'arrêter la machine ! « On arrête, on prend son temps. » Et puis, il y avait quand même de nombreux jeunes musiciens avec qui je travaillais, aux Événements du neuf, entre autres, certains anciens étudiants de mon atelier, qui étaient sur la même longueur d'onde. Je réalisais bien aussi que les résultats obtenus étaient conséquents du travail investi.

Lors de l'avant-dernière Tribune canadienne pour les jeunes compositeurs des Événements du neuf (1987), le concert avait été reçu avec beaucoup d'enthousiasme et les musiciens étaient très contents. Ils me disaient : « Ah, si on avait un ensemble, si on pouvait travailler encore un peu plus, qu'est-ce qu'on arriverait à atteindre comme niveau ! » Ça m'a fait réfléchir… et l'idée a commencé à germer sérieusement.

Même si des jeunes musiciens étaient parfois moins virtuoses, il y avait un tel engagement et aussi beaucoup de modestie devant la musique. Ça, c'est une chose qui m'énervait quand je travaillais à la radio, le réflexe du musicien pro qui trouve toujours à critiquer le compositeur, mais qui ne remet jamais en cause sa technique, son approche. Quand un musicien du NEM me dit : « Ça, on ne peut pas faire ça… je n'ai pas de solution », je peux lui faire confiance, je sais qu'il a tout essayé, qu'il a « magasiné » toutes les positions, doigtés possibles sur son instrument, qu'il a vraiment cherché une solution… parfois pour transcrire une idée effectivement mal notée.

Précurseurs

L. V. : Quant aux Événements du neuf, on a commencé en 1976 ; je venais de diriger un concert dans le cadre des Nocturnales de la Faculté de musique, avec au programme *Chants* de Claude Vivier et *Coros tejiendo, voces alternando* de José Evangelista. José, Claude et moi, on se disait que ce serait bien de « sortir de l'université », d'aller jouer ailleurs. On a alors repris ce concert au Conventum, un petit théâtre où il y avait aussi des concerts. À la suite de cette expérience, on a décidé de fonder un groupe, ou plutôt une société de concerts. La SMCQ existait, bien sûr, mais on avait envie de proposer autre chose – pas seulement de la musique, mais toutes sortes d'événements mélangeant parfois danse, arts visuels, lecture de textes, théâtre… C'est comme ça

que les Événements du neuf (les 9 du mois à 9 heures, dans des salles différentes chaque fois) sont nés.

À leur tête, cinq personnes, les compositeurs José Evangelista, John Rea, Claude Vivier, Léon Bernier (sociologue) et moi-même. Plus tard se sont joints à nous Michel Bédard, Denis Gougeon et Rémi Lapointe. On se réunissait une fois par semaine, pendant cinq à six heures. On faisait tout à cinq… à part diriger le concert ! Programmation, budgets, demandes de subventions, vente de billets. Ça a duré 12 ans (1976-1988). Aux derniers Événements, se retrouvaient déjà de nombreux musiciens du NEM. Le flambeau était repris… la fin des Événements du neuf, le début du NEM…

J. G. : C'est tout bête, mais le nom « NEM », d'où vient-il ?

L. V. : En fait, je voulais l'appeler Nouvel Ensemble de Montréal (NEM) mais le nom était déjà retenu ; donc je ne pouvais pas l'utiliser. Mais je voulais conserver NEM, alors j'ai choisi Nouvel Ensemble Moderne, ce qui a d'ailleurs entraîné une *verte* protestation de la part de l'Ensemble Modern (EM) de Francfort. Je n'ai pas cédé ; il me semblait évident qu'il n'y aurait pas de confusion entre le NEM de Montréal et l'Ensemble Modern de Francfort. En 25 ans d'existence, nous n'avons jamais eu à expliquer la différence !

J. G. : Plusieurs des musiciens du NEM avaient déjà participé à des concerts précurseurs…

L. V. : J'ai rencontré un à un les musiciens que je voulais pour cet ensemble. J'avais déjà travaillé avec la plupart d'entre eux. Mon premier rendez-vous fut avec Alain Trudel, tromboniste. C'était pour moi une sorte de test… s'il dit oui, je fonce ! Il n'a pas hésité un instant. Ensuite, j'en ai convaincu plusieurs autres dont je connaissais déjà l'immense talent et le goût pour le répertoire du XX^e^ siècle : Jacques Drouin, pianiste, Julien Grégoire, percussionniste, Guy Pelletier, flûtiste ; et d'autres qui avaient fréquenté mon atelier et qui étaient franchement tentés par l'aventure, comme Michel Bettez, bassoniste, Lise Bouchard, trompettiste, Alain Giguère, violoniste, René Gosselin, contrebassiste, Claude Lamothe, violoncelliste, les clarinettistes André Moisan et Gilles Plante, Francis Ouellet, corniste. Les autres « chaises » se sont remplies sur les conseils des musiciens : Brian Bacon, altiste, Normand Forget, hautboïste, Claude Hamel, violoniste. Ça y était ! On a fait notre première photo de groupe sur le pont de la Concorde. C'était très excitant.

J. G. : Vous êtes fidèle aux musiciens qui aiment relever ce genre de défi : 25 ans après, il y a encore six membres fondateurs dans l'ensemble, sept avec vous-même…

L. V. : J'aurais aimé les « fidéliser » financièrement aussi, mais ça n'a jamais marché ; ce n'est pas faute d'avoir essayé… Le premier projet de permanence du NEM date de 1991 ; mais voilà, 25 ans après, ça n'existe toujours pas ; ça devrait pourtant, il me semble. Pour moi, le NEM c'est le jumeau des Violons du Roy… en musique contemporaine, avec cet esprit de permanence, et qui travaille en profondeur le répertoire. C'était toutefois beaucoup plus stimulant de penser à l'avenir, il y a 10 ou 15 ans.

Aujourd'hui on est plutôt en mode résistance… comme si on n'avait pas cessé de reculer. On revient à la « musique à programme », des concerts où on raconte une histoire, avec autant que possible de « visuel »… éclairages, images, mouvements… Peut-on encore supporter l'abstraction ? Doit-on à tout prix mélanger les genres ? Je pense que ça peut donner quelque chose d'extraordinaire – la superposition de plateformes –, mais l'équation n'est pas automatique ; cela peut aussi déboucher sur le vide absolu. On en a des exemples constamment ; beaucoup de technique, pas de contenu. Les vraies rencontres entre arts sont difficiles, rares ; ça ne se commande pas. Il faut des personnalités et des complicités fortes pour que le résultat soit à la hauteur.

J. G. : Le NEM joue un rôle décisif auprès des compositeurs de la relève, notamment grâce au Forum du NEM, le stage que vous offrez aux jeunes compositeurs tous les deux ans. Comment avez-vous eu l'idée de développer ce programme ?

L. V. : On a fait le premier Forum en 1991, donc presque au départ. Pour moi, c'était la suite logique de la Tribune canadienne des jeunes compositeurs, mise sur pied par les Événements du neuf. Je ne voulais pas perdre cette idée de concert de jeune création, mais en la transposant au niveau international ; cependant pour la Tribune, toutes les instrumentations étaient possibles. Pour le Forum, je voulais que les sept ou huit œuvres soient composées pour les 15 musiciens du NEM, afin justement de construire un répertoire.

J. G. : C'est une formule qui se répand beaucoup aujourd'hui à travers le monde, si on pense à Darmstadt et au Matrix de la SWR en Allemagne, à Acanthes en France ou au Composer's Kitchen du Quatuor Bozzini au Canada.

L. V. : On voit comme c'est vivant encore : tous ces jeunes qui écrivent de la musique « savante ». À l'occasion de ces Forums, les compositeurs, qui sont de tous les continents, viennent à Montréal pendant trois semaines ; ils ont donc l'occasion d'échanger leurs idées, leurs conceptions (les discussions peuvent être féroces !), et à chaque Forum, je réalise à quel point c'est important de

continuer. La chimie qui se produit entre ces compositeurs est extraordinaire à voir. Ils se retrouvent rarement dans un tel contexte de travail autour de leur musique. Ce temps qui leur est consacré, la longueur du séjour et la fréquentation *obligée* des autres compositeurs, des musiciens de l'ensemble, du chef… tout cela leur permet de lâcher la garde. Il y a vraiment des passerelles qui se créent entre tous – des amitiés fortes sont nées suite à la suite de ces Forums. Il est également rare que les 15 musiciens du NEM accumulent autant d'heures de répétition de façon aussi intensive, plus les deux concerts en conclusion. Nous en ressortons toujours grandis !

Il y a aussi un séminaire qui est proposé aux étudiants aux études supérieures de la Faculté de musique, autour du Forum. En 2012, ils étaient une vingtaine, interprètes, musicologues, compositeurs. Cela crée une effervescence autour de la création tout à fait bénéfique aux uns comme aux autres.

Le premier Forum, en 1991, avait placé la barre très très haut. Le niveau était exceptionnel, avec des compositeurs comme l'Australienne Mary Finsterer (toujours très active comme compositrice et maintenant vice-chancelière à la Monash University de Melbourne), l'Italien Stefano Gervasoni (maintenant professeur de composition au Conservatoire de Paris) et l'Américain Marco Beltrami (qui a opté pour la musique de film et qu'on aperçoit à l'occasion sur le tapis rouge à la remise des Oscars), pour n'en nommer que quelques-uns sur les dizaines et dizaines d'autres qui ont suivi depuis.

En 1993, lors du deuxième Forum, le réalisateur James Dormeyer a décidé de faire un court film, pour Radio-Canada, sur le processus de ce Forum : une demi-heure de télévision ! Plutôt révolutionnaire comme idée, même à l'époque… absolument inimaginable aujourd'hui ! Et le tout premier Forum, enregistré par Radio-Canada (réalisation de Laurent Major), a connu une très large diffusion internationale, ce qui a eu des effets auxquels je ne m'attendais pas du tout sur la carrière du NEM. Si le premier mandat du NEM était de jouer les « classiques » du XX^e^ siècle, là on était propulsé dans la jeune création, et ces jeunes compositeurs, toujours très heureux de leur expérience montréalaise qu'ils traversent comme un rêve, ont été nos meilleurs ambassadeurs.

S'ensuivront donc de nombreuses invitations à faire des ateliers de lecture pour les jeunes compositeurs : aux États-Unis, à Buffalo, à New York, à l'Université Harvard, en France, à Royaumont, à Shanghai… et nous poursuivons ce travail auprès de la relève (compositeurs et interprètes), au Domaine Forget, chaque été depuis 18 ans, dans le cadre des Rencontres de musique nouvelle.

Tournées et temps de répétition

J. G. : Vous avez fait des tournées aussi…

L. V. : Oui, dès le début. Notre première sortie est une belle histoire : j'avais aperçu un appel de candidatures pour une série de concerts au Weill Recital Hall (Carnegie Hall à New York). On offrait à de jeunes ensembles la possibilité de jouer dans cette salle à l'automne 1989. Un comité artistique faisait le choix des ensembles sur réception d'enregistrements. Date limite : 1er mai 1989. Notre premier concert était prévu le 3 mai. Je savais que ce concert remplirait ses promesses ; j'ai donc écrit aux membres du Comité en leur demandant d'attendre quelques jours ; la radio enregistrant le concert, je pouvais leur faire parvenir le tout dès le 4 mai. Non seulement ils ont accepté mais ils ont été convaincus ! Et nous avons donc joué à New York dès l'automne suivant nos débuts. Départ pour nous très enthousiasmant !

La tournée a joué un rôle important. Même si je voulais prioritairement *installer* le NEM à Montréal, et même si je ne pensais pas partir en tournée, la réalité fut tout autre. Il y avait alors plus d'argent ailleurs qu'au pays pour la culture. La demande était forte et les concerts à l'étranger nous ont permis pendant un certain temps de mieux vivre et travailler au Québec !

Si j'ai fondé cet ensemble en espérant lui donner le temps de travailler correctement les œuvres, je n'ignore pas que le temps est un luxe et qu'il faudra toujours se battre pour maintenir la cadence. La réaction des *subventionneurs* a d'ailleurs été immédiate à la suite des premières demandes du NEM : « Trop d'heures de répétitions, il faut couper. » Pour moi, la réponse était facile : soit on peut travailler les œuvres avec sérieux, soit on ne les joue pas… c'était la raison d'être du NEM. Nous avons donc poursuivi en ce sens, en démontrant que le résultat était conséquent.

Si, après 25 ans, l'expertise du NEM nous permet de légèrement diminuer le temps alloué aux répétitions, les lectures préalables, trois mois avant le concert, sont toujours valables et le budget doit tenir compte de ces exigences artistiques. On n'obtient pas une telle qualité sans en payer le prix. On ne fait pas de miracles – même des gens extrêmement compétents ont besoin de temps pour assimiler.

L'idée de fonder le NEM a mûri alors que j'étais en année sabbatique à Paris, où j'ai assisté à un grand nombre de répétitions de l'Ensemble intercontemporain. C'était vraiment formidable parce qu'ils avaient plusieurs chefs invités. J'en ai donc vu à l'œuvre de fort différents. Je me souviens tout particulièrement du *Concerto de chambre* d'Alban Berg. Comme c'est une œuvre du répertoire, ils ont très peu répété. Et ils ont plus ou moins escamoté

les passages difficiles. Cela a confirmé ce que je pensais déjà : on a beau être un *musicien hors pair*, les difficultés ne se surmontent pas par magie. Il n'y a pas de raccourci possible : soit on trouve une solution de dépannage qui fait illusion, soit on se donne le temps de travailler en détail, ce qui est beaucoup plus satisfaisant pour tous, les musiciens, les compositeurs, et le public qui en ressort grand gagnant.

Notation, microtonalité

J. G. : Quelle est votre approche des œuvres qui emploient des microtons ? Nécessitent-elles des méthodes de travail différentes ?

L. V. : Ça dépend des compositeurs. C'est un domaine passionnant, il n'y a pas de doute. Mais on a tendance à surutiliser la microtonalité et les compositeurs ne savent pas toujours bien en tirer parti. Si les instrumentistes connaissent en général les doigtés aujourd'hui (aux bois, par exemple) et sont plutôt *performants* dans ce domaine, il arrive que certains de ces doigtés affaiblissent le son, en modifient la qualité ; et si on cherche à faire entendre une ligne également expressive, ça ne fonctionne pas toujours… La rapidité est aussi souvent un problème : exiger vitesse et virtuosité en multipliant les doigtés inhabituels relève d'une belle illusion parfois ! Il faut en tout cas des musiciens à l'oreille bien fine. Mais les résultats peuvent être vraiment très beaux et réussis.

J. G. : Parfois, vous avez fait preuve d'une certaine frustration par rapport à la notation des partitions contemporaines…

L. V. : Oui, bien sûr. Peut-on y échapper ? Je ne sais pas. Il y a parfois des compositeurs qui enterrent leur manque d'imagination sous une montagne d'effets ou le noient dans une mer de complexités inutiles. Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? On perd parfois beaucoup de temps à *réécrire*, sans rien changer à la musique, ne serait-ce que pour simplifier la communication des informations ; car le travail du chef en est un de communication, n'est-ce pas ? On ne cherche pas à simplifier la musique mais bien la notation ! Il faut parfois rebrancher le compositeur sur la perception, une notion qui se perd facilement dans les élucubrations/constructions/structures théoriques. Et l'omniprésence de l'ordinateur ne facilite pas l'indépendance de l'oreille et peut facilement reléguer l'écoute intérieure, pourtant indispensable, aux oubliettes.

Passage obligé par l'avenir

J. G. : Comment envisagez-vous les dix prochaines années du NEM ?

L. V. : L'avenir est très excitant, parce qu'il y a encore beaucoup de belle musique à faire, de nombreux projets de collaborations, de tournées, de créations, mais il y a aussi une résistance dans le milieu et en général dans la société actuelle. On est à une époque de divertissement et de suractivité, on a toujours besoin de s'agiter ; alors mobiliser les gens pour qu'ils acceptent de venir s'asseoir en silence, sans rien faire, sans *se faire aller les pouces* pendant toute une soirée, sans vérifier leurs messages, pour écouter quelque chose de parfaitement abstrait, cela reste toujours un défi, aussi beau soit-il !

On ne peut pas être à la fois dans une locomotive et dans un wagon de queue. Si du jour au lendemain on faisait consensus, et si on avait soudainement 2000 personnes à nos concerts, on devrait se poser des questions. Si on continue de mesurer la qualité des choses au nombre de gens qui la consomment, on est perdant ! Dans ce sens, il faut maintenir le discours. Bien sûr, on aime jouer pour les gens et quand les salles sont remplies on est porté encore plus haut.

Récemment, je dirigeais le PluralEnsemble à Madrid, dans le cadre d'une série de concerts entièrement subventionnée par une banque : sept concerts, gratuits, au grand Auditorium (700 places), toujours plein. La gratuité ici est plutôt mal vue. Le fait que l'argent qui nous fait vivre est de l'argent public devrait pourtant servir d'argument supplémentaire. Comment attirer des gens avec une affiche où parfois ni les compositeurs ni les œuvres ne sont connus ? La gratuité pourrait être un incitatif à la découverte. Les *passeurs médiatiques* se faisant de plus en plus rares dans notre domaine, trop pointu pour les intéresser, il faut envisager toutes les solutions.

L'avenir ? Je ne sais pas qui prendra ma place éventuellement, mais il faut continuer. De cela je n'ai aucun doute.

Parcours dans la programmation des concerts du Nouvel Ensemble Moderne

Ariane Couture

Cette contribution s'inscrit dans un travail de plus grande envergure portant sur la fabrique de la programmation musicale au Québec. Ainsi, les programmes et les dossiers de presse de près de 600 concerts présentés à Montréal entre 1966 et 2006 par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ, fondée en 1966), les Événements du neuf (1978-1989), l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+, fondé en 1988) et le Nouvel Ensemble Moderne (NEM, fondé en 1989) ont été soigneusement dépouillés et analysés en soulignant les implications historiques et esthétiques[1]. Dans le cadre du présent numéro, qui célèbre la vingt-cinquième saison du NEM, un examen sera consacré au répertoire musical de l'ensemble d'une manière générale à partir des programmes de concert produits au Québec et à l'étranger, et en dégageant les œuvres et les compositeurs qui ont été privilégiés dans leur pratique.

1. Voir Couture, 2013.

Le répertoire artistique du NEM s'insère dans une lignée idéologique partagée par d'autres institutions ou organisations musicales. Cette observation rejoint la conclusion à laquelle les musicologues Sophie Galaise et Johanne Rivest adhèrent :

> L'analogie s'impose entre le NEM et l'Ensemble intercontemporain à Paris, puisque ces deux ensembles défendent les grands classiques du XX^e^ siècle, font connaître les œuvres récentes et travaillent sur une base régulière tout en étant rattachés à des institutions[2].

2. Galaise et Rivest, 1990, p. 87-88.

L'Ensemble intercontemporain de Paris est fondé par Pierre Boulez en 1976 avec le soutien de Michel Guy, alors secrétaire du ministère de la

Culture, et la collaboration de Nicholas Snowman, directeur artistique de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) de 1972 à 1986. Il s'agit d'un orchestre permanent de trente et un musiciens, dirigé par Matthias Pintscher à partir de la saison 2013-2014[3]. L'ensemble se consacre à la diffusion des œuvres de musique contemporaine « qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XXe siècle[4] ».

En plus de l'Ensemble intercontemporain, on pourrait penser à d'autres organismes musicaux bâtis autour du même répertoire : le Nieuw Ensemble[5] d'Amsterdam, l'Ensemble Die Reihe[6] de Vienne, l'Ensemble Modern[7] de Francfort ou l'Ensemble Contrechamps[8] de Genève.

Tout comme les ensembles européens susmentionnés, le NEM se démarque par un intérêt marqué pour les « classiques » du XXe siècle et pour l'innovation musicale, comme le rappelle Lorraine Vaillancourt :

> Depuis 1989, le NEM maintient sa volonté de jouer d'abord les classiques de la musique moderne tout en faisant une place importante à la création : une soixantaine d'œuvres ont ainsi vu le jour depuis sa fondation. J'ai bien conscience parfois de vivre une utopie mais, à une époque où tout le monde court et s'agite, n'est-il pas encore nécessaire d'aller au fond des choses ? C'est en tout cas l'objectif du NEM que de s'affirmer comme porteur d'une certaine tradition dans le répertoire de ce siècle[9].

Comment se manifeste, dans le choix des œuvres, cette volonté du NEM évoquée par Vaillancourt ? Quels sont les œuvres et les compositeurs canonisés par l'ensemble dans la perspective d'établir un répertoire de musique contemporaine ? Comment articuler une programmation équilibrée entre les « classiques » et les œuvres présentées en première audition ? C'est ce que nous allons tenter de découvrir en effectuant l'analyse du répertoire présenté en concert entre 1989 et 2013 localement et lors de tournées nationales et internationales. Cette analyse de la programmation a été effectuée à partir de la base de données des concerts du NEM et des statistiques qu'il a été possible d'en tirer. Par conséquent, nous n'avons pas tenu compte du contexte précis des concerts (par exemple, les Grands concerts annuels, les concerts anniversaires ou les biennales), ni de la durée ou des genres et des styles des œuvres. Il ne s'agit pas ici de comparer quantitativement et qualitativement des compositeurs et des œuvres pour décrire ce qu'est le NEM, mais de faire ressortir les principaux axes de programmation du répertoire.

Le répertoire du NEM en quelques chiffres

Au cours de ses 25 années d'existence, le NEM a offert 417 représentations[10] de tous genres (concert en salle, prestation extérieure, atelier commenté,

3. À la direction de l'Ensemble intercontemporain se sont succédé Pierre Boulez (1976-1978), Michel Tabachnik (1978-1979), Peter Eötvös (1979-1991), David Robertson (1992-1999), Jonathan Nott (2000-2005) et Suzanna Mällki (2006-2013).

4. Site Internet de l'Ensemble intercontemporain : <www.ensembleinter.com> (consulté le 3 août 2010).

5. Le Nieuw Ensemble (fondé en 1980) est formé principalement d'instruments à cordes pincées, tels que la mandoline, la guitare et la harpe, auxquels se joignent des vents, des cordes et des percussions. Plusieurs des concerts du Nieuw Ensemble sont dédiés à un seul compositeur, dont Berio, Boulez, Carter, Donatoni, Kagel, Kurtág et Nono. Site Internet du Nieuw Ensemble : < www.nieuw-ensemble.nl> (consulté le 3 août 2010).

6. L'Ensemble Die Reihe est mis sur pied en 1958 par Friedrich Cerha et Kurt Schwertsik. La société a pour but de diffuser la musique de chambre du XXe siècle et plus particulièrement celle de la Seconde École viennoise : les œuvres de Schoenberg, Berg et Webern. Site Internet de l'Ensemble Die Reihe : <www.diereihe.at> (consulté le 3 août 2010).

7. L'Ensemble Modern (fondé en 1980) a travaillé avec plusieurs compositeurs vivants tels que John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, György Kurtág, György Ligeti, Benedict Mason, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich et Frank Zappa afin de faire découvrir leurs œuvres au public. Site Internet de l'Ensemble Modern : <www.ensemble-modern.com> (consulté le 3 août 2010).

8. Fondé en 1980, l'Ensemble Contrechamps est un orchestre de chambre spécialisé dans le répertoire des XXe et XXIe siècles. Il a commandé de nombreuses œuvres, notamment à George Benjamin, Hugues Dufourt,

lecture publique, etc.), ce qui explique la vastitude et la variété de son répertoire musical qui compte 635 titres. Au total, 374 compositeurs sont joués, dont 124 originaires ou établis au Canada. Ce chiffre élevé est cependant à nuancer, car les œuvres des compositeurs canadiens sont généralement interprétées dans un contexte particulier : celui des activités de formation et d'insertion professionnelle des compositeurs, notamment le Forum international des jeunes compositeurs et les Rencontres de musique nouvelle, au Domaine Forget de Saint-Irénée, ou encore les ateliers de lecture destinés aux étudiants en composition de l'Université de Montréal et de l'Université Laval. De plus, les statistiques indiquent que 171 œuvres du répertoire de l'ensemble sont attribuables à des compositeurs canadiens. En effet, José Evangelista (né en 1943), Denis Gougeon (né en 1951), Jean Lesage (né en 1958), John Rea (né en 1944), Claude Vivier (1948-1983) et d'autres encore, figurent parmi les compositeurs les plus joués par l'ensemble.

En sa qualité de directrice artistique, Lorraine Vaillancourt prévoit chaque saison une majorité d'œuvres de compositeurs européens, puis de Canadiens et enfin d'Américains ou d'autres origines ethniques. Au départ, en 1989-1990, elle programme 23 œuvres européennes, 13 canadiennes et 4 américaines. Dix années plus tard, le nombre d'œuvres canadiennes jouées est demeuré stable, alors que le nombre d'œuvres européennes a progressé. Ainsi, en 1999-2000, on retrouve 13 œuvres canadiennes, 33 européennes, 4 américaines, 2 australiennes et 1 japonaise. Enfin, en 2009-2010, il y a un fléchissement dans la quantité d'œuvres différentes interprétées, mais les proportions demeurent sensiblement les mêmes avec 25 œuvres européennes et 8 canadiennes.

Au niveau plus large de l'ensemble des 25 saisons du NEM, la même logique de programmation musicale semble s'appliquer. Ainsi, parmi les compositeurs les plus entendus au NEM figurent les Européens en plus grand nombre – Franco Donatoni (15 œuvres jouées), Mauricio Kagel (11), Pascal Dusapin (10), Jonathan Harvey (9), Arnold Schoenberg (8) et Anton Webern (8) –, puis les Québécois – Claude Vivier (10), Denis Gougeon (10) et John Rea (9)[11] – et, enfin, un Américain – Elliott Carter (14). Remarquons que ces compositeurs les plus joués sont tous de sexe masculin et qu'ils sont nés, pour la plupart, pendant la première moitié du XX^e siècle, entre 1908 et 1955, Schoenberg et Webern faisant figure de précurseurs.

Comment expliquer cette présence réduite d'œuvres canadiennes au sein du répertoire du NEM ? La raison est simple et de nombreuses formations musicales sont confrontées à cette réalité : le public montréalais étant restreint, il se trouve que le NEM joue beaucoup en tournée à l'étranger. En effet, entre 1989 et 2013, il s'est produit en France (44), aux États-Unis (16), aux

Stefano Gervasoni, Heinz Holliger et Tristan Murail. Site Internet de l'Ensemble Contrechamps, < www.contrechamps.ch/> (consulté le 3 août 2010).

9. Lorraine Vaillancourt, <www.nem.umontreal.ca> (consulté le 8 novembre 2006). Ce site Internet n'existe plus et a été remplacé par le suivant : <lenem.ca>.

10. Ce nombre inclut les multiples représentations d'un programme de concert dans une même salle – par exemple, l'opéra *Wozzeck* (1917-1922, arr. John Rea) d'Alban Berg (1885-1935, Autriche), joué les 17, 19, 20 et 22 septembre 1995 au Monument-National – ou lors d'une tournée – comme ce fut le cas pour « Visages de Vienne » qui visita de mars à mai 1995 les villes de Montréal, Ottawa, Québec, Joliette, Granby, Drummondville, Moncton et Jonquière.

11. Leur présence à ce palmarès s'explique peut-être aussi par leurs liens étroits d'amitié et de collégialité avec Lorraine Vaillancourt.

Pays-Bas (8), en Belgique (6), au Royaume-Uni (6), en Italie (4), au Japon (4), en Allemagne (3), en Chine (3), en Australie (2), en Espagne (2), en Autriche (1), au Mexique (1) et à Singapour (1). Pour les Européens, le NEM possède une aura particulière : c'est un ensemble nord-américain, composé de francophones et qui joue essentiellement de la musique européenne. Il y a donc là-bas un attrait pour cette formation originale qui appartient au monde des Amériques, tout en étant francophone, comme l'explique Vaillancourt : « […] le NEM, c'est un produit québécois, autant que les œuvres des compositeurs québécois, [et ceci est dû à] notre façon de travailler, [au] son du NEM. Ça, c'est vraiment quelque chose qu'on se fait dire beaucoup lorsqu'on fait des tournées[12]. »

12. Entrevue téléphonique avec Lorraine Vaillancourt, 8 août 2013.

Le NEM possède une image cosmopolite intéressante qui permet d'évacuer plus facilement l'étiquette d'appartenance de groupe pour la recentrer sur la qualité des interprètes. C'est dans ce sens que Vaillancourt travaille.

Travailler à l'élaboration d'un répertoire musical contemporain tout en développant la virtuosité technique des musiciens, voilà en résumé la mission artistique du NEM. Le répertoire national, bien qu'il ait sa place au sein des concerts, n'est pas une priorité. Vaillancourt insiste : « Le mandat du NEM, c'est de jouer, c'est de faire entendre la musique d'aujourd'hui et de la jouer de la meilleure façon possible. C'est un mandat de pointe pour moi[13]. »

13. Vaillancourt, citée *in* Parent, Chassé et Lapierre, 2004, p. 20.

Maintenant que les bases du catalogue musical du NEM ont été établies, l'étude approfondie des programmes des différents concerts révèle que les courants musicaux les plus divers sont représentés, de la musique dodécaphonique au postwebernisme et au spectralisme, en passant par la musique répétitive, le théâtre musical et l'électroacoustique. Il est cependant possible de regrouper les œuvres appartenant à toutes ces tendances, et d'autres encore, selon deux grands axes de programmation : les œuvres désignées comme les « classiques » du XX^{e} siècle et celles qui participent à l'innovation musicale.

S'inscrire dans une perspective historique

Le premier grand axe de programmation des concerts du NEM s'articule autour de la notion de « classiques » de la musique contemporaine, c'est-à-dire les œuvres canoniques du XX^{e} siècle. On pourrait certes discuter ici de la valeur des œuvres et poser un jugement critique sur les critères esthétiques la déterminant. Cependant, il semble utile, dans le contexte de cette étude, de s'appuyer sur la définition que Lorraine Vaillancourt en donne elle-même : des œuvres écrites pour la formation instrumentale du NEM, « par les compositeurs du XX^{e} siècle qui sont dans les livres d'histoire : les Viennois, Ligeti, Berio, Stockhausen, Xenakis, mais aussi Carter, Donatoni et Takemitsu[14] ».

14. Entrevue téléphonique avec Lorraine Vaillancourt, 8 août 2013.

Parmi les œuvres « fétiches » du NEM, pour reprendre une expression de Vaillancourt, on retrouve *At First Light* (1982) de George Benjamin (né en 1960), *Secret Theatre* (1984) de Harrison Birtwistle (né en 1934), *Arpège* (1986) de Franco Donatoni, *O Bali* (1989) et *Alap & Gat* (1998) de José Evangelista (né en 1943), *Vortex Temporum* (1994-1996) de Gérard Grisey (1946-1998), *Kammerkonzert* (1969-1970)[15] de György Ligeti (1923-2006), *At the White Edge of Phrygia* (1983) de Stephen Montague (né en 1943)[16], *Pierrot lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg, *Rain coming* (1982) de Toru Takemitsu (1930-1996) et *Paramirabo* (1978) de Claude Vivier.

Excluant *Pierrot lunaire*, composé au début du XX^e^ siècle, Lorraine Vaillancourt défend un répertoire constitué essentiellement d'œuvres composées pendant les années 1980. Ces œuvres sont rejouées régulièrement par le NEM en tournée, lors des concerts d'ouverture ou de clôture de saison. En fin de compte, c'est l'attrait initial de Vaillancourt pour ces œuvres et ces compositeurs, jumelé à la répétition, qui déterminera leur statut de « classiques » de la musique contemporaine. Cet axe de programmation rencontre cependant une certaine réticence de la part des organismes subventionnaires et des diffuseurs, comme l'atteste Lorraine Vaillancourt dans une entrevue accordée à *La Scena Musicale* en 1998 : « Reprendre les œuvres est difficile ; les reprogrammer, c'est la croix et la bannière. C'est presque indéfendable et cela empêche de créer un répertoire[17] ». Cela mène à un certain paradoxe, car, afin de continuer à remplir sa mission principale – celle de participer à l'élaboration d'un répertoire de musique contemporaine –, Vaillancourt misera sur les commandes d'œuvres pour obtenir le financement nécessaire à la réalisation des concerts.

Construire demain

À l'opposé du spectre de la programmation du NEM se trouvent les nouvelles œuvres interprétées par l'organisme. En 25 ans d'activité, la société de concert a interprété 232 œuvres en première audition, dont 162 œuvres qui lui étaient spécialement destinées par le biais d'une commande. Cela constitue une autre part importante de la programmation du NEM, soit 37 % du total des œuvres. De ce nombre, 80 œuvres ont été commandées à des compositeurs originaires ou résidents au Canada. Dans cet axe de programmation, le nombre substantiel d'œuvres commandées à des compositeurs canadiens par rapport aux compositeurs étrangers s'explique avant tout par le fonctionnement du milieu de l'innovation musicale. Ainsi, considérant les œuvres nouvelles dans leur ensemble, les chiffres issus de la base de données du NEM montrent qu'une majorité a été écrite pour Forum (68), le Domaine Forget (26) ou des ateliers de lecture (9), soit pour des manifestations locales

15. Vaillancourt nous confie que « la première pièce qu'on [le NEM] a commencé à travailler, c'est vraiment le *Kammerkonzert* de Ligeti, compositeur fétiche » (entrevue téléphonique avec l'auteure, 8 août 2013). Jouée 16 fois par l'ensemble, cette œuvre sera présentée dès le premier concert, le 3 mai 1989 à la Salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal.

16. Bien que cette œuvre de Montague ait été interprétée 13 fois entre 1990 et 1996 à divers endroits au Canada, aux États-Unis et en tournée au Japon, elle ne semble plus représentative du NEM, pour Lorraine Vaillancourt, notamment dans son esthétique. Le chercheur est régulièrement confronté à des tensions entre l'analyse scientifique et l'expérience sensible, ce que Bourdieu exprime clairement dans son avant-propos des *Règles de l'art* ([1992]1998). Ici, l'analyse de la programmation donne des résultats qui, sans réduire ou détruire l'expérience sensible, font ressortir une singularité et il y aurait lieu d'examiner plus attentivement la trajectoire de cette œuvre au sein du répertoire du NEM.

17. Vaillancourt, citée *in* Thériault, en ligne.

auxquelles participent majoritairement les étudiants et les finissants en composition des universités québécoises. Cela démontre toute l'importance que Lorraine Vaillancourt accorde à la jeunesse dans le projet artistique du NEM. D'autre part, le financement des créations est généralement obtenu grâce, d'une part, au programme de commandes de compositions du Conseil des arts du Canada (CAC) et, d'autre part, aux bourses de développement de la carrière artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Le premier critère d'admissibilité aux programmes est la citoyenneté canadienne et, pour le CALQ, le lieu de résidence du compositeur qui doit être le Québec. La qualité du travail artistique, l'intérêt et la faisabilité du projet viennent ensuite. Même si la diffusion de la musique québécoise n'est pas au cœur du projet du NEM, comme nous l'avons établi plus haut, Lorraine Vaillancourt doit tenir compte de cette particularité des organismes subventionnaires lorsqu'elle souhaite commander une œuvre nouvelle.

Conclusion

Sous la direction de Lorraine Vaillancourt, le NEM s'est bâti au fil des ans une solide réputation au Québec, au Canada et à l'étranger, non seulement par la qualité de ses prestations et son intérêt pour le « répertoire » du XX^e^ siècle, mais également par sa capacité à développer des projets singuliers dans le domaine de l'innovation musicale. Ainsi, la programmation des œuvres se divise en deux axes distincts qui semblent souvent antagonistes, comme l'évoque Vaillancourt :

> Et s'il est si important que les musiciens fréquentent cette musique pour l'aimer et la comprendre, croit-on que le public est si éclairé qu'une audition lui suffise ? On ne s'étonne pas d'entendre, parfois *ad nauseam*, les « grandes œuvres » du XIX^e^ siècle, mais il faut se battre pour reprogrammer une œuvre du XX^e^ siècle. Curieuse logique[18] !

18. Vaillancourt, 1998, p. 77.

En d'autres mots, Lorraine Vaillancourt s'attache à inscrire le NEM dans une perspective historique qui est celle de la Seconde École de Vienne, car elle juge les œuvres de ces compositeurs particulièrement éclairantes pour la compréhension de la musique de la fin du XX^e^ siècle et du début du XXI^e^ siècle. Pour aller plus loin, on pourrait avancer que la politique de diffusion du NEM se traduirait par la répétition des œuvres en concert et sur disque, ce qui fixerait le répertoire et un style d'interprétation. Ainsi, l'analyse des médiations (au sens d'Hennion[19]) opérées par le NEM entre les œuvres et l'amateur de musique pourrait constituer une piste intéressante de réflexion ultérieure. Il s'agirait d'observer le comportement du public au regard des actions du NEM, du processus d'interprétation et de diffusion des œuvres, pour tenter de comprendre, par exemple, comment se construit le goût musical.

19. Voir Hennion, [1993]2007.

ANNEXE 1 Le NEM en quelques chiffres.

Nombre total de représentations : 417
Nombre de compositeurs joués : 374
Nombre d'œuvres différentes présentées : 635
Nombre de créations : 232
Nombre d'œuvres commandées : 162

ANNEXE 2 Liste des compositeurs joués par le NEM.

* Compositeur né et/ou établi au Canada

Aanesen, Arnt Haakon ; Abrahamsen, Hans ; *Adamcyk, David ; Adamek, Ondrej ; Adès, Thomas ; Adler, Ayal ; Akshelyan, Arthur ; Alonso, German ; An, Chengbi ; Anderson, Julian ; Andor, Daniel ; Andriessen, Louis ; Antignani, Luca ; Aperghis, Georges ; *Archambault, Étienne ; *Arcuri, Serge ; Attwood, William ; Aué, Thierry ; Azevedo, Sérgio ; Ballif, Claude ; Bardanashvili, Josef ; Bauck, Martin Rane ; *Beauchesne, Alain ; *Beaulieu, Patrick ; *Bédard, Martin ; Bee Tuan, Koh Joyce ; Beilharz, Kirsty ; *Béland, Philippe ; *Bellemare, Gilles ; Beltrami, Marco ; *Belzile, Alexandre ; Ben-Tal, Oded ; Benjamin, George ; Béranger, Sébastien ; Berg, Alban ; Berio, Luciano ; *Bertrand, Simon ; Bettendorf, Carl Christian ; *Bhagwati, Sandeep ; Bielawa, Lisa ; *Bilodeau, Julien ; Birtwistle, Harrison ; Bœuf, Georges ; Borradori, Pietro ; Bosse, Denis ; Bosseur, Jean-Yves ; Botter, Massimo ; *Bouchard, Linda ; *Boucher, Richard ; *Boudreau, Walter ; Boulez, Pierre ; *Bouliane, Denys ; *Brady, Tim ; *Brasset, Marie-Pierre ; Brewaeys, Luc ; *Brook, Taylor ; Brophy, Gérard ; Busoni, Ferrucio ; Butler, Martin ; *Butterfield, Christopher ; camarero, Cesar ; Campion, Edmund J. ; Campo, Régis ; Carrick, Richard ; Carter, Elliott ; Carvalho, Guilherme ; *Cayer, André ; Cendo, Raphaël ; Chang, Yu-Hsin ; Chen, Qigang ; *Cherney, Brian ; Chin, Unsuk ; Cipollone, Elvio ; Crumb, George ; *Current, Brian ; D'Adamo, Daniel Augusto ; *Daoust, Yves ; *David, Alexandre ; De Bondt, Cornelis ; De Dios, Magdaleno Juan ; De Falla, Manuel ; De Pablo, Luis ; De Raaff, Robin ; De Roo, Matijs ; *De Villers, Éric ; Del Puerto, David ; *Demers, Inouk ; Denhoff, Michael ; *Derome, Jean ; *Desjardins, Jacques ; *Di Castri, Zosha ; *Dion, Denis ; Donatoni, Franco ; Doucet, Éric ; *Drouin, Jacques ; Dufourt, Hugues ; Dusapin, Pascal ; Dzubay, David ; Eötvös, Peter ; *Evangelista, José ; Feldman, Morton ; *Feria, Roger Jr ; Ferneyhough, Brian ; Figols-Cuevas, Daniel ; *Filet, Emmanuel ; Finsterer, Mary ; Francesconi, Luca ; *Fréchette, Antoine ; *Frigon, Michel ; Frith, Fred ; *Garant, Serge ; *Gatinet, Brice ; *Gaudet, Jeremy ; Gaussin, Allain ; Gentile, Ada ; *Gervais, Aaron ; Gervasoni, Stefano ; *Giguère, Patrick ; *Gilbert, Nicolas ; *Goddard, Christopher ; Goebbels, Heiner ; *Gonneville, Michel ; *Gougeon, Denis ; Grant, Quentin ; Grimaldi, Raffaele ; Grisey, Gérard ; Gubaidulina, Sofia ; Guerrero, Francisco ; Gyger, Elliott ; Haapamäki, Sampo ; *Hambraeus, Bengt ; *Hannan, Peter ; *Harley, James ; Harmens, Hugo ; Harvey, Jonathan ; *Hatzis, Christos ; *Hébert-Tremblay, Suzanne ; Henderickx, Wim ; *Henry, Symon ; Hills, Alex ; Hodkinson, Juliana ; *Holbrook, Geof ; Höller, York ; *Hui, Mélissa ; Hurel, Philippe ; Hutardo, José-Luis ; Jaffrennou, Pierre-Alain ; *Janke, Daniel ;

Järnegard, Esaias ; Jarrell, Michael ; Jazylbekova, Jamilia ; *Jean, Monique ; Jodlowski, Pierre ; Johnson, Derek ; Johnson, Evan ; Jolas, Betsy ; Jones, Simon ; Joyce, Brooke ; Kagel, Mauricio ; *Kambeitz, Niklas ; Karski, Dominik ; Kasparov, Yuri ; Keuris, Tristan ; Koch, Sven-Ingo ; Kolb, Barbara ; *Korth, Arnaud ; Kreppein, Ulrich Alexander ; Kürtág, György ; Kyburz, Hanspeter ; *Lafortune, Dominique ; Lang, David ; *Lanza, Alcides ; *Lapointe, Rémi ; *Laporte, Jean-François ; Lara, Felipe ; *Larocque, Michaël ; Lash, Hannah ; *Lassonde, Claude ; *LeBel, Frédéric ; *LeBlanc, Jimmie ; Lecerf, Dominique ; *Leroux, Philippe ; *Lesage, Jean ; Lewensohn, Gideon ; Liberovici, Andrea ; Ligeti, György ; *Lin, Kueiju ; Lin, Wei-Chieh ; Lindberg, Magnus ; Lindborg, PerMagnus ; Liz, Angel ; *Llugdar, Analia ; Logghe, Geert ; *Longtin, Michel ; López López, José Manuel ; *Louie, Alexina ; Maderna, Bruno ; Mahler, Gustav ; Mahoney, Shafer ; Maïda, Clara ; Maldonado, Javier Torres ; Mantovani, Bruno ; Mäntysaari, Lauri ; *Marcel, Luc ; Marcellino, Raffaele ; Matalon, Martin ; *Mather, Bruce ; *Mayo, Christopher ; Meadowcroft, Thomas ; Menalled, Ezequiel ; Mernier, Benoît ; *Michaud, Mathieu ; *Millette, François ; Mirelman, Sam ; Montague, Stephen ; *Moore, Stephanie ; *Morin, Éric ; Moultaka, Zad ; *Moussa, Samy ; Murail, Tristan ; *Nadeau-Plamondon, Étienne ; Nathan, Eric ; *Neidhöfer, Christoph ; Nesbit, Edward ; *Ng, Henry J. ; Nikodijevic, Marko ; Nilsson, Ivo ; Nishikaze, Makiko ; *Normandeau, Robert ; Nurulla-Khoja, Farangis ; Obermueller, Karola ; *Oesterle, Michael ; *Oliver, John ; Olivero, Betty ; Oliveros, Pauline ; Omiccioli, Nicholas ; Ona, Erik ; Osborne, Nigel ; Ovsepyan, Petros ; Pagh-Paan, Younghi ; *Panneton, Isabelle ; *Papineau-Couture, Jean ; Paris, François ; Park, Sam ; Pascal, Robert ; Paz, Erel ; Peiying, Yuan ; Penman, Joshua ; *Perron, Alain ; Petrossian, Michel ; *Ping Ye-Ho, Alice ; *Plamondon, Yannick ; Poppe, Enno ; Posadas, Alberto ; Potter, Steve ; *Prévost, André ; Pröve, Bernfried ; *Provost, Serge ; *Quevillon, Charles ; *Radford, Laurie ; *Ramon, Evelin ; Rayeva, Olga ; *Rea, John ; Rehnqvist, Karin ; Reich, Steve ; Reynolds, Roger ; Ribeiro, Hugo ; *Ricketts, Matthew ; Rihm, Wolfgang ; Rimkevicius, Gediminas ; Ritz, John ; Rivas, Diogenes ; Rizo-Salom, Luis ; Roberts, Adam ; Rodrigo, Sérgio ; Rodriguez, Marcela ; Romitelli, Fausto ; *Rose, François ; Rossé, François ; *Roy, Myke ; *Rozankovic, Anthony ; Rubin, Scott ; Saariaho, Kaija ; Sabey, Benjamin ; Sahbai, Iradj ; *Saindon, Denis ; Sanchez-Gutierrez, Carlos ; Sánchez-Verdú, José María ; Sandresky, Eleanor ; Satue, Carlos ; Scelsi, Giacinto ; Schaathun, Asbjørn ; Schlünz, Annette ; Schneller, Oliver ; Schnittke, Alfred ; Schoenberg, Arnold ; *Schouten, Duncan ; *Schultz, Arlan N. ; Schünemann, Heber ; Sciarrino, Salvatore ; Serocki, Kazimierz ; *Sharman, Rodney ; Shoot, Vladislav ; *Shoujounian, Petros ; Siem, Sasha ; Singier, Jean-Marc ; Sinnhuber, Claire-Marie ; *Smith, Michel ; *Smith, Ronald B. ; Soifer, Diego ; *Sokolović, Ana ; Solbiati, Alessandro ; Soper, Kate ; Sorensen, Bent ; Stahnke, Manfred ; *Staniland, Andrew ; Stankovski, Alexander ; Stockhausen, Karlheinz ; Strauss, Johann ; Stravinsky, Igor ; Streich, Lisa ; Sudol, Jacob ; Supponen, Lauri ; *Suzuki, Kotoka ; *Tabassian, Kiya ; Takemitsu, Toru ; *Tan, Anthony ; Tarazona, Federico ; *Thibault, Alain ; Thoresen, Lasse ; Tian, Leilei ; Tiensuu, Jukka ; Tinoco, Luis ; Tomasson, Haukur ; Tonkin, Christopher ; Torres, Laurent ; Torstensson, Klas ; Trapani, Christopher ; *Tremblay, Gilles ; *Tremblay, Jacques ; *Tremblay, Marc ; *Trudel, Mariane ; Tzortzis, Nicolas ; Vadillo-Perez, Eneko ; Van Herk, Bert ; Vanoni,

Gabriele ; Varèse, Edgard ; *Vasques-Castaneda, Harold ; *Vivier, Claude ; Vrhunc, Larisa ; Wallin, Rolf ; Wang, Ashley Fu-Tsun ; Wang, Lu ; Wang, Sue-Ya ; Wang, Tiantian ; Webern, Anton ; Wen, Deqing ; *Winiarz, John ; Winters, Elizabeth ; Wolfe, Julia ; Wood, James ; Wu, Ji Xue ; Xenakis, Iannis ; Xiaosong, Qu ; Xu, Shuya ; Xu, Yi ; Yamamoto, Hiroyuki ; Yayalar, Tolga ; Yuhas, Dan ; Yun, Du ; Zender, Hans ; *Zettel, Zack ; Zhou, Long ; Zipper, Hillary.

ANNEXE 3 Liste des compositeurs les plus joués par le NEM.

* Compositeur québécois

Nom du compositeur	Nombre d'œuvres	Nombre de fois joué au NEM
Franco Donatoni (1927-2000, Italie)	15	34
Elliott Carter (1908-2012, États-Unis)	14	23
Mauricio Kagel (1931-2008, Argentine)	11	31
*Claude Vivier (1948-1983, Canada)	10	35
*Denis Gougeon (1951-, Canada)	10	20
Pascal Dusapin (1955-, France)	10	16
*John Rea (1944-, Canada)	9	36
Jonathan Harvey (1939-2012, Royaume-Uni)	9	31
Arnold Schoenberg (1874-1951, Autriche)	8	21
Anton Webern (1883-1945, Autriche)	8	11

ANNEXE 4 Liste des œuvres les plus jouées par le NEM.

Benjamin, George (1960-, Royaume-Uni), *At First Light* (1982), fl, hb, cl/clb, bs/cbs, cr, tp, tb, perc, pn/ce, 2vl, al, vc, cb, 11 fois : 03.05.1989, Montréal, Canada ; 11.11.1989, New York, États-Unis ; 05.06.1991, Halifax, Canada ; 22.02.1992, Villiers-sur-Marne, France ; 23.02.1992, Stains, France ; 28.02.1992, Amsterdam, Pays-Bas ; 19.07.1994, Saint-Irénée, Canada ; 07.10.1999, Montréal, Canada ; 10.09.2008, Montréal, Canada ; 20.11.2008, Liverpool, Royaume-Uni ; 21.11.2008, Huddersfield, Royaume-Uni.

Birtwistle, Harrison (1934-, Royaume-Uni), *Secret Theatre* (1984), fl/pc, hb, cl, bs/cbs, cr, tp, tb, perc, pn, 2vl, al, vc, cb, 13 fois : 04.05.1994, Montréal, Canada ; 08.05.1994, New York, États-Unis ; 20.11.1994, Huddersfield, Royaume-Uni ; 23.11.1994, Albi, France ; 06.08.1995, Banff, Canada ; 04.10.1995, Strasbourg, France ; 09.10.1995, Dresde, Allemagne ; 05.10.1998, Los Angeles, États-Unis ; 08.10.1998, Montréal, Canada ; 07.05.1999, Marseille, France ; 10.03.2000, Adélaïde, Australie ; 30.03.2011, Montréal, Canada ; 20.04.2011, Montréal, Canada.

Donatoni, Franco (1927-2000, Italie), *Arpège* (1986), fl, cl, vn, vc, vi, pn, 13 fois : 13.11.1994, Montréal, Canada ; 20 novembre 1994, Huddersfield, Royaume-Uni ; 09.06.1995, Buffalo, États-Unis ; 23.08.1996, Saint-Irénée, Canada ; 18.09.2002, Montréal, Canada ; 20.10.2002, Guanajuato, Mexique ; 21.10.2002, Los Angeles, États-Unis ; 23.10.2002, Santa Fe, États-Unis ; 25.10.2006, Montréal, Canada ; 18.11.2006, Nice, France ; 19.08.2010, Saint-Irénée, Canada ; 27.10.2010, New York, États-Unis ; 10.03.2011, Montréal, Canada.

Evangelista, José (1943-, Espagne), *O Bali* (1989), 2fl, 2vl, vc, cb, perc, pn, 19 fois : 24.06.1990, New York, États-Unis ; 11.10.1990, 19.10.1990, 20-21.11.1990, 25.11.1990, 08.12.1990, 12.12.1990, Montréal, Canada ; 12.05.1991, New York, États-Unis ; 05.06.1991, Halifax, Canada ; 04.03.1992, Madrid, Espagne ; 12.03.1992, Valence, Espagne ; 20.03.1992, Paris, France ; 20.11.1994, Huddersfield, Royaume-Uni ; 23.11.1994, Albi, France ; 03.12.1994, Saint-Martin-d'Hères, France ; 23.08.1996, Saint-Irénée, Canada ; 22-23.09.2000, Asnières-sur-Oise, France.

Evangelista, José (1943-, Espagne), *Alap & Gat* (1998), fl, hb, 2cl, bs, cr, tp, tp, perc, pn, 2vl, al, vc, cb, 13 fois : 29.04.1998, Montréal, Canada ; 21.08.1998, Saint-Irénée, Canada ; 05.10.1998, Los Angeles, États-Unis ; 08.10.1998, Montréal, Canada ; 31.01.1999, Paris, France ; 20.03.1999, Lyon, France ; 29.02.2000, 01-02.03.2000, Vancouver, Canada ; 23.09.2000, Asnières-sur-Oise, France ; 08.11.2000, Montréal, Canada ; 20.10.2002, Guanajuato, Mexique ; 17.06.2003, Saint-Lambert, Canada. Note : il s'agit d'une œuvre commandée par le nem.

Grisey, Gérard (1946-1998, France), *Vortex Temporum* (1994-1996), fl/fl *sol*/pc/flb, cl/clb/cl *la*, vl, al, vc, pn, 14 fois : 01.05.1999, 03.05.2000, Montréal, Canada ; 30.08.2000, Saint-Irénée, Canada ; 06.05.2005, 22-25.02.2006, Montréal, Canada ; 11.05.2006, Metz, France ; 15.05.2006, Marseille, France ; 10.06.2006, Ottawa, Canada ; 03.09.2006, 25.10.2006, Montréal, Canada ; 18.11.2006, Nice, France.

Ligeti, György (1923-2006, Hongrie), *Kammerkonzert* (1969-1970), fl, hb, 2cl, cr, tb, cv, pn, 2vl, al, vc, cb, 16 fois : 03.05.1989, Montréal, Canada ; 25.04.1990, Montréal, Canada ; 13.05.1990, New York, États-Unis ; 28.02.1992, Amsterdam, Pays-Bas ; 04.03.1992, Madrid, Espagne ; 12.03.1992, Valence, Espagne ; 14.03.1992, Cologne, Allemagne ; 20.03.1992, Paris, France ; 21.03.1992, Lyon, France ; 23.02.1993, Toronto, Canada ; 27.02.1993, Ottawa, Canada ; 24.04.1993, San Francisco, États-Unis ; 15.03.1993, Montréal, Canada ; 01.05.1999, Montréal, Canada ; 07.05.1999, Marseille, France ; 17.04.2009, Montréal, Canada.

Montague, Stephen (1943-, États-Unis), *At the White Edge of Phrygia* (1983), fl/pc, hb, cl, bs, cr, tp, tb, 3perc, pn, 2vl, al, vc, cb, 13 fois : 06.11.1990, Montréal, Canada ; 12.05.1991, New York, États-Unis ; 05.06.1991, Halifax, Canada ; 28.09.1991, Nepean, Canada ; 10.10.1991, Victoriaville, Canada ; 24.02.1993, Winnipeg, Canada ; 27.02.1993, Ottawa, Canada ; 12.04.1996, Yokohama, Japon ; 13.04.1996, Tokyo, Japon ; 16.04.1996, Osaka, Japon ; 17.04.1996, Nagoya, Japon ; 19.04.1996, Tokyo, Japon ; 23.08.1996, Saint-Irénée, Canada.

Schoenberg, Arnold (1874-1951, Autriche), *Pierrot lunaire* (1912), sop, fl/pc, cl/clb, vl, al, vc, pn, 10 fois : 14.03.1995, Montréal, Canada ; 15.03.1995, Ottawa, Canada ; 16.03.1995, Québec, Canada ; 17.03.1995, Joliette, Canada ; 19.03.1995, Granby, Canada ; 22.03.1995, Drummondville, Canada ; 11.04.1995, Moncton, Canada ; 05.05.1995, Jonquière, Canada ; 17.03.2002, Bruxelles, Belgique ; 14.10.2004, Alessandria, Italie.

TAKEMITSU, Toru (1930-1996, Japon), *Rain coming* (1982), fl, hb, cl, bs, cr, tp, tb, perc, pn, 2vl, al, vc, cb, 11 fois : 12.04.1996, Yokohama, Japon ; 13.04.1996, Tokyo, Japon ; 16.04.1996, Osaka, Japon ; 17.04.1996, Nagoya, Japon ; 19.04.1996, Tokyo, Japon ; 01.05.1996, Montréal, Canada ; 23.08.1996, Saint-Irénée, Canada ; 07.10.1999, Montréal, Canada ; 02.09.2004, Saint-Irénée, Canada ; 15.09.2004, Montréal, Canada.

VIVIER, Claude (1948-1983, Canada), *Paramirabo* (1978), fl, pn, vl, vc, 12 fois : 13.12.1991, Montréal, Canada ; 04.03.1992, Madrid, Espagne ; 12.03.1992, Valence, Espagne ; 14.03.1992, Cologne, Allemagne ; 17.03.1992, Liège, Belgique ; 21.11.1994, Huddersfield, Royaume-Uni ; 23.11.1994, Albi, France ; 03.12.1994, Saint-Martin-d'Hères, France ; 26.05.2000, Marseille, France ; 04.10.2004, Amsterdam, Pays-Bas ; 06.10.2004, Lodi, Italie ; 18.11.2006, Nice, France.

BIBLIOGRAPHIE

Archives du Nouvel Ensemble Moderne, Université de Montréal, Montréal.

BOURDIEU, Pierre ([1992]1998), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

COUTURE, Ariane (2013), Entrevue téléphonique avec Lorraine Vaillancourt (8 août).

COUTURE, Ariane (2013), *Institutions et création musicale à Montréal de 1966 à 2006 : histoire et orientations artistiques de la Société de musique contemporaine du Québec, des Événements du neuf, de l'Ensemble contemporain de Montréal et du Nouvel Ensemble Moderne*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

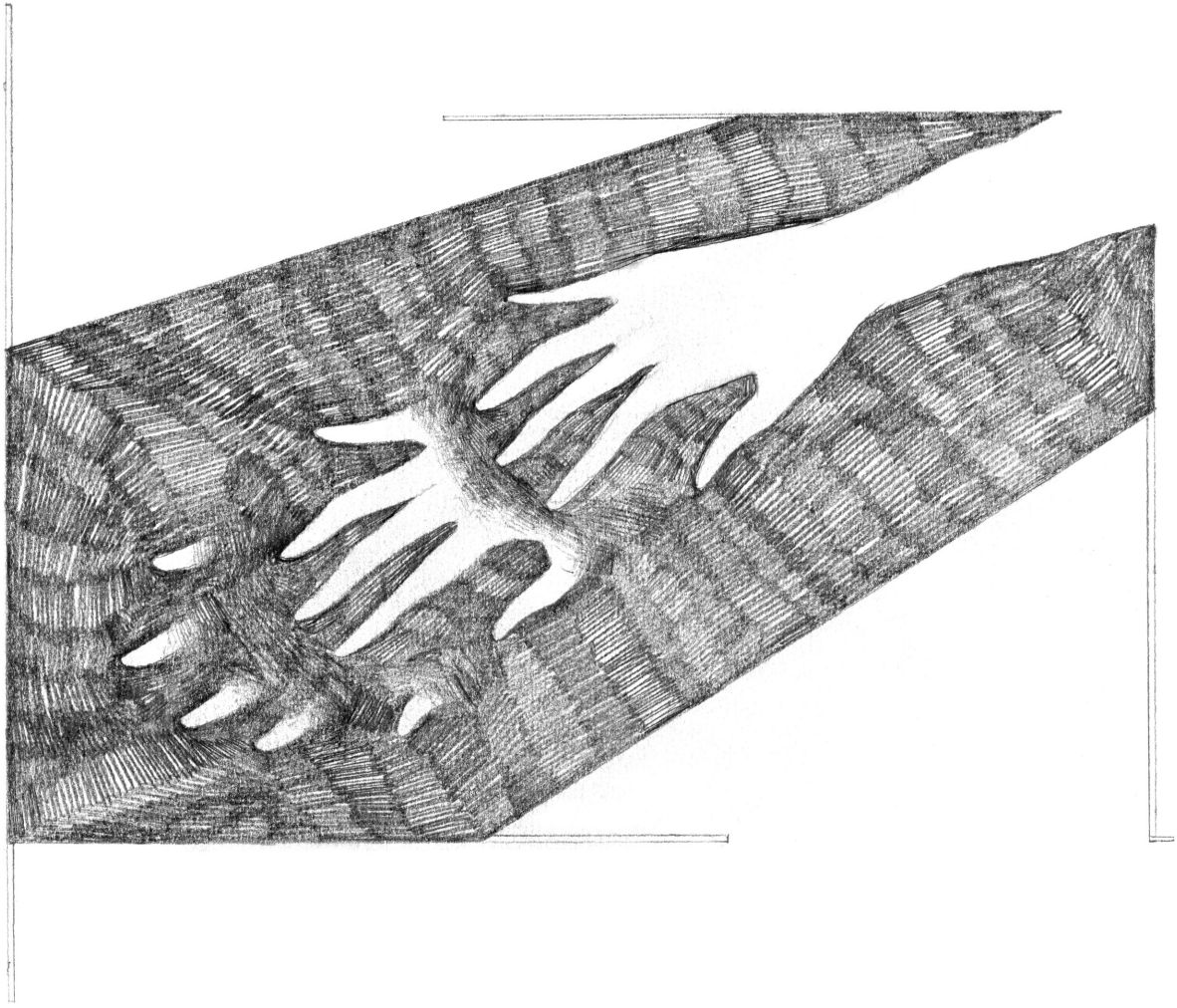
GALAISE, Sophie et RIVEST, Johanne (1990), « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, p. 83-97.

HENNION, Antoine ([1993]2007), *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

PARENT, Marie-Christine, CHASSÉ, Bernard et LAPIERRE, Laurent (2004), « Lorraine Vaillancourt et le Nouvel Ensemble Moderne », *Centre de cas*, Montréal, HEC, nº 9 40 2005 035. Disponible en ligne : <www.hec.ca/centredecas/> (consulté le 6 septembre 2013).

THÉRIAULT, Jean-Claude (1998), « Lorraine Vaillancourt, une femme d'action, une dame de cœur », *La Scena Musicale*, vol. 3, nº 6, <www.scena.org/lsm/sm3-6/sm3-6vai.htm> (consulté le 24 novembre 2011).

VAILLANCOURT, Lorraine (1998), « La musique aujourd'hui dans tous ses éclats », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, nº 2, p. 75-80.



Martin Lord, *La main qui glisse*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

Discographie du NEM

Cléo Palacio-Quintin

Depuis sa fondation en 1989, le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) a réalisé des enregistrements pour 29 productions discographiques, en collaborant avec de multiples étiquettes de disques : ABC Classics, ATMA Classique, Amberola, Ambiances magnétiques, Auvidis-Naïve, Centredisques, Chants Libres, Composers Recordings Inc., Doberman-Yppan, Mittledeutscher Rundfunk, Montaigne, New World Record Inc., Stradivarius, UMMUS ; et en produisant quelques disques sous sa propre étiquette ProNEM. Plusieurs de ces enregistrements ont donné lieu à des collaborations avec différents ensembles et organisations, comme l'Atelier de gamelan de l'Université de Montréal, Australian Broadcasting Corporation, Bang on a Can, Chants Libres, le Centre de musique canadienne, le Centre interdisciplinaire de recherche en musique, médias et technologie (CIRMMT), Espace musique, Festival Musica 93, GRAME - Centre national de création musicale (Lyon), Ircam/Centre Georges Pompidou (Paris), Festival de Dresde, Percussions de Strasbourg, Radio-France, Société Radio-Canada, Lorraine et Jean-Eudes Vaillancourt (pianistes) et Vidéographe, ainsi qu'avec les solistes Simon Aldrich (clarinette), Tim Brady (guitare électrique), Michel Ducharme (baryton), Yegor Dyachkov (violoncelle), David Lang (narrateur), Joseph Petric (accordéon), Jay Rozen (tuba), et Pauline Vaillancourt (soprano).

Ces productions comprennent 27 CD et 2 DVD qui regroupent un total de 99 œuvres. La plus « ancienne » composition, *Kammerkonzert* de György Ligeti, date de 1969-1970, et la plus récente, *Mutation* de Denis Gougeon, de 2011. Ces nombreux enregistrements nous permettent d'écouter la musique de 76 compositeurs originaires de 25 pays, dont 26 compositeurs de nationalité canadienne. On y retrouve plusieurs générations de compositeurs contemporains, le doyen étant Elliott Carter (États-Unis, 1908-2012) et le plus jeune, Taylor Brook (Canada, 1985). D'ailleurs, afin de souligner cette incroyable variété de répertoire, lors de son 20e anniversaire en 2009, le NEM a produit un CD promotionnel qui reprend des extraits de 42 œuvres d'autant de compositeurs. Les œuvres ont été choisies parmi les multiples disques alors existants.

Tous ces enregistrements peuvent être partagés en quatre différents types de productions :

- 6 CD et un DVD sont consacrés au répertoire de compositeurs québécois (d'origine ou d'adoption) ;
- 4 CD sont consacrés à du répertoire international ;
- 8 CD et un DVD regroupent les créations de compositeurs de multiples origines ayant participé au Forum international des jeunes compositeurs du NEM au fil des ans ;
- 9 CD sont produits par différentes organisations, et le NEM y apparaît comme collaborateur pour une ou deux pistes.

Répertoire de compositeurs québécois

- 1991 : *Musiques de Montréal*
- 1996 : *Gougeon – Lesage – Perron – Provost*
- 2004 : *Panneton – Demers – Lesage – Evangelista*
- 2004 : *Tim Brady : Playing Guitar : Symphony #1*
- 2006 : *Oesterle – Provost – Tremblay : À quelle heure commence le temps ?*
- 2010 : *Opéra féerie – L'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui dit la vérité*
- 2012 : *Bouliane – Gougeon – Rea*

Ces six CD et le DVD consacrés au répertoire québécois comprennent 21 œuvres de 15 compositeurs. La majorité de ces œuvres sont d'ailleurs des commandes du NEM (12 parmi les 21). Il faut souligner que les trois plus récents de ces CD, produits sur l'étiquette ATMA Classique, ont tous reçu le prix Opus – Disque de l'année, musique moderne, contemporaine lors de leur parution. L'*Opéra féerie* de Gilles Tremblay, enregistré en spectacle par Espace Musique, la radio musicale de Radio-Canada, et ensuite immortalisé sur DVD par Chants Libres, avait obtenu le prix Opus – Événement musical de l'année lors de sa création. Deux des commandes du NEM endisquées ont aussi obtenu le prix Opus – Création de l'année, soit : *À quelle heure commence le temps ?* (1999) de Gilles Tremblay et *Mutation* (2011) de Denis Gougeon. Cette dernière œuvre est d'ailleurs la plus récente pièce endisquée par le NEM lors d'un enregistrement à la Salle Claude-Champagne en janvier 2012.

Musiques de Montréal



UMMUS / UMM 105 / 1991

BRUCE MATHER (1939)
• *Travaux de nuit* (1990)
MICHEL LONGTIN (1946)
• *Colère : Berlin 61* (1989)
ANTHONY ROZANKOVIC (1962)
• *Pas de deux* (1990)
JOHN REA (1944)
• *Kubla Khan* (1988)

Michel Ducharme (baryton)
Société Radio-Canada

Gougeon – Lesage – Perron – Provost

UMMUS / UMM 109 / 1996

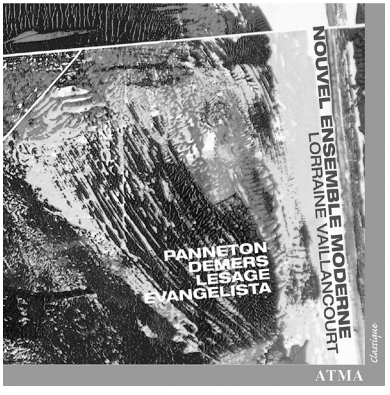
ALAIN PERRON (1959)
• *Exil* (1995)*
JEAN LESAGE (1958)
• *Les sensations confuses* (1993)*
DENIS GOUGEON (1951)
• *Un train pour l'enfer* (1993)*
SERGE PROVOST (1952)
• *L'adorable verrotière* (1992)

Percussions de Strasbourg
Pauline Vaillancourt (soprano)
Société Radio-Canada



* Commandes du NEM.

Panneton – Demers – Lesage – Evangelista



ATMA Classique / ACD2 2242 / 2004

ISABELLE PANNETON (1955)
• *Travaux et jeux de gravité* (2000)*
INOUK DEMERS (1970)
• *Lo que vendrá* (2000)*
JEAN LESAGE (1958)
• *Vanitas* (2002)*
JOSÉ EVANGELISTA (1943)
• *Alap & Gat* (1998)*

PRIX OPUS An 8 – 03/04

Tim Brady : Playing Guitar : Symphony #1



Ambiances magnétiques / AM 125 / 2004

TIM BRADY (Canada, 1956)
• *Playing Guitar : Symphony #1* (1997-2000)*

Tim Brady (guitare électrique)

Oesterle – Provost – Tremblay À quelle heure commence le temps ?

ATMA Classique / ACD2 2376 / 2006

MICHAEL OESTERLE (1968)
• *Annus Mirabilis* (2005)*
SERGE PROVOST (1952)
• *Les ruines du paradis* (2004)*
GILLES TREMBLAY (1932)
• *À quelle heure commence le temps ?* (1999)*

PRIX OPUS An 11 – 06/07

Michel Ducharme (baryton)



Opéra féerie – L'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui dit la vérité



Enregistré en spectacle

Chants Libres / CL 2010

GILLES TREMBLAY (1932)
• *Opéra féerie – L'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui dit la vérité* (2009)

PRIX OPUS An 14 – 09/10

Bouliane – Gougeon – Rea



ATMA Classique / ACD2 2376 / 2012

Denys Bouliane (1955)
• *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2009)
Denis Gougeon (1951)
• *En accordéon* (2004)
• *Mutation* (2011)*
John Rea (1944)
• *Singulari-T (Tombeau de Ligeti)* (2007)

PRIX OPUS An 16 - 11/12

Joseph Petric (accordéon)

Répertoire international

- 1990 : *Benjamin – Gentile – Saariaho – Ligeti*
- 1996 : *Jonathan Harvey 2 : Bhakti*
- 2000 : *Bhakti – Jonathan Harvey* (réédition de l'enregistrement de 1996)
- 2001 : *Elliott Carter*
- 2005 : *Luis de Pablo*

En plus de son intérêt pour le répertoire d'ici, le NEM s'est toujours positionné en défenseur de la diffusion du répertoire international. Leur tout premier CD, paru en 1990 sur l'étiquette UMMUS de la Faculté de musique de l'Université de Montréal – où l'ensemble est en résidence depuis sa fondation –, en témoigne. Il contient des œuvres de quatre compositeurs reconnus sur la scène internationale, soit : George Benjamin, Ada Gentile, Kaija Saariaho et György Ligeti. La directrice artistique souligne ainsi que « le NEM est un ensemble de **répertoire**, qui accueille les grands et les petits chefs-d'œuvre du XXe siècle[1] ».

Les autres parutions de répertoire international sont des disques monographiques. L'œuvre *Bhakti* (1982) de Jonathan Harvey, d'une durée de près de 54 minutes, fait l'objet d'un CD complet dont l'enregistrement a été réalisé à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). Sacrée Diapason d'or, l'édition de 1996 sur l'étiquette Montaigne a rapidement été épuisée et le disque a fait l'objet d'une réédition avec la collaboration de Auvidis-Naïve en l'an 2000 (cette édition est également épuisée). L'année suivante, l'ensemble se fragmente en solo, duo, trio et triple duo pour immortaliser la musique de chambre de Elliott Carter, ainsi que son *Concerto*

1. Extrait du livret du disque *Benjamin – Gentile – Saariaho – Ligeti*, UMMUS, UMM 102, 1990 (sans pagination).

pour clarinette (1996) interprété par le clarinettiste du NEM Simon Aldrich. C'est le début d'une collaboration avec l'étiquette ATMA Classique qui présentera presque toutes les productions subséquentes du NEM. L'ensemble travaille ensuite avec Luis de Pablo pour endisquer trois œuvres de son répertoire. L'« inventif, fantaisiste, poétique, leader de l'école espagnole actuelle, […] aujourd'hui l'une des personnalités les plus marquantes de la musique vivante[2] » considère cette collaboration comme une de ses plus belles expériences.

2. Extrait du livret du disque *Luis de Pablo*, ATMA Classique, ACD2 2353, 2005 (sans pagination).

Benjamin – Gentile – Saariaho – Ligeti



UMMUS / UMM 102 / 1990

GEORGE BENJAMIN (Angleterre, 1960)
• *At first Light* (1985)
ADA GENTILE (Italie, 1947)
• *In un silenzio ordinato* (1985)
KAIJA SAARIAHO (Finlande, 1952)
• *Lichtbogen* (1985-1986)
GYÖRGY LIGETI (Roumanie, 1923-Autriche, 2006)
• *Kammerkonzert* (1969-1970)

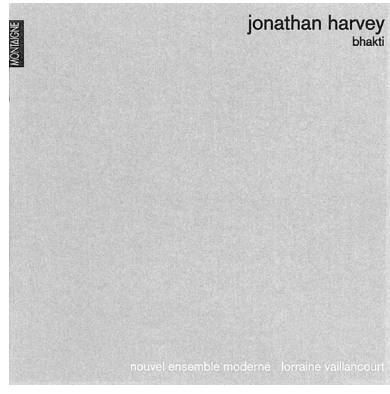
Jonathan Harvey 2 : Bhakti

Montaigne / MO 782086 / 1996

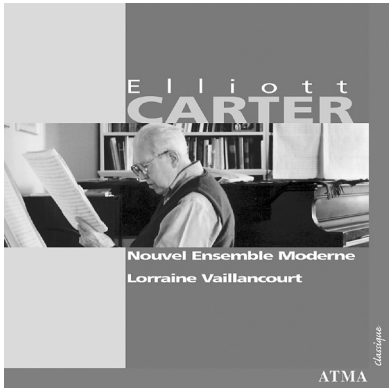
Bhakti – Jonathan Harvey

Montaigne/Auvidis-Naïve /
MO 782128 / 2000

JONATHAN HARVEY (Angleterre, 1939-2012)
• *Bhakti* (1982)



Elliott Carter



ATMA Classique / ACD2 2280 / 2001

Elliott Carter (États-Unis, 1908-2012)
- *Enchanted Preludes* (1988)
- *Con Leggerezza Pensosa* (1990)
- *Triple Duo* (1982-1983)
- *Gra* (1993)
- *Riconoscenza per Goffredo Petrassi* (1984)
- *90 +* (1994)
- *Esprit rude / Esprit doux* (1985)
- *Esprit rude / Esprit doux II* (1995)
- *Concerto pour clarinette* (1996)

Luis de Pablo

ATMA Classique / ACD2 2353 / 2005

Luis de Pablo (Espagne, 1930)
- *Paraiso y tres danzas macabras* (1991-1992)
- *Segunda lectura* (1993)
- *Razón dormida* (2003)



Forum international des jeunes compositeurs

- 1993 : *Forum 91*
- 1995 : *Forum 93*
- 1998 : *Forum 96*
- 2000 : *Forum 98*
- 2003 : *Forum 2000-2002*
- 2005 : *Forum 2004*
- 2008 : *Forum 2006 à Amsterdam*
- 2009 : *Forum 2008 – Musique mixte*
- 2012 : *Forum 2010 – Musique et vidéo d'art* – DVD

Depuis la première édition de 1991, il y a eu 11 Forums du NEM qui ont permis à de multiples jeunes compositeurs de se perfectionner et d'échanger lors de

semaines intensives de travail en étroite collaboration avec l'ensemble. Huit CD (dont trois doubles CD) et un DVD ont été consacrés aux enregistrements de nombreuses œuvres créées pour l'occasion.

Dans le CD du tout premier *Forum 91*, on retrouve aussi une œuvre du compositeur canadien Brian Cherney, en plus de celles des trois jeunes compositeurs finalistes. Le CD du Forum 2006, qui a eu lieu à Amsterdam, comprend aussi, en plus des quatre œuvres des jeunes compositeurs ayant participé à cette édition, deux œuvres commandées par le NEM aux compositeurs Éric Morin (Canada) et Robin de Raaff (Pays-Bas).

Les autres disques et le DVD sont exclusivement dédiés aux œuvres créées pour les Forums. Au total, 46 jeunes compositeurs originaires de 23 pays ont eu le privilège de voir leur œuvre endisquée par le NEM. (Vous lirez plus bas leur nom, origine et année de naissance, ainsi que le titre de leur composition. L'ordre des pistes sur chaque CD est respecté.)

D'autre part, le double CD *Forum 2000-2002* s'est distingué en recevant le prix Coups de cœur musique contemporaine de l'Académie Charles Cros.

L'édition du Forum 2010, consacrée à la musique et vidéo d'art, a été immortalisée sur DVD, étant donné que les huit compositeurs ont créé des musiques sur des films de Nathalie Bujold (*Les trains où vont les choses*), Chantal DuPont (*Pemesu*), David Manseau (*Agora Obscura*) et Leighton Pierce (*Number One*). Les enregistrements ont été réalisés avec la participation du CIRMMT et les vidéos d'art ont été fournies par Vidéographe[3]. Le DVD comprend aussi le film documentaire *Dans les coulisses du Forum 2010*, réalisé par Mathieu-David Crépin et Simon Gervais. À travers des extraits de répétitions, des images des activités entourant le Forum (conférences, tables rondes) et des entrevues avec la chef Lorraine Vaillancourt, les musiciens et les compositeurs, ce documentaire de 22 minutes permet d'appréhender l'esprit de ce Forum et d'avoir un aperçu de l'expérience vécue par les participants.

La 11e édition du Forum international des jeunes compositeurs, en 2012, réunissait à Montréal huit compositeurs et permettait d'entrer dans l'univers de la création musicale scandinave. Les participants étaient Zosha Di Castri (Canada), Lauri Mäntysaari (Finlande), Christopher Goddard (Canada), Martin Rane Bauck (Norvège), Frédéric LeBel (Canada), Lisa Streich (Suède), Duncan Schouten (Canada) et Lauri Supponen (Finlande). Leurs œuvres ont toutes été enregistrées et vont paraître sur CD prochainement sous l'étiquette ProNEM.

3. « Vidéographe est un centre autogéré d'artistes voué à la création, la diffusion et la distribution d'œuvres d'arts médiatiques indépendantes. » Voir : <www.videographe.qc.ca> (consulté le 14 octobre 2013).

Forum 91

UMMUS / UMM 106 / 1993

Brian Cherney (Canada, 1942)
• *Apparitions* (1991)
Erik Oña (Argentine, 1961)
• *Per Ivan Lermoliev*
Stefano Gervasoni (Italie, 1962)
• *Su un arco di bianco*
Mary Finsterer (Australie, 1962)
• *Ruisselant*

Forum 93

UMMUS / UMM 108 / 1995

Melissa Hui (Hong Kong-Canada, 1966)
• *Speaking in Tongues*
Gediminas Rimkevicius (Lithuanie, 1964)
• *Energy, Streams and Directions*
Carlos Sanchez-Gutierrez (Mexique, 1964)
• *Son del Corazon*

Forum 96

Amberola/UMMUS / AMBC CD 7100 / 1998

Michael Oesterle (Allemagne-Canada, 1968)
• *Vertigo Now*
Inouk Demers (Canada, 1970)
• *Une pensée de Joseph Knecht au réveil*
Elliott Gyger (Australie, 1968)
• *A Wilderness of Mirrors*

Forum 98

Amberola/UMMUS / AMBC CD 7141 / 2000 / double CD

CD 1
Kirsty Beilharz (Australie, 1971)
• *Burning in the Heart of the Void*
Antonio Sérgio Azevedo (Portugal, 1968)
• *Atlas's Journey*
Javier Torres Maldonado (Mexique, 1968)
• *Exabrupto*

CD 2
Yannick Plamondon (Canada, 1970)
• *Fil retors*
Olga Rayeva (Russie, 1971)
• *Die Installation-Landschaft*
Joyce W. Brooke (États-Unis, 1973)
• *La Quinta del Sordo*

Forum 2000-2002

ATMA Classique / ACD2 2328 / 2003 / double CD

CD1 *Forum 2000 – Adelaide*
Dominik Karski (Pologne-Australie, 1972)
• *Les éruptions du rêve*
Brian Current (Canada, 1972)
• *For the Time Being*
Juliana Hodkinson (Angleterre, 1971)
• *Some reasons for hesitating*
Luis Tinoco (Portugal, 1969)
• *Antipode*

CD2 *Forum 2002 – Montréal*
Christopher Tonkin (Australie, 1972)
• *Point-Counterpoint*
Eneko Vadillo-Perez (Espagne, 1973)
• *Zephyr*
Luis Rizo-Salom (Colombie, 1971)
• *Al umbral del abismo*
Luca Antignani (Italie, 1976)
• *Il magnifico burattinaio*

Forum 2004

ATMA Classique / ACD2 2375 / 2005 / double CD

Ondrej Adamek (République tchèque, 1979)
• *Sinuous Words*
Guilherme Carvalho (Brésil, 1974)
• *Topologie faible*
Du Yun (Chine 1977)
• *Impeccable Quake*
Derek Johnson (États-Unis, 1976)
• *Frozen Light*
Julien Bilodeau (Canada, 1974)
• *À coups*
Sampo Haapamäki (Finlande, 1979)
• *Fresh*
Laurent Torres (France, 1975)
• *Duo Concertante*

Forum 2006 à Amsterdam

ProNEM / 2008

Geof Holbrook (Canada, 1978)
• *Sets and the Senses*
Karola Obermüller (Allemagne, 1977)
• *helical*
Ezequiel Menalled (Argentine, 1980)
• *El sistema*
Marko Nikodijevic (Serbie-Allemagne, 1980)
• *chambres de ténèbres/tombeau de claude vivier*
Éric Morin (Canada, 1969)
• *Le Cœur serré* (2006)
Robin De Raaff (Pays-Bas, 1968)
• *Clarinet Concerto* (2006)

Forum 2008 – Musique mixte

ProNEM / 2009
GRAME - Centre national de création musicale (Lyon)

John Ritz (États-Unis, 1978)
• *Nine Secrets*
Adam Roberts (États-Unis, 1980)
• *Strange Loops*
Jimmie LeBlanc (Canada, 1977)
• *L'espace intérieur du monde*
Sébastien Béranger (France, 1977)
• *Eidétique / Triborder*

Forum 2010 – Musique & vidéo d'art

ProNEM / 2012 / DVD
CIRMMT, Vidéographe

Taylor Brook (Canada, 1985)
• *Les trains où vont les choses*
Esaias Järnegard (Suède, 1983)
• *Tågen-tiden-tingen*
Diego Soifer (Argentine, 1981)
• *Trenes*
Peiying Yuan (Singapour, 1984)
• *Pemesu*
Raffaele Grimaldi (Italie, 1980)
• *Agora Obscura*
Hugo Ribeiro (Portugal, 1983)
• *Nocturne : rituel*
Juan de Dios Magdaleno (Mexique, 1984)
• *Yksi (kaksi)*
Lu Wang (Chine, 1982)
• *Cross-Around*

Collaborations

- 1992 : *David Lang « Are You Experienced? »*
- 1992 : *Bali à Montréal*
- 1992 : *Bang on a Can - Live, Volume 1*
- 1992 : *Barbara Kolb « Millefoglie » and Other Works*
- 1995 : *9. und 10. Dresdner Tage Der Zeitgenössischen Musik*
- 2004 : *Mary Finsterer - Catch*
- 2005 : *Javier Torres Maldonado – Exabrupto*
- 2005 : *Œuvres de Jacques Hétu, André Prévost : Yegor Dyachkov (violoncelle), Jean Saulnier (piano)*
- 2007 : *Portraits de compositeurs canadiens : Alcides Lanza*

Le Nouvel Ensemble Moderne apparaît comme collaborateur sur neuf CD produits par différents compositeurs, ensembles, interprètes ou festivals. L'ensemble joue alors sur une ou deux pistes de chacun de ces CD.

Des compositeurs montréalais sont à l'honneur sur *Bali à Montréal* (Claude Vivier et José Evangelista), ainsi que sur le CD du violoncelliste Yegor Dyachkov, qui interprète une œuvre pour violoncelle et ensemble d'André Prévost, inspirée par le grand musicien Yehudi Menuhin. Le NEM apparaît également sur une compilation d'œuvres d'Alcides Lanza présentée dans la collection *Portraits de compositeurs canadiens* de Centredisques.

Le festival Bang on a Can et le Festival de Dresde ont inclus des enregistrements de prestations du NEM sur leurs scènes dans des productions de CD, soit des œuvres de Julia Wolfe (États-Unis) et Magnus Lindberg (Finlande). Les compositeurs américains David Lang et Barbara Kolb ont aussi collaboré avec le NEM pour immortaliser certaines de leurs œuvres, tout comme Mary Finsterer (Australie) et Javier Torres Maldonado (Mexique), participants respectifs des Forum 1991 et Forum 1998.

David Lang « Are You Experienced ? »

Composers Recordings Inc. / CD 625 /1992

David Lang (États-Unis, 1957)
• *Are You Experienced ?* (1987)
• *Spud* (1986)

Jay Rozen (tuba)
David Lang (narrateur)

Bali à Montréal

UMMUS / UMM 104 / 1992

Claude Vivier (Canada, 1948)
• *Pulau Dewata* (1977)
orchestration de John Rea
José Evangelista (Espagne-Canada, 1943)
• *Ô Bali* (1989)

Atelier de gamelan de l'Université de Montréal
Lorraine et Jean-Eudes Vaillancourt (pianistes)

Bang on a Can – Live, Volume 1

Composers Recordings Inc. / CD 628 / 1992

Julia Wolfe (États-Unis, 1958)
• *The Vermeer Room* (1990)

WNWC
Bang on a Can

Barbara Kolb « Millefoglie » and Other Works

New World Record Inc. / NWR 80422-22 / 1992

Barbara Kolb (États-Unis, 1939)
• *Millefoglie* (1984-1985)

9. und 10. Dresdner Tage Der Zeitgenössischen Musik

Mittledeutscher Rundfunk / MDR 500-527-12 / 1995

Magnus Lindberg (Finlande, 1958)
• *Corrente* (1992)

Festival de Dresde

Mary Finsterer - Catch

ABC Classics / 476 176-0 / 2004

Mary Finsterer (Australie, 1962)
• *Pascal's Sphere* (2000)

Javier Torres Maldonado - Exabrupto

Stradivarius / STR 33719 / 2005

Javier Torres Maldonado (Mexique, 1968)
• *Exabrupto* (1998)

Œuvres de Jacques Hétu, André Prévost : Yegor Dyachkov (violoncelle), Jean Saulnier (piano)

Doberman-Yppan / DO 505 / 2005

André Prévost (Canada, 1934-2001)
• *Menuhin : Présence* (2000)

Yegor Dyachkov (violoncelle)
Société Radio-Canada

Portraits de compositeurs canadiens : Alcides Lanza

Centredisques / CMCCD 13007 / 2007

Alcides Lanza (Argentine-Canada, 1929)
• *aXents* (2003)

Centre de musique canadienne

On ne s'étonne pas que les collaborateurs soient nombreux auprès du NEM. Tous les enregistrements ont été réalisés avec le plus grand soin et l'ensemble joue toujours avec une précision exemplaire. Les interprétations sont toutes de qualité exceptionnelle. Le répertoire endisqué par le NEM a évidemment une grande importance pour la diffusion des œuvres québécoises, mais aussi pour les compositeurs internationaux qui peuvent ainsi mieux se faire connaître ici et ailleurs. Tous les enregistrements effectués dans le cadre des Forums ont largement contribué à l'avancement de la discipline et ont aussi permis de lancer plusieurs carrières. À elles seules, les créations de *Forum 91*, enregistrées par la Société Radio-Canada, ont donné lieu à plus de cent diffusions radiophoniques à travers le monde.

D'autres projets de disques sont en cours au NEM. Les œuvres créées et enregistrées lors du Forum international des jeunes compositeurs de 2012 seront présentées sur disque comme ceux des éditions précédentes. L'ensemble a déjà terminé l'enregistrement d'un CD monographique comprenant trois œuvres du compositeur d'origine libanaise Zad Moultaka, avec les solistes invités Alexandru Sura (cymbalum) et Pablo Marquez (guitare). On y entendra *Où en est la nuit* que le NEM a créé au Domaine Forget le 23 août 2013. Ce disque paraîtra sous peu sur l'étiquette L'empreinte digitale dirigée par Catherine Peillon. Pour la saison 2014-2015, l'ensemble prévoit enregistrer des œuvres du compositeur Philippe Leroux.

Les interprètes

Toujours sous la baguette de Lorraine Vaillancourt, les interprètes du NEM n'ont pas fréquemment été remplacés depuis sa fondation, il y a 25 ans. La qualité des interprétations tient en grande partie à la stabilité de ses effectifs, qui donne une cohésion remarquable à l'ensemble.

Six musiciens fondateurs sont encore actifs au sein du NEM : Michel Bettez (basson), Lise Bouchard (trompette), Jacques Drouin (piano), Normand Forget (hautbois), Alain Giguère (violon) et Julien Grégoire (percussion). La partie de hautbois a été interprétée par Julie Sirois-Leclerc pendant plusieurs années alors que Mark Simons a joué une des parties de clarinette sur les CD *Forum 91* et *Forum 93*. Les autres chaises ont changé une seule fois de titulaire depuis 1989, sauf le trombone (Alain Trudel, Patrice Richer, Angelo Munoz) et le violoncelle (Claude Lamothe, James Darling, Catherine Perron, Julie Trudeau). On note aussi la participation de quelques musiciens invités sur différents enregistrements : Patrick Benoît (tuba), Charles Duquette (percussion), François Gauthier (percussion), Sheila Hannigan (violoncelle), Nadia

Labelle (cor), Jérôme Laflamme (flûte), Manon Le Comte (harpe), Caroline Lizotte (harpe), Alexander Lozowski (violon), David Martin (trombone), Martin St-Pierre (violon) et Ziya Tabassian (percussion).

Enregistrement du premier CD

Benjamin – Gentile – Saariaho – Ligeti

Salle Claude-Champagne, février 1990

Claude Hamel (violon)
Alain Giguère (violon)
Brian Bacon (alto)
Claude Lamothe (violoncelle)
René Gosselin (contrebasse)
Julien Grégoire (percussion)
Jacques Drouin (piano)
Guy Pelletier (flûte)
Normand Forget (hautbois)
Gilles Plante (clarinette)
André Moisan (clarinette)
Michel Bettez (basson)
Francis Ouellet (cor)
Lise Bouchard (trompette)
Alain Trudel (trombone)

Enregistrement du plus récent CD (* membres fondateurs)

Bouliane – Gougeon – Rea

Salle Claude-Champagne, janvier 2012

Alain Giguère* (violon)
Johanne Morin (violon)
François Vallières (alto)
Julie Trudeau (violoncelle)
Yannick Chênevert (contrebasse)
Julien Grégoire* (percussion)
Jacques Drouin* (piano)
Jocelyne Roy (flûte)
Normand Forget* (hautbois)
Martin Carpentier (clarinette)
Simon Aldrich (clarinette)
Michel Bettez* (basson)
Jocelyn Veilleux (cor)
Lise Bouchard* (trompette)
Angelo Munoz (trombone)

Les chroniques de *Circuit*

Plusieurs des disques du NEM ont fait l'objet de chroniques dans les pages de *Circuit* lors de leur parution. Pour en savoir plus sur ces enregistrements, nous vous invitons donc à reconsulter les numéros correspondants :

Marc Texier : « Chronique des disques québécois : les deux premiers disques du Nouvel Ensemble Moderne », vol. 3, nº 1, 1992, p. 104-107.
- 1991 : *Benjamin – Gentile – Saariaho – Ligeti*
- 1992 : *Musiques de Montréal*

Isabelle Panneton : « Chronique de disques : la musique de Serge Garant », vol. 4, nº 1-2, 1993, p. 159-162.
- 1992 : *Barbara Kolb, « Millefoglie » and Other Works*
- 1992 : *Bali à Montréal*

Mark Hyland : « Chronique de disques : Amériques », vol. 4, nº 1-2, 1993, p. 162-163.
- 1992 : *David Lang, « Are You Experienced? »*
- 1992 : *Bang on a Can - Live, Volume I*

Michel Gonneville : « Chronique de disques : Forum 91 », vol. 5, nº 2, 1994, p. 88-90.
- 1993 : *Forum 91*

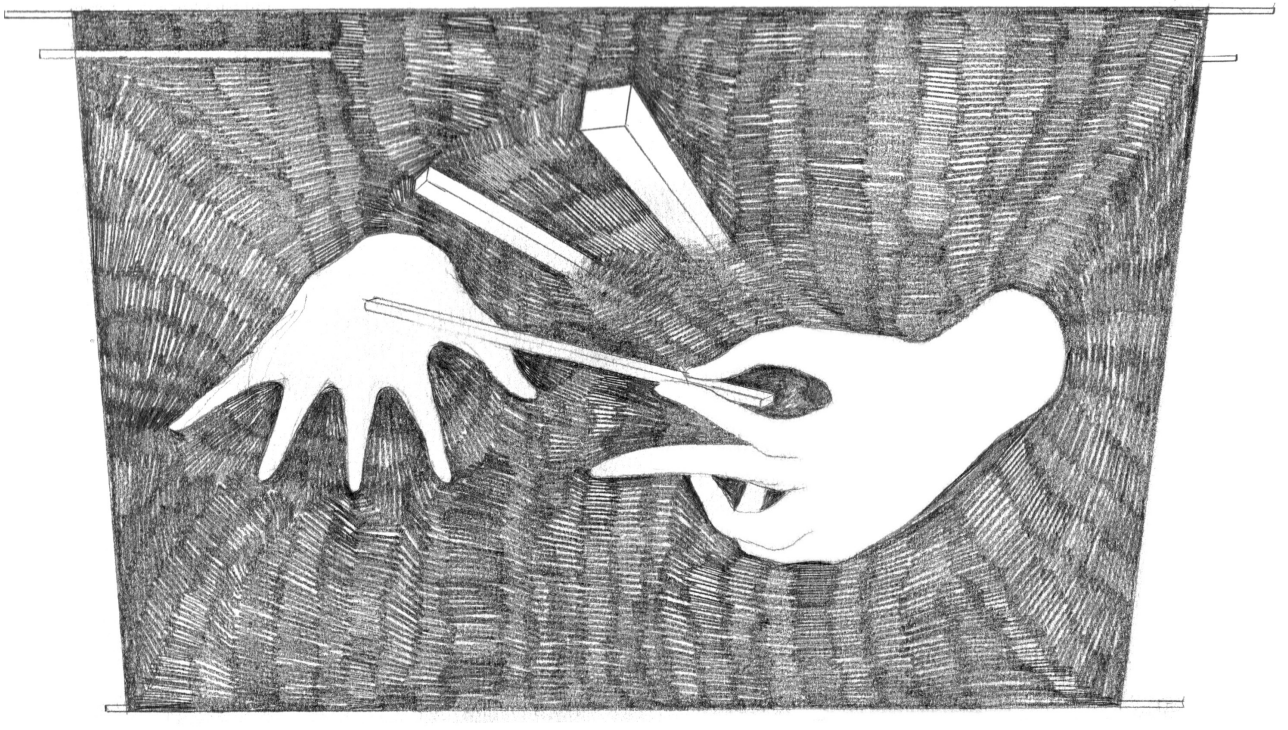
Michel Gonneville : « Chronique de disques : d'ici et d'ailleurs », vol. 6, nº 2, 1995, p. 78-80.
- 1995 : *Forum 93*

Michel Gonneville : « Musiques d'aujourd'hui / Contemporary Music », vol. 9, nº 1, 1998, p. 79-82.
- 1996 : *Jonathan Harvey 2 : Bhakti*
- 1996 : *Gougeon – Lesage – Perron – Provost*

Cléo Palacio-Quintin : « Nouveautés en bref », vol. 23, nº 1, 2013, p. 86-87.
- 2012 : *Bouliane – Gougeon – Rea*

REMERCIEMENTS

L'auteure remercie Alain Beauchesne (directeur de production du NEM) qui a fourni de nombreux exemplaires de CD et des informations pour élaborer cette discographie, ainsi que les codirecteurs artistiques Lorraine Vaillancourt et Jacques Drouin qui ont confirmé certains détails.



Martin Lord, *C'est ça*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

EXCLUSIVITÉ WEB

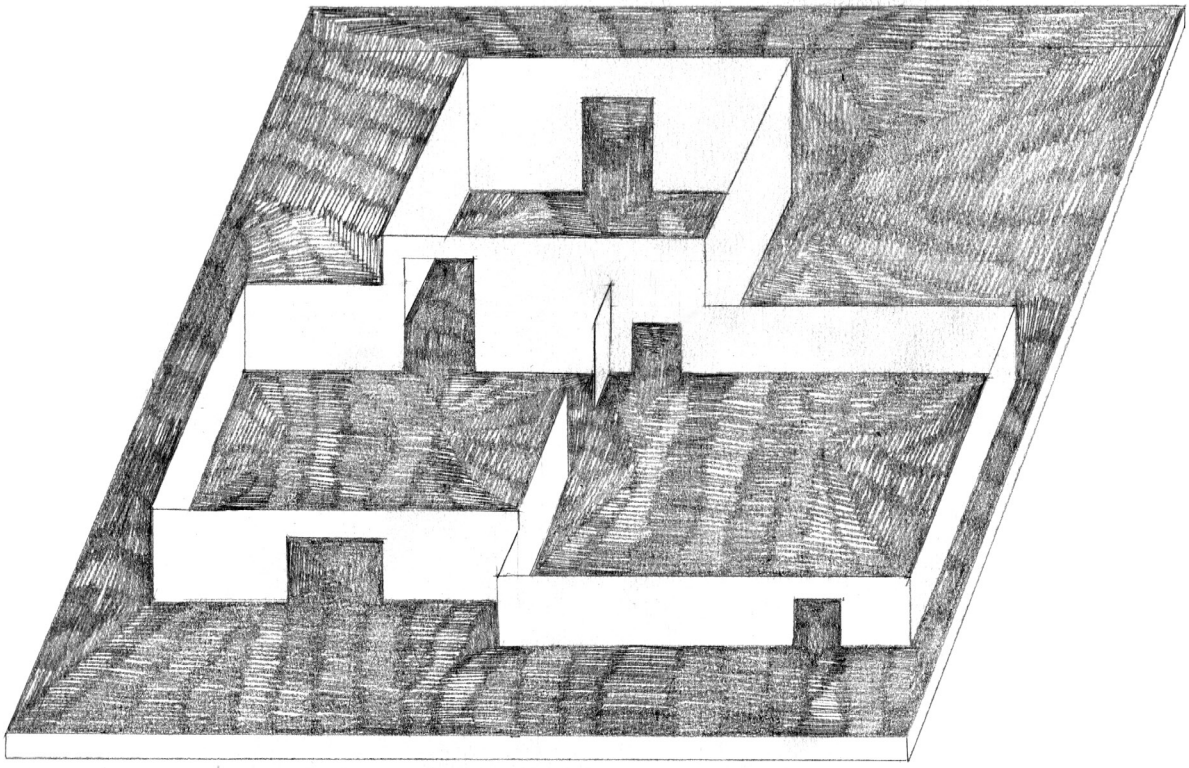
Menuhin : Présence… je me souviens

Un film réalisé par James Dormeyer

Document audio-visuel disponible en ligne sur le site web de *Circuit* :
www.revuecircuit.ca

En 2001, quelques mois avant son décès, André Prévost (1934-2001) compose une sorte de testament musical, son *Menuhin : Présence*. Le réalisateur James Dormeyer, qui avait précédemment réalisé deux films sur le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) – *Forum 93* et *Suite montréalaise*, en 1993, tous deux coproduits par et pour la télévision de Radio-Canada –, a enregistré sur cinq cassettes d'une heure les dernières répétitions de *Menuhin : Présence*, dirigées par Lorraine Vaillancourt.

Le 25 avril 2012, le NEM, avec le jeune Stéphane Tétreault au violoncelle, interprète l'œuvre devant le public de la salle Pierre Bourgie de Montréal. Avant la prestation de l'orchestre, un montage de 17 minutes sur ces dernières répétitions de l'œuvre de Prévost est présenté sur grand écran… Cette vidéo est intitulée *Menuhin : Présence… je me souviens*.



Martin Lord, *Pièces traversantes*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

L'élégiste de Gérard Pesson

« Écrire la musique avec Philippe Beck : un dialogue », une intervention de Gérard Pesson au colloque *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui* (Cerisy, 2013).

Compte rendu de Maxime McKinley

Du 26 août au 2 septembre 2013 avait lieu au mythique Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (situé en Basse-Normandie, dans un joli château rustique du XVII^e^ siècle) un colloque consacré à l'œuvre du poète contemporain Philippe Beck[1]. Ce colloque, organisé par Gérard Tessier et Isabelle Barbéris et intitulé *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui*, comptait parmi ses participants des philosophes comme Alain Badiou, Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière, des écrivains et critiques littéraires comme Judith Balso, Natacha Michel et Tiphaine Samoyault, mais aussi deux compositeurs, soit Gérard Pesson et l'auteur de ce compte rendu[2]. En effet, la soirée du 30 août était consacrée à une présentation par Pesson, aux côtés de Beck, de sa collaboration avec ce dernier, surtout quant à la création de son opéra *Pastorale*[3].

Pesson a d'abord rappelé les rapports ambigus que peuvent entretenir poètes et compositeurs, mentionnant à titre de pôles du spectre l'attitude de Victor Hugo, qui n'aimait pas que sa poésie soit mise en musique, et celle de Paul Verlaine, qui, au soir de sa vie, pleurait de joie en entendant les mélodies du jeune Reynaldo Hahn, composées sur ses poèmes. Beck a d'ailleurs rappelé la défense par Mallarmé de la spécificité poétique, menée contre le triomphe du wagnérisme en Europe à la fin du XIX^e^ siècle, et qui a été abordée par Lacoue-Labarthe dans un chapitre de son livre *Musica ficta*[4]. Pesson a ensuite déplacé légèrement son propos sur la relation du compositeur au librettiste. Selon lui, un librettiste au sens classique du terme (il en cite un du XVII^e^ siècle en guise d'exemple : Philippe Quinault), cela n'existe plus de nos jours, sinon de manière plus ou moins artificielle. Ainsi, lorsqu'il a commencé à travailler sur son opéra *Pastorale*, Pesson a plutôt formé une équipe dont les composantes travaillaient à différents aspects d'une même dramaturgie. Cette dramaturgie consistait en une transposition de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (un roman pastoral et courtois du XVII^e^ siècle, mettant en scène l'amour d'Astrée et Céladon) dans le monde des téléréalités contemporaines, par exemple *L'Île de la tentation*[5]. Cette relecture du roman d'Urfé rappelle le film *Les amours d'Astrée et Céladon* d'Éric Rohmer, paru en 2007, mais Pesson affirme (en souriant) en avoir eu l'idée indépendamment de cela, et même, chronologiquement, le premier. Toujours est-il que Pesson a subdivisé la dramaturgie de son opéra en 42 scènes et qu'il lui fallait divers auteurs pour mettre en place le livret, dont un « élégiste ». C'est alors qu'un ami lui a parlé de *Dans de la nature*, livre de Beck qui venait de paraître. La première strophe de cette œuvre nous donnera une idée de sa tonalité singulière :

> Le Chanteur Muet,
> dont le Discours est retiré
> dans les dépaysages
> ou *Idylles* fait des propos

idylliques. Il ridylle dans des suites.
Et ridyller, c'est imprimer
que les Bucoliques ont accès
à de l'essentiel.
Ils sont constitutionnellement
près de refuser
la *pompe cadavérique*
de Buisson candi de givre,
et la forêt de pins chargée
des sacs de flocons
qui ravissent d'anciens enfants[6].

Découvrant cette poésie, Pesson était convaincu de tenir là son « élégiste ». Il lui a donc commandé des textes pour chacune des scènes élégiaques de son opéra, lui demandant, plus précisément, de comprimer ou amplifier certaines scènes de *L'Astrée*. S'en est suivi un dialogue entre le compositeur et le poète, ce dernier ayant même influencé le choix de scènes de Pesson, tenant, par exemple, à faire la scène devenue celle dite du « ruban » (la neuvième). La transposition des scènes dans le langage poétique de Beck impliquait également un passage de la narration à quelque chose d'autre que Pesson a appelé « des nerfs poétiques » et qui se sont avérés très inspirants musicalement. Pesson a du reste spécifié que même les passages écrits par Beck qui, pour une raison ou une autre, n'ont pas été conservés dans l'opéra, ont néanmoins tous laissé des traces dans les couleurs musicales de celui-ci.

Pesson a finalement parlé, brièvement, de son œuvre *Chants populaires sur des poèmes de Philippe Beck* (2008), commandée par le chœur Accentus et le Festival d'Automne à Paris, durant la 42e édition duquel elle fut créée. Pour ce projet, cinq poèmes choisis dans le livre *Chants populaires*[7] de Beck, qui consiste en la réécriture de 72 contes des frères Grimm, ont été mis en musique.

À la suite de l'évocation de ce projet, la violoncelliste Elena Andreyev a présenté un récital enchaînant 11 miniatures, en alternant violoncelle baroque et violoncelle moderne. Ce programme, du reste fort bien pensé, incluait trois pièces de Pesson, deux de Bach, deux de Gabrielli, ainsi que des œuvres d'Aperghis, Britten, Vitali et Bonilla. La première œuvre, de Pesson, était intitulée *Nuages du lexique (une berceuse pour Philippe Beck)*[8] et était donnée en création mondiale. Un geste mélodique de berceuse revenant comme un refrain et plusieurs effets de timbres extrêmement subtils et délicats (par exemple, ce même harmonique joué trois fois avec trois doigtés différents) traversaient cette miniature, dont la partition originale a ensuite été offerte au poète par le compositeur.

Le « lyrisme sec » de même que l'attention portée à « agrandir le petit en dessous » (« louper ») comptent parmi les préoccupations les plus présentes – et prégnantes – de la poésie de Philippe Beck[9]. Le précieux, le sec, l'attention au petit constituent ainsi trois intersections apparentes de ces deux espaces que sont Beck et Pesson, poète et compositeur respectivement.

1. Voir : <www.ccic-cerisy.asso.fr/beck13.html> (consulté le 15 septembre 2013).

2. En effet, Pesson et moi avons été, sans nous consulter et sans le savoir jusqu'à ma rencontre avec Beck, inspirés non seulement par le même poète, mais aussi par le même livre, soit *Dans de la nature* (Paris, Flammarion, 2003). Ce compte rendu est consacré à Pesson. Je me contenterai donc de dire que ma participation à Cerisy était, d'une part, de présenter et modérer la conférence d'Alain Badiou, et, d'autre part, de parler de ma pièce *Dans de la nature* (d'après le livre de Philippe Beck, et créée par l'Orchestre symphonique de Montréal en mars 2013). Cette pièce était partie intégrante de deux présentations lors du colloque : celle du poète et esthéticien Pierre Ouellet et celle de la vidéaste Christine Palmieri.

3. Cette œuvre, pour soli, chœur et orchestre, a d'abord été créée en version concert à l'Opéra de Stuttgart, en 2006, puis dans une version scénique à Paris, en 2009, au Théâtre du Châtelet.

4. Philippe Lacoue-Labarthe (1991), *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, Bourgois.

5. Émission de téléréalité française, diffusée sur TF1 depuis 2002.

6. Philippe Beck (2003), *Dans de la nature*, Paris, Flammarion, p. 9.

7. Philippe Beck (2007), *Chants populaires*, Paris, Flammarion.

8. « Nuages du lexique » est un vers de *Dans de la nature*.

9. Comme en a témoigné, par exemple, la conférence de Judith Balso intitulée « Bateau sobre, bateau ivre », présentée au même colloque, le 27 août.

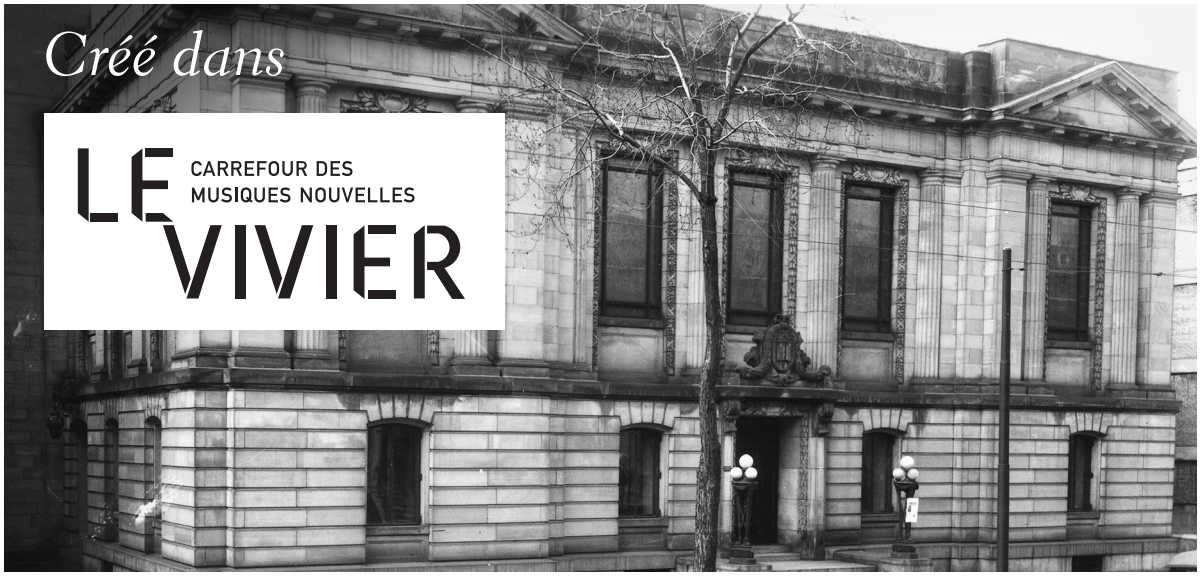


Photo : Archives de la Ville de Montréal.

Cléo Palacio-Quintin

Le Vivier est un diffuseur spécialisé, formé en 2007 de l'association de plus de 27 ensembles et organismes musicaux québécois. Sa principale mission est de favoriser le développement des musiques nouvelles et d'offrir à tous, par la diffusion d'œuvres de qualité, une porte ouverte sur la culture. La revue *Circuit* veut mettre en valeur les créateurs et interprètes, en présentant une liste des œuvres jouées en création dans le cadre de la série de concerts du Groupe Le Vivier.

– Saison artistique 2012-2013 –

Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) • *L'Homme et son désir*
Nicole Lizée • *The Man With the Golden Arms*
Ben Reimer (batterie solo), Sixtrum (João Catalão ; Julien Grégoire ; Julien Compagne ; Philip Hornsey ; Kristie Ibrahim ; Benjamin Duinker ; Fabrice Marandola, percussions), Ensemble de la SMCQ (Geneviève Beaudry, violon ; Nadia Francavilla, violon ; Pemi Paull, alto ; Chloé Dominguez, violoncelle ; Denis Chabot, contrebasse ; Marie-Hélène Breault, flûte ; Geneviève Déraspe, flûte ; David Jomphe, hautbois ; Gilles C. Plante, clarinette ; Julie Carmen Lefebvre, clarinette ; Christian Navratil, basson ; Pamela Putnam, cor ; Thierry Champs, trompette ; Simon Jolicœur-Côté, trombone ; Annabelle Renzo, harpe ; Louise-Andrée Baril, piano), Walter Boudreau (direction)

13 septembre 2012

Salle Pierre-Mercure – Centre Pierre-Péladeau

27-28 septembre 2012 Salle multimédia – Conservatoire de musique de Montréal	Productions SuperMusique • *Bruit court-circuit* Jean Derome, Émilie Girard-Charest, Danielle Palardy Roger, Vergil Sharkya' • *Improvisation 1* Michel F Côté, Guido Del Fabbro, Joane Hétu, Martin Tétreault • *Improvisation 2* Ensemble SuperMusique (Michel F Côté, batterie, microphones ; Joane Hétu, voix, objets, saxophone alto ; Danielle Palardy Roger, percussions ; Martin Tétreault, tourne-disques ; Alexandre St-Onge, basse électrique, électronique ; Guido Del Fabbro, violon ; Émilie Girard-Charest, violoncelle ; Vergil Sharkya', synthétiseurs ; Jean Derome, saxophone, flûte, objets)
28 septembre 2012 Salle Claude-Champagne – Université de Montréal	Nouvel Ensemble Moderne • *Soirée concertos* Simon Bertrand • *Berceuse (in memoriam Morton Feldman)* Zad Moultaka • *Hanbleceya* Brian Bacon (alto solo), Pablo Marquez (guitare solo), Nouvel Ensemble Moderne (Jocelyne Roy, flûte ; Simon Aldrich, clarinette ; Michel Bettez, basson ; Lise Bouchard, trompette ; Angelo Munoz, trombone ; Julien Grégoire, percussions ; Philip Hornsey, percussions ; Yannick Chênevert, contrebasse ; Normand Forget, hautbois ; Martin Carpentier, clarinette ; Jacques Drouin, piano ; Johanne Morin, violon ; Alain Giguère, violon ; François Vallières, alto ; Julie Trudeau, violoncelle ; Jocelyn Veilleux, cor), Lorraine Vaillancourt (direction)
24 octobre 2012 Usine C	Réseaux des arts médiatiques • *Akousma (9) : Mouvements électrifiés* Émilie Payeur • *Præsentia* Martin Marier • *L'éloge du mou* Émilie Payeur (diffusion), Martin Marier (éponge, diffusion)
1er novembre 2012 Salle Tanna Schulich – Université McGill	Codes d'accès • *Bad Trip !* Brian Harman • *À la fois* Michaël Larocque • *Icare en orbite* Fausto Romitelli • *Professor Bad Trip* (création montréalaise) Ensemble La Machine (Yovanny Betancur, flûte ; François Gagné, clarinette, harmonica ; Olivier Maranda, percussions ; Marc Olivier Lamontagne, guitare électrique ; Geneviève Liboiron, violon ; Julie Fuchs, alto ; Émilie Girard-Charest, violoncelle ; Daniel Anez, piano ; Gordon M. Allen, trompette ; Pierre-Alexandre Maranda, basse électrique, contrebasse ; Ana Dall'Ara Majek, électronique), Cristian Germán Gort (direction)

Quasar • *In Vivo VII : Le cri des oiseaux fous*
Jean-Marc Bouchard / Dany Laferrière • *Le cri des oiseaux fous*
Jean-Marc Bouchard, John Butcher, Jean Derome, Marie-Chantal Leclair, Mathieu Leclair, André Leroux • *L'Énigme du retour*
John Butcher • *Balance*
Quasar (Marie-Chantal Leclair ; Mathieu Leclair ; André Leroux ; Jean-Marc Bouchard, saxophones), John Butcher (saxophone), Jean Derome (saxophone)

2 novembre 2012
Salle multimédia – Conservatoire de musique de Montréal

Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) • *Génération 2012*
Marielle Groven • *Animaris Currens Ventosa* (création montréalaise)
Gabriel Dharmoo • *Ninaivanjali* (création montréalaise)
Riho Esko Maimets • *Beatitude* (création montréalaise)
Annesley Black • *Jenny's Last Rock* (création montréalaise)
Ensemble contemporain de Montréal (Marie-Hélène Breault, flûte ; Martin Gauvreau, clarinette ; Christian Navratil, basson ; Laurence Latreille-Gagné, cor ; Pamela Reimer, piano ; Philip Hornsey, percussions ; Véronique Mathieu, violon ; Lizann Gervais, violon ; Frédéric Lambert, alto ; Katerina Juraskova, violoncelle), Véronique Lacroix (direction)

9 novembre 2012
Salle de concert – Conservatoire de musique de Montréal

Erreur de type 27 • *Espaces mixtes II*
Andrew Staniland • *Flute vs Flute*
Christien Ledroit • *Interflow*
Andrew Staniland • *Flute vs Tape*
Martin Bédard, Marie-Hélène Breault • *Replica*
Marie-Hélène Breault (flûte), Geneviève Savoie (flûte), Marie-Julie Chagnon (clarinette), Pamela Reimer (piano), Benoît Cormier (violon), Jean-François Gagné (alto), Émilie Girard-Charest (violoncelle), Martin Bédard (diffusion)

15 mars 2013
Salle multimédia – Conservatoire de musique de Montréal

Bradyworks • *The Spontaneous Sonata Project*
Tim Brady • *The Spontaneous Sonata Project*
Tim Brady (guitare électrique), Brigitte Poulin (piano), François Bourassa (piano)

16 mars 2012
Chapelle historique du Bon-Pasteur

Innovations en concert • *Rencontres virtuoses*
Michael Oesterle • *Eulerian Dances*
Maxime McKinley • *Sept proximités*
Jonathan Crow (violon), Andrew Wan (violon)

8 avril 2013
Chapelle historique du Bon-Pasteur

11 avril 2013 Salle multimédia – Conservatoire de musique de Montréal	Ekumen / Réseaux des arts médiatiques • *Irak – Conférence à propos d'un concert avorté* Olivier Girouard, Pierre-Marc Beaudoin / Steve Giasson • *Irak – Conférence à propos d'un concert avorté* Pierre-Marc Beaudoin (vidéo), Olivier Girouard (diffusion), Daniel Roy (interprétation)
17 avril 2013 Chapelle historique du Bon-Pasteur	Quatuor Bozzini • *Salon qb 2013 : Salon qb I* Laurence Crane • *Holt Quartet* Quatuor Bozzini (Clemens Merkel, violon ; Mira Benjamin, violon ; Stéphanie Bozzini, alto ; Isabelle Bozzini, violoncelle)
17 mai 2013 Salle de concert – Conservatoire de musique de Montréal	Quatuor Molinari • *Coups de cœur des 15 ans du Quatuor Molinari* R. Murray Schafer • *String Quartet No. 12* Quatuor Molinari (Olga Ranzenhofer, violon ; Frédéric Bednarz, violon ; Frédéric Lambert, alto ; Pierre-Alain Bouvrette, violoncelle)
1er juin 2013 Salle multimédia – Conservatoire de musique de Montréal	Totem contemporain • *Totem électrique V* Gordon Fitzell • *Clocks* Francisco Huguet • *Cabeza de Montaña* Pierre Alexandre Tremblay • *Mono No Aware* Marie-Chantal Leclair (orgue de sirènes), Jean-François Laporte (table de Babel)
7 juin 2013 Salle Tanna Schulich – Université McGill	In Extensio • *Jeux* Tawnie Jane Olson • *Paraclete* Michel Frigon • *Le ciel dans tes yeux* Barah Héon-Morissette • *Espace ludique* In Extensio (MariÈve Lauzon, flûte ; Louise Campbell, clarinette ; Barah Héon-Morissette, système interactif)

Les illustrations

Martin Lord

Né en 1974, à Sainte-Thérèse, au Québec, Martin Lord a fait ses études en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Après un bref séjour d'étude à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, il vit et travaille entre le Québec et la France.

Le travail de Lord se développe à travers la peinture, la sculpture et l'installation, mais plus particulièrement avec le dessin et l'animation traditionnelle. S'inscrivant dans la figuration, Lord s'emploie à y faire dialoguer le concret et l'abstrait. La question de l'altération, de l'erreur, ou du manque, et du mensonge est à la base de ses recherches actuelles. En outre, son travail peut être perçu comme un entrelacs d'histoires personnelles et collectives, une sorte de pamphlet drôle et pudique sur la direction que prend le monde.

Actuellement en résidence artistique au centre de dynamiques artistiques Point Éphémère (Paris), Lord est représenté par la galerie Vanessa Quang à Paris. Son parcours des dernières années est ponctué d'expositions, de résidences, de présentations publiques et de publications tant en France qu'au Québec. Une résidence à la Maison des arts Georges Pompidou à Cajarc (France) a été l'occasion d'une édition limitée de dessins qui a été acquise par l'artothèque de Cahors (France). Son travail a été présenté lors du festival Artdanthé au Théâtre de Vanves, en France, dans le cadre d'une collaboration avec le Théâtre La Chapelle de Montréal. Deux expositions individuelles précédées d'une résidence ont eu lieu au Centre Clark à Montréal et à AXENÉO7 à Gatineau. Lord a donné un atelier sur « L'image mise en espace » à l'École supérieure d'art des Pyrénées – Pau Tarbes (France) et a participé à la table ronde « Le dessin, une marque dans le système ? » à la foire Papier de Montréal. Son travail a récemment été publié dans le premier numéro de la revue *HB* ainsi que dans le magazine *Kiblind* (Lyon).

<www.martinlord.info>

Les auteurs

Ariane Couture

Ariane Couture effectue actuellement un stage postdoctoral à l'Université Laval sous la supervision de Sophie Stévance. Son projet consiste en une enquête de type ethnographique qui permettra de dresser un portrait précis des agents de la recherche-création en musique afin de pouvoir les identifier et les situer et de mieux faire comprendre leur rôle à l'université auprès de la communauté scientifique et artistique en milieu professionnel. Ariane Couture est également coordonnatrice du site ULaval de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM).

Jonathan Goldman

Musicologue. Rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, il a fait des études de premier cycle en philosophie et en mathématiques à l'Université McGill, pour obtenir ensuite une maîtrise puis un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal, en 2006, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. D'abord professeur adjoint d'histoire de la musique à l'Université de Victoria (Colombie-Britannique), il enseigne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 2013. Son ouvrage *The Musical Language of Pierre Boulez : Writings and Compositions* est paru aux Cambridge University Press en 2011. Jonathan Goldman a également signé la préface de *Leçons de musique* (2005) de Boulez.

Jimmie LeBlanc

Jimmie LeBlanc est diplômé du Conservatoire de musique de Montréal en composition et en analyse musicale, et termine actuellement un doctorat en composition à l'Université McGill. Parmi les interprètes de sa musique figurent l'Ensemble Contrechamps, Esprit Orchestra, le Quatuor Bozzini et le Trio Fibonacci. En 2008, il a participé au Forum du Nouvel Ensemble Moderne à Lyon, où il a également effectué une résidence au GRAME – Centre national de création musicale (Lyon). Au cours des dernières années, Jimmie LeBlanc a mérité un troisième prix au Lutosławski Award 2008, ainsi que le Prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre 2009 pour son œuvre *L'Espace intérieur du monde*. Il est l'auteur de *Luigi Nono et les chemins de l'écoute* (L'Harmattan, 2010), « Denys Bouliane, maître de jeu » (*Circuit,* vol. 17, nº 3, 2007), et « Xenakis' Aesthetics : The Paradoxes of a Formalist Intuition » (*Xenakis Matters*, Pendragon Press, 2012).
<www.jimmieleblanc.net>

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon. Il a reçu le prix d'Europe de composition (2009) ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation Socan (2003-2011). Parmi les solistes et ensembles ayant interprété ses œuvres se trouvent Jérôme Ducharme, Matthias Maute, Matan Porat, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), Esprit Orchestra, les New Music Concerts, l'Orchestre symphonique de Montréal et le Trio Fibonacci. Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde. Membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et du Conseil national de la Ligue canadienne des compositeurs (LCC), ses textes ont paru dans diverses revues québécoises, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il a été le directeur administratif et secrétaire de rédaction. Il est actuellement compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur.

Clemens Merkel

Le violoniste Clemens Merkel (Freiburg, Allemagne, 1968) vit à Montréal depuis 1999. Il est membre du Quatuor Bozzini et enseigne à l'Université Concordia. En tant que soliste et chambriste, il se produit en concert et à de nombreux festivals tant en Europe qu'en Amérique et en Asie, explorant divers styles musicaux. Il a étudié à la Musikhochschule Freiburg avec Jörg Hofmann et Nicolas Chumachenco et a participé aux classes de maître d'Irvine Arditti, Wolfgang Marschner, Rudolf Baumgartner et Christiane Edinger. Il s'est produit avec les ensembles contemporains Türmchen (Cologne) et SurPlus (Freiburg), ainsi qu'avec l'Ensemble Modern (Francfort) et l'Ensemble musikFabrik (Düsseldorf). À

Montréal, il a été membre fondateur de l'Ensemble Kore jusqu'en 2006. Il a également joué avec l'Orchestre de la Radio de Bâle, l'Orchestre Philarmonique de Freiburg ainsi que des ensembles de chambre de Cologne et de Essen. Détenteur de plusieurs prix et bourses – Darmstädter Kurse für Neue Musik, Domaine Forget, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des arts du Canada –, Clemens Merkel a effectué une résidence d'un an à la prestigieuse Akademie Schloss Solitude (1997, Stuttgart) et compte une 20aine d'enregistrements en quatuor et en solo à son actif.
<www.quatuorbozzini.ca>

Cléo Palacio-Quintin

Musicienne polyvalente avide de création, la flûtiste-improvisatrice-compositrice Cléo Palacio-Quintin participe à de nombreuses premières et performances multidisciplinaires, et compose des musiques instrumentales et électroacoustiques pour différents ensembles et œuvres médiatiques. Depuis 1999, elle développe ses hyper-flûtes. Branchées à un ordinateur à l'aide de capteurs électroniques, ces flûtes augmentées permettent de créer des univers sonores qui combinent les sons instrumentaux et électroacoustiques. Ses œuvres ont été interprétées par elle-même ou par divers ensembles dans plusieurs pays : Angleterre, Belgique, Canada, Danemark, États-Unis, France, Italie, Norvège, Pays-Bas, Suède, Suisse. En plus de composer de la musique de chambre avec électronique, elle se produit régulièrement comme soliste et improvisatrice, ainsi qu'avec Elin Söderström et leur duo Fiolûtröniq. Cléo a terminé un doctorat en composition à l'Université de Montréal en 2012, avec mention sur la liste d'honneur du doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Le Conseil québécois de la musique lui a attribué le prix Opus du Compositeur de l'année pour la saison artistique 2010-2011.

John Rea

Ayant remporté de nombreuses récompenses prestigieuses durant sa carrière et très sollicité par divers organismes, John Rea voit ses œuvres jouées au Canada, aux États-Unis et en Europe. Il illustre des genres très variés : musique de chambre instrumentale, théâtre musical, musique électroacoustique, musique de scène, œuvres pour grand ensemble et œuvres vocales. Sa réorchestration en 1995 pour 21 musiciens de l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg a été présentée à travers le monde depuis 2002, les plus récentes productions ayant eu lieu à Salzburg en 2012 et en France (Avignon, Reims, Limoges, Rouen) en 2013. Également professeur de composition, de théorie et d'orchestration à l'Université McGill depuis 1973, doyen de la Faculté de musique entre 1986 et 1991, il a cofondé deux sociétés de musique à Montréal (Les Événements du neuf ; Traditions musicales du monde) et a travaillé presque 25 ans au sein de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ).

Résumés/Abstracts

John Rea

Machina ex musico : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons

Dans ce texte autoréflexif, façonné en discours concertant, John Rea théorise que, depuis la toute fin du XVIIIe siècle, l'histoire de la forme du concerto présente deux traditions distinctes et chevauchantes qui émanent d'une source unique : la cinquantaine de concertos de Mozart. Rea retrace le parcours des deux courants compositionnels caractérisés comme modèle français et modèle germanique. Au fil des années, ces deux cours d'eau se déversent séparément en piscines puis en cascades pour être réunis à la fin du XXe siècle. Rea suggère également que les deux modèles simulent la technique théâtrale d'une mise en représentation (reconstitution) de la volonté humaine en marche à maints égards. Vers la fin du XIXe siècle pourtant, chaque tradition subit l'influence d'un courant sous-jacent : la mise en représentation de l'évolution de la machine. Audible pour la première fois lors de la prestation virtuose mécanique typique aussi du concerto, cette mise en représentation devient beaucoup plus tard très tangible et sonore à cause de l'emploi véritable de la machine.

Mots clés : concerto, modèles de concerto, modèle français, modèle germanique.

Machina ex musico*: The Composer, the Concerto, its Form and Congeries of Sounds*

With this self-reflexive text, itself shaped like a concerto, John Rea theorizes that, from the very end of the 18th century, the history of the concerto form exhibits two distinct but overlapping traditions originating in the same source, the approximately fifty concertos by Mozart. Rea retraces the route of these two compositional streams portrayed as the French model and the German model. Both streams descend separately over time by way of pools and cascades only to be joined together again in the latter 20th century. Rea also suggests that, in different ways, the two models simulate the dramaturgical technique of staging a re-enactment of the human will in action. During the latter 19th century, however, each stream comes to be troubled by an undercurrent, the re-enactment of the evolution of the machine. Audible for the first time within mechanistic virtuoso performances also typical of the concerto, this re-enactment becomes much more tangible and sonorous later on due to the very use of machines.

Key words: concerto, concerto types, French model, German model.

Clemens Merkel (trad. Hélène Huetz de Lemps)

Le quatuor à cordes : une géométrie sociale

Dans cet article, le violoniste Clemens Merkel, membre du Quatuor Bozzini, parle des caractéristiques propres de cette formation musicale à nulle autre pareille, qui existe depuis 250 ans : le quatuor à cordes. Il en décrit le caractère immuable (toujours les quatre mêmes instruments, et jamais un de plus) et démocratique, en l'opposant notamment à d'autres formations issues du passé, comme l'orchestre symphonique, à la structure hiérarchique lourde et socialement dépassée. Après un survol de la symbolique du chiffre quatre, Merkel entreprend un bref historique, avec un détour obligé par le père de la tradition, Beethoven, et les grands innovateurs du XX^e^ siècle. À la faveur d'une discussion sur l'éclatement des normes, avec les Kagel et autres Crumb, il conclut sur la bonne santé de la formation et ses chances de survie pour les 250 prochaines années.

Mots clés : formation musicale, genre musical, histoire, sociologie, quatuor à cordes.

The String Quartet: A Social Geometry

In this article, Bozzini Quartet violinist Clemens Merkel discusses the characteristics of the quintessential, unique musical form that has existed for 250 years: the string quartet. It is immutable (always the same four instruments, never more) and democratic, in stark contrast to other traditional ensembles like the symphony orchestra, with its strongly hierarchical, socially outmoded structure. After surveying the symbolism of the number four, Merkel undertakes a brief history, including the grand master of the form, Beethoven, and the great innovators of the 20th century. After the explosive transgressions of Kagel and Crumb, Merkel feels that the form remains strong and healthy, and he concludes with a discussion of the form's chances of surviving the next 250 years.

Key words: instrumentation, musical genre, history, sociology, string quartet.

Jimmie LeBlanc

Géométries instrumentales : entre médium et message

Alors que la fin du XIX^e^ siècle confirme l'établissement de certains genres musicaux comme la symphonie et le concerto, ainsi que de certaines formations instrumentales comme l'orchestre moderne et le quatuor à cordes, le XX^e^ siècle voit apparaître des géométries instrumentales inédites, essentiellement motivées par de nouvelles nécessités esthétiques. Pour bien des compositeurs de l'après-Seconde Guerre mondiale, ces combinaisons instrumentales originales devenaient une nouvelle référence en matière d'expression musicale, mais aussi une manière de se soustraire aux connotations socioculturelles qui se rattachent aux modèles hérités de la tradition. Le recours à des formes ou genres du passé a souvent été l'objet de questionnements, voire de critiques plutôt sévères, mais qu'en est-il de ces enjeux aujourd'hui ? Dans quelle mesure le *médium* détermine-t-il le *message* ? Cette enquête sonde l'opinion de sept acteurs du milieu musical, compositeurs, chefs d'orchestre, directeurs artistiques et interprètes.

Mots clés : Adorno, forme musicale, genre musical, géométrie instrumentale, médium, message.

Instrumental Geometries: Between Medium and Message

While the late 19th century saw the consolidation of musical genres like the symphony and the concerto, as well as instrumental formations like the modern symphony orchestra and the string quartet, the 20th century witnessed the appearance of unprecedented instrumental geometries, chiefly motivated by new aesthetic necessities. For many composers after the Second World War, these new instrumental combinations were seen not only as a new point of reference for musical expression, but also a way of escaping the sociocultural connotations attached to traditional ensembles. Returns to historical

forms and genres were often subject to questions, and even strong criticism, but what do those challenges mean today? To what extent does the medium *determine the* message? *In this article, the author surveys the opinions of seven musicians, including composers, conductors, artistic directors, and performers.*

Keywords: Adorno, musical form, musical genre, instrumental geometry, medium, message.

Jonathan Goldman

« Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt

Lors d'un entretien, Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), raconte sa formation musicale de Québec à Montréal en passant par Paris, l'origine et le développement de l'ensemble, le choix du répertoire et les enjeux de l'avenir.

Mots clés : direction musicale, ensemble de musique contemporaine, Lorraine Vaillancourt, Nouvel Ensemble Moderne.

"Making Time": Interview with Lorraine Vaillancourt

In an interview with Lorraine Vaillancourt, the founder and artistic director of the Nouvel Ensemble Moderne (NEM) recounts her musical education in Quebec, Montreal and Paris, and goes on to describe the establishment and development of her ensemble, the choice of repertoire and her plans for the future.

Key words: musical conducting, contemporary music ensemble, Lorraine Vaillancourt, Nouvel Ensemble Moderne.

Ariane Couture

Parcours dans la programmation des concerts du Nouvel Ensemble Moderne

En 25 ans d'activités, le NEM a interprété 635 œuvres de 374 compositeurs dans le cadre de concerts locaux, d'ateliers publics ou de tournées à l'étranger. Prises individuellement, ces œuvres couvrent la majorité des tendances esthétiques de la musique du XX^e^ siècle. Parmi le répertoire de l'ensemble, il est cependant possible d'effectuer des regroupements sur la base de deux axes principaux : d'une part, les œuvres érigées au statut de « classiques » de la musique contemporaine, et, d'autre part, les nouvelles œuvres qui participent à l'innovation musicale. Ainsi, la politique de diffusion des œuvres en concert établie par Lorraine Vaillancourt amène l'instauration d'une nouvelle culture dans le domaine de la création musicale, basée sur le développement d'un répertoire d'œuvres des XX^e^ et XXI^e^ siècles.

Mots clés : Nouvel Ensemble Moderne, programmation musicale, concert, répertoire.

Exploring the Programming of the Concerts of the Nouvel Ensemble Moderne

During its 25 years of activities, the NEM has played 635 works by 374 composers at local concerts, public workshops or world tours. Collectively, these works cover most of the aesthetic tendencies of the music of the 20th century. However, it is possible to define the repertoire of the ensemble along two main axes: on one hand, works that have become "classics" of contemporary music, and, on the other hand, new works engaged in musical innovation. Thus, the policy for disseminating works through concerts established by Lorraine Vaillancourt introduces a new culture within the world of musical creation, based on the development of a repertoire of works from the 20th and 21st centuries.

Key words: Nouvel Ensemble Moderne, musical programming, concert, repertoire.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

La revue CIRCUIT, créée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez, son premier rédacteur en chef, publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

Voyez nos offres spéciales pour compléter votre collection à l'adresse www.revuecircuit.ca/abonnement

Abonnements :

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7
Tél. : (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre libraire habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.

Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 22, 1-2-3 (2012) ☐ vol. 23, 1-2-3 (2013)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays Code postal

Courrier électronique

Téléphone

Fax

☐ Chèque ci-joint ☐ Mandat postal

☐ Visa ☐ Mastercard

N° Date d'expiration

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	18$ CA	28$ CA
Abonnement		
Individus	45$ CA	60$ CA
Institutions	87$ CA	114$ CA
Étudiants et membres de l'UNEQ et de la FAMEQ	33$ CA	50$ CA

(photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)

Port compris et taxe incluse.

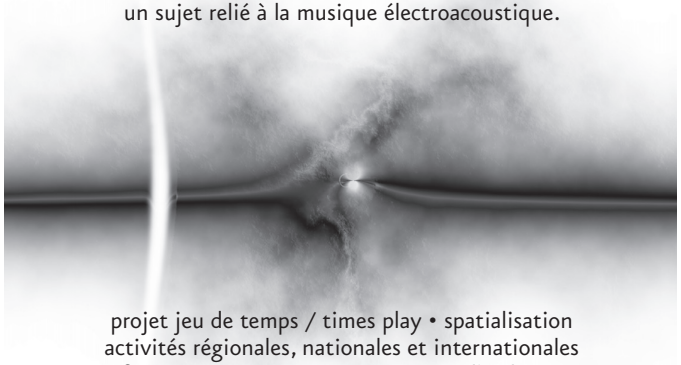
NUMÉROS DÉJÀ PARUS :

☐ vol. 1, nº 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
☐ vol. 1, nº 2 (1990) Montréal musiques actuelles
☐ vol. 2, nos 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
☐ vol. 3, nº 1 (1992) Boulez au Canada : portrait d'impact
☐ vol. 3, nº 2 (1992) Opéra ? Gauvreau, Provost, Kagel
☐ vol. 4, nos 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec : l'essor (épuisé)
☐ vol. 5, nº 1 (1994) Gilles Tremblay : réflexions
☐ vol. 5, nº 2 (1994) Espace Xenakis
☐ vol. 6, nº 1 (1995) Tremblay / Varèse / Messiaen
☐ vol. 6, nº 2 (1995) Musique actuelle ?
☐ vol. 7, nº 1 (1996) Ruptures ?
☐ vol. 7, nº 2 (1996) Serge Garant
☐ vol. 8, nº 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
☐ vol. 8, nº 2 (1997) Québecage
☐ vol. 9, nº 1 (1998) L'air du temps
☐ vol. 9, nº 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
☐ vol. 10, nº 1 (1999) Québec : génération fin de siècle
☐ vol. 10, nº 2 (1999) Les racines de l'identité
☐ vol. 11, nº 1 (2000) Analyses
☐ vol. 11, nº 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
☐ vol. 11, nº 3 (2001) Perceptions
☐ vol. 12, nº 1 (2001) Henri Pousseur : visages
☐ vol. 12, nº 2 (2002) Opéra aujourd'hui
☐ vol. 12, nº 3 (2002) La route de soi
☐ vol. 13, nº 1 (2002) L'électroacoustique : à la croisée des chemins ?
☐ vol. 13, nº 2 (2003) Qui écoute ? 1
☐ vol. 13, nº 3 (2003) Électroacoustique : nouvelles utopies
☐ vol. 14, nº 1 (2003) Qui écoute ? 2
☐ vol. 14, nº 2 (2004) Montréal / Nouvelles Musiques
☐ vol. 14, nº 3 (2004) Frank Zappa : 10 ans après (épuisé)
☐ vol. 15, nº 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
☐ vol. 15, nº 2 (2005) Carte d'identités
☐ vol. 15, nº 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
☐ vol. 16, nº 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xxe siècle
☐ vol. 16, nº 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
☐ vol. 16, nº 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains ?
☐ vol. 17, nº 1 (2007) Le génome musical
☐ vol. 17, nº 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xxe siècle
☐ vol. 17, nº 3 (2007) Musique *in situ*
☐ vol. 18, nº 1 (2008) La fabrique des œuvres
☐ vol. 18, nº 2 (2008) Postiches et mélanges
☐ vol. 18, nº 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
☐ vol. 19, nº 1 (2009) Composer au féminin
☐ vol. 19, nº 2 (2009) Stockhausen au Québec
☐ vol. 19, nº 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
☐ vol. 20, nos 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
☐ vol. 20, nº 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
☐ vol. 21, nº 1 (2011) Du spirituel dans l'art ?
☐ vol. 21, nº 2 (2011) Musiciens sans frontières
☐ vol. 21, nº 3 (2011) Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global*
☐ vol. 22, nº 1 (2012) Arts de la synchronisation
☐ vol. 22, nº 2 (2012) Glenn Gould et la création
☐ vol. 22, nº 3 (2012) *Viva la musica !* Ana Sokolović
☐ vol. 23, nº 1 (2013) La musique des objets
☐ vol. 23, nº 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain

Canadian Electroacoustic Community (CEC)
Communauté électroacoustique canadienne

eContact!

Publié par la CEC, le magazine Web
eContact! paraît quatre fois l'an depuis 1998.
Chaque parution thématique présente
un sujet relié à la musique électroacoustique.



projet jeu de temps / times play • spatialisation
activités régionales, nationales et internationales
femmes en ea • interviews • pertes d'audition
mastering en électroacoustique • personnalités canadiennes
associations inter/nationales • et plus...

http://econtact.ca
cec@sonus.ca • http://cec.sonus.ca

Canadian Electroacoustic Community (CEC)
Communauté électroacoustique canadienne

JTTP

Jeu de Temps / Times Play

**Appel d'œuvres aux compositeurs(trices)
et artistes sonores, jeunes ou émergents,
nés ou vivants au Canada**



Date limite : 1er mai

JTTP récompense les lauréats de plusieurs façons :
• Prix (argent, CDs, livres)
• Diffusion radio et en concert
• Inclusion dans la compilation CD *Cache*
• Distribution internet (toutes les soumissions)

L'information complète sur le concours est disponible ici :
http://cec.sonus.ca/jttp

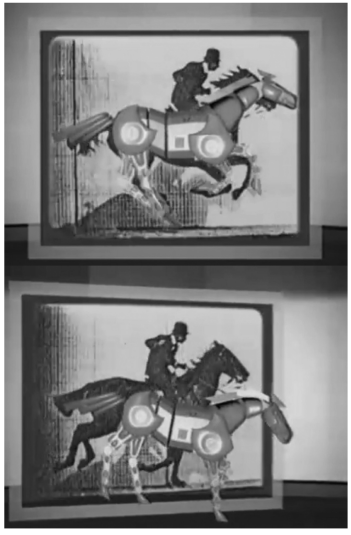
Un projet annuel coordonné par la Communauté électroacoustique canadienne

intermédialités
HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

Traverser / *Crossing*

supplément papier double • numéro 20
automne 2012 / printemps 2013

sous la direction de Philippe Despoix,
Johanne Lamoureux et Éric Méchoulan



Introduction : Traverser dix ans d'Intermédialités

Programme / *Program*

Intermédialités. Le temps des illusions perdues
Éric Méchoulan

Commencements
Silvestra Mariniello

Why Intermediality – if at all?
Hans Ulrich Gumbrecht

Intermédialité, cinéma, musique
Johanne Villeneuve

Transmettre et communiquer
Walter Moser

Questions et hypothèses à partir des systèmes d'écritures
Philippe Despoix

Théâtre et intermédialité
Jean-Marc Larrue

Études / *Essays*

How to Watch the Story of Film Adaptation
James Cisneros

Don et image de don. Esthétique documentaire et communauté
Marion Froger

L'amour en ruines
André Habib

Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema
Jay David Bolter

Quelques r.-v. avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre encore Hervé Guibert
Catherine Mavrikakis

Facing Severance
Mieke Bal

Aspects philosophiques de la disparition : un détour par la Chine ancienne
Nicolas Zufferey

Le travail de la viande
Johanne Lamoureux

L'expérience et son double
Elitza Dulguerova

Document

Oralité
Paul Zumthor

Revue *Intermédialités*, Université de Montréal C.P. 6128, succursale Centre-Ville, Montréal (Québec) Canada H3C 3J7
Tél. 514-343-5507; Téléc. 514-343-2211 Courrier électronique : intermedialites@gmail.com Site : http://www.intermedialites.ca

Imprimé sur du papier Rolland opaque 50
50% postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.









CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, nº 1, 1990)

MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, nº 2, 1990)

CLAUDE VIVIER (vol. 2, nº 1-2, 1991)

BOULEZ AU CANADA : PORTRAIT D'IMPACT
(vol. 3, nº 1, 1992)

OPÉRA ? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, nº 2, 1992)

ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC : L'ESSOR
(vol. 4, nº 1-2, 1993)

GILLES TREMBLAY : RÉFLEXIONS (vol. 5, nº 1, 1994)

ESPACE XENAKIS (vol. 5, nº 2, 1994)

TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, nº 1, 1995)

MUSIQUE ACTUELLE ? (vol. 6, nº 2, 1995)

RUPTURES ? (vol. 7, nº 1, 1996)

SERGE GARANT (vol. 7, nº 2, 1996)

AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967
(vol. 8, nº 1, 1997)

QUÉBÉCAGE (vol. 8, nº 2, 1997)

L'AIR DU TEMPS (vol. 9, nº 1, 1998)

CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, nº 2, 1998)

QUÉBEC : GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, nº 1, 1999)

LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, nº 2, 1999)

ANALYSES (vol. 11, nº 1, 2000)

LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER
(vol. 11, nº 2, 2000)

PERCEPTIONS (vol. 11, nº 3, 2001)

HENRI POUSSEUR : VISAGES (vol. 12, nº 1, 2001)

OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, nº 2, 2002)

LA ROUTE DE SOI (vol. 12, nº 3, 2002)

L'ÉLECTROACOUSTIQUE : À LA CROISÉE DES CHEMINS ?
(vol. 13, nº 1, 2002)

QUI ÉCOUTE ? 1 (vol. 13, nº 2, 2003)

ÉLECTROACOUSTIQUE : NOUVELLES UTOPIES
(vol. 13, nº 3, 2003)

QUI ÉCOUTE ? 2 (vol. 14, nº 1, 2003)

MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, nº 2, 2004)

FRANK ZAPPA : 10 ANS APRÈS (vol. 14, nº 3, 2004)

INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI
(vol. 15, nº 1, 2004)

CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, nº 2, 2005)

SOUVENIRS DE DARMSTADT : RETOUR SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE
(vol. 15, nº 3, 2005)

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XXe SIÈCLE
(vol. 16, nº 1, 2005)

MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS
(vol. 16, nº 2, 2006)

À MUSIQUE CONTEMPORAINE,
SUPPORTS CONTEMPORAINS ? (vol. 16, nº 3, 2006)

LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, nº 1, 2007)

PLEIN SUD : AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXe SIÈCLE (vol. 17, nº 2, 2007)

MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, nº 3, 2007)
Certains compositeurs se préoccupent particulièrement du lieu de diffusion de leur musique, allant jusqu'à le désigner comme point de départ. Installations, symphonies portuaires ou opéras *in situ* en sont quelques exemples. Avec, entre autres, des contributions de Guy Lelong, Bastien Gallet et R. Murray Schafer. Analyse d'une œuvre de Denys Bouliane par Jimmie LeBlanc.

LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, nº 1, 2008)
Ce numéro propose au lecteur divers points de vue, susceptibles de comparaisons et peut-être de généralisations, sur les processus compositionnels et le travail du compositeur dans son atelier. Sont étudiés les ateliers de Salvatore Sciarrino, José Evangelista, Elliott Carter, Jonathan Harvey, etc. Numéro dirigé par Nicolas Donin et Jacques Theureau.

POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, nº 2, 2008)
Numéro consacré aux thèmes de l'arrangement et de la transcription dans les musiques contemporaines. De l'intertextualité dans la musique pop (Serge Lacasse) au rôle de la mémoire et de l'oubli dans un quatuor à cordes contemporain (Biró), en passant par un répertoire de *companion pieces*. Aussi : une traduction inédite d'un texte fondateur de John Oswald sur le « plunderphonique. »

CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS
(vol. 18, nº 3, 2008)
Numéro dirigé par Jean Lesage et consacré à des analyses d'œuvres de Claude Vivier, au moment où l'on souligne le 60e anniversaire de naissance du compositeur disparu il y a 25 ans, en 1983.

COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, nº 1, 2009)
Numéro consacré à la création musicale contemporaine par des femmes au Québec (Coulombe Saint-Marcoux et Deschênes, entre autres), dans le reste du Canada (Archer, Coulthard et Pentland) et en France (Reverdy). Illustré par des œuvres photographiques de Raymonde April.

STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, nº 2, 2009)
Numéro qui se penche sur les divers séjours que Stockhausen a effectués au Québec (1958, 1964, 1971), l'influence de son œuvre sur différentes populations de musiciens au Québec et aussi le récit de jeunes compositeurs québécois tels que Walter Boudreau et Claude Vivier qui ont effectué des séjours aux cours internationaux de Darmstadt. Contient la transcription inédite d'un entretien radiophonique de 1958. Le numéro est illustré de photos prises lors du passage de Stockhausen à Montréal en 1971.

PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE
(vol. 19, nº 3, 2009)
Numéro qui explore l'histoire des institutions musicales au Canada qui ont permis la mise sur pied et l'essor subséquent de la musique à moyens électroniques. Contient des entretiens inédits avec Otto Joachim, István Anhalt et Barry Truax, et des articles sur Hugh LeCaine et Nil Parent. Cahier d'analyse sur *Chute/Parachute* de Michel Gonneville.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN
(vol. 20, nº 1-2, 2010)
Numéro double qui marque le vingtième anniversaire de la revue. Une première partie intitulée « Hier » se penche sur l'histoire de la revue de musique contemporaine, tandis qu'une deuxième partie, « Aujourd'hui », reproduit sans commentaire des extraits de partitions ou d'esquisses d'œuvres créées au cours de la saison. La dernière section propose les résultats d'une enquête menée auprès des compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre et directeurs artistiques d'ensembles et de festivals sur l'avenir de la musique de création.

GILLES TREMBLAY , OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN
(vol. 20, nº 3, 2010)
Numéro qui explore la spécificité du langage musical propre au très influent compositeur québécois, il s'inscrit dans le cadre de la Série hommage qui fut chapeautée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Les illustrations sont tirées d'une exposition montée par le collectif ARPRIM.

DU SPIRITUEL DANS L'ART ? (vol. 21, nº 1, 2011)
Numéro consacré aux thèmes de la transcendance et de la spiritualité dans la création contemporaine. Comprend des articles sur Mark Andre, John Burke, Arvo Pärt et le spectralisme, ainsi qu'une enquête auprès de compositeurs et interprètes. Illustrations de Yan Giguère.

MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, nº 2, 2011)
Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE ? PIERRE MERCURE
ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, nº 3, 2011)
Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman ; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961 ; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, nº 1, 2012)
Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, nº 2, 2012)
À l'occasion du 80e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA MUSICA ! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, nº 3, 2012)
Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, nº 1, 2013)
Sur l'univers inouï de créateurs « patenteux », tels que Nicolas Bernier, Jean-François Laporte et le groupe Sonde, qui font de la musique en détournant des objets du quotidien de leur fonction première.

PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN
(vol. 23, nº 2, 2013)
Aborde la problématique de la préservation du patrimoine musical dans sa relation avec la technique et la technologie. Porte sur la musique électroacoustique, mixte ou l'électronique en temps réel. Sous la direction de Guillaume Boutard. Cahier d'analyse sur une œuvre de Nicole Lizée.

Ce numéro sera une exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à l'époque actuelle, malgré toutes les critiques qu'une certaine esthétique moderniste a pu diriger à leur encontre. Je dis bien genres *ou* formations, car il demeure en musique classique une ambiguïté, toutefois féconde, entre le genre au sens de la forme d'une œuvre et au sens de son instrumentation.

JONATHAN GOLDMAN



Martin Lord, *Tesla*, 2013. Mine de plomb sur papier, 24 cm × 32 cm.

[L'AUDITEUR AVERTI :] L'œuvre que vous découvrirez tout à l'heure, *Machina ex musico*, raconte un pan d'histoire tout en donnant un aperçu d'une théorie sur l'attirance/la répulsion – comme la course d'un piston au fil des ans – qui est exhibée dans les « concertos », avec ou sans cette appellation : géométries durables, contes d'amour, chroniques de transgression volontaire, tant affective que sonore. La pratique de l'autoréflexion transparaît dans mon œuvre.

JOHN REA

On peut dire que c'est l'orchestre du XX^e^ siècle. Quand j'ai eu envie de former cet ensemble, je l'ai calqué sur les modèles du London Sinfonietta et de l'Ensemble intercontemporain (Paris), nos illustres prédécesseurs. D'une part, la création n'avait pas vraiment sa place dans les grands orchestres, une place qu'elle aurait dû avoir. D'autre part, une formation plus réduite facilitait les choses. […] Avec 15 musiciens – cinq bois, trois cuivres, cinq cordes, piano et percussion, la formation du NEM –, on peut tout faire ou à peu près !

LORRAINE VAILLANCOURT

www.revuecircuit.ca

Introduction : des formations qui demeurent
Jonathan Goldman

***Machina ex musico* : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons**
John Rea

Le quatuor à cordes : une géométrie sociale
Clemens Merkel (trad. Hélène Huetz de Lemps)

ENQUÊTE
Géométries instrumentales : entre médium et message
Réalisée par Jimmie LeBlanc

DOSSIER : LE NEM A 25 ANS
« Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt
Jonathan Goldman

Parcours dans la programmation des concerts du Nouvel Ensemble Moderne
Ariane Couture

Discographie du NEM
Cléo Palacio-Quintin

EXCLUSIVITÉ WEB
Menuhin : Présence… je me souviens
Un film réalisé par James Dormeyer

ACTUALITÉS
L'élégiste de Gérard Pesson
Compte rendu de Maxime McKinley

Créé dans LeVivier
Cléo Palacio-Quintin

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3361-2

18 $