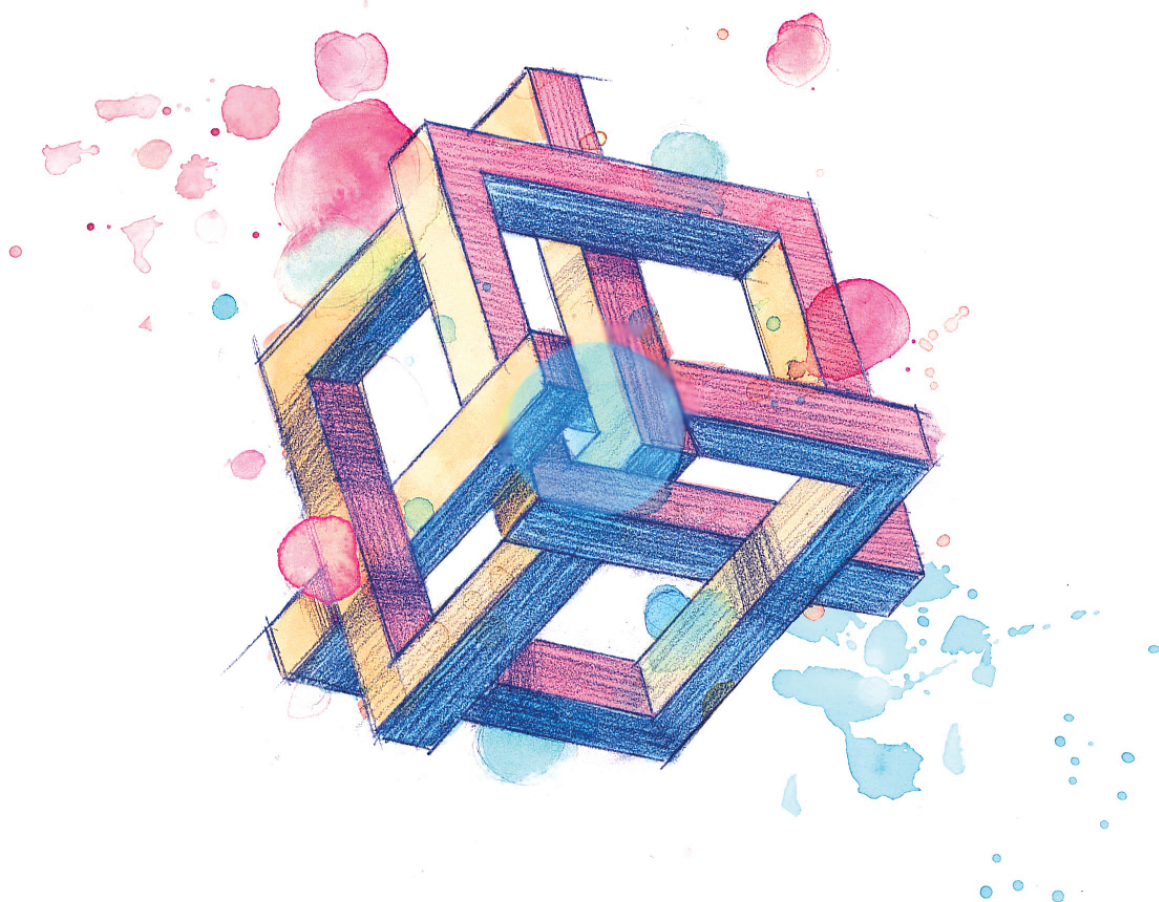


CIRCUIT

M U S I Q U E S C O N T E M P O R A I N E S



VOLUME 29 NUMÉRO 3 (2019)

Bozzini, Molinari, Quasar

Trio de quatuors

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
Maxime McKinley

Coordination administrative
Paul Bazin

Secrétariat de rédaction
Paul Bazin et Marie-Ève Piché

Comité de rédaction
Daniel Áñez (Colombie/Québec)
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)
François-Xavier Féron (Ircam, France)
Robert Hasegawa (Université McGill)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Conservatoire de musique de Montréal)
Emanuelle Majeau-Bettez (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Évaluateurs externes
La liste complète des évaluateurs externes avec lesquels *Circuit* collabore se retrouve sur notre site internet : <https://revuecircuit.ca/apropos/qui/>

Œuvre en couverture :
Camila Paz, *Cube nouveaux plat, qui n'est pas plat*, 2019.
Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Thomas Desaulniers-Brousseau (français) et Rose Gowen (anglais)

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.



Contribution de l'Université de Montréal.

ISSN (papier) 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-924894-10-1
ISSN (en ligne) 1488-9692 ISBN (PDF) 978-2-924894-11-8
DÉPÔT LÉGAL, 4^e trimestre 2019
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

© Circuit, musiques contemporaines, 2019

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

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)

BibliMags (www.bibliMags.ca)

Circuit fait partie du réseau de distribution de la Sodep. Pour la vente au numéro, voyez votre libraire ou visitez :

www.revuecircuit.ca

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

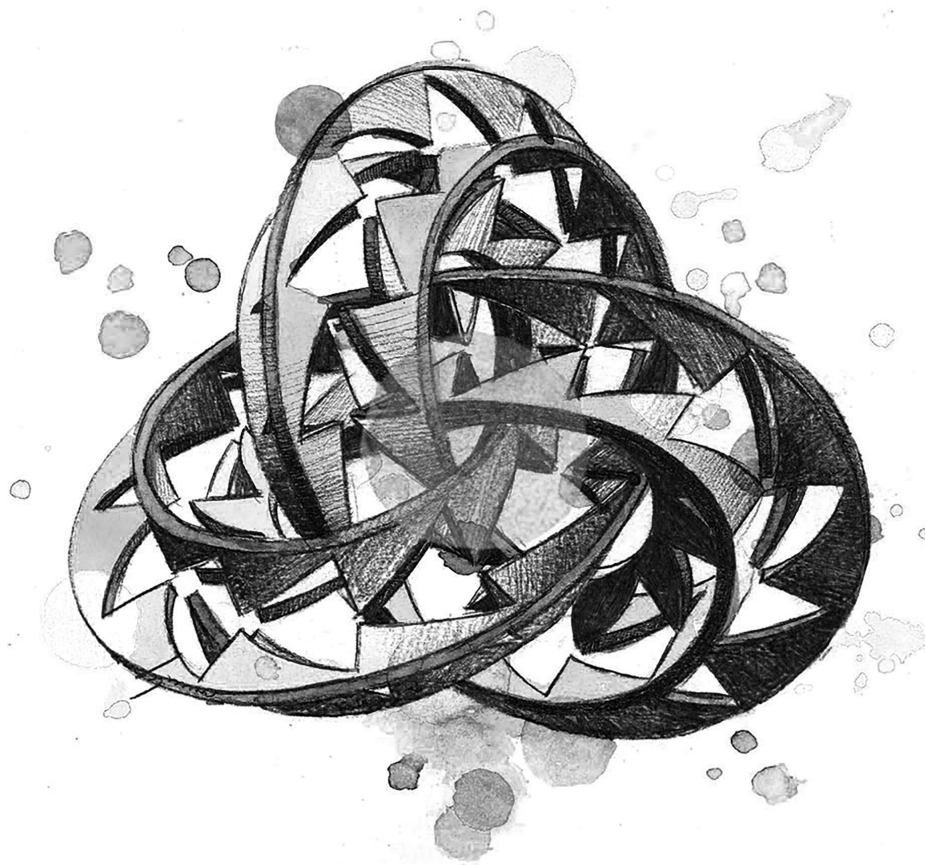
Demandes de reproduction et droit d'auteur
Contacter Copibec.licences@copibec.qc.ca
(514) 288-1664 – 1 (800) 717-2022

Publié avec le soutien de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)



Bozzini, Molinari, Quasar

Trio de quatuors



Camila Paz, *Triquel*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.



Bozzini, Molinari, Quasar

Trio de quatuors

Numéro dirigé par Emanuelle Majeau-Bettez et Maxime McKinley

Introduction. Écosystèmes sonores

5 Emanuelle Majeau-Bettez & Maxime McKinley

Quatuor Bozzini

Quatuor Bozzini : de l'audace *underground* et *upperground*

9 Emanuelle Majeau-Bettez

Quatuor Molinari

Le Quatuor selon Molinari : ma vie consacrée au quatuor à cordes

31 Olga Ranzenhofer

La contribution du Quatuor Molinari au rayonnement par le disque de la musique de R. Murray Schafer, Jean Papineau-Couture et Petros Shoujounian

45 Alexis Raynault

Quasar, quatuor de saxophones

Le quatuor de saxophones Quasar : un rayonnement continu de création musicale depuis 25 ans !

55 Jimmie LeBlanc

CAHIER D'ANALYSE

Reality Sounding : Annesley Black's *not thinking about the elephants*

73 Anthony Tan

ACTUALITÉS

SÉRIE HOMMAGE 2019-2020 : KATIA MAKDISSI-WARREN

Katia Makdissi-Warren : étapes et œuvres marquantes

93 Noémie Pascal

L'univers de Katia Makdissi-Warren (un diagramme)

95 Noémie Pascal

Création contemporaine et partage des traditions : à la rencontre de Katia Makdissi-Warren

96 Vicky Tremblay

Père Louis Hage, grand spécialiste du chant maronite

99 Père Badih El Hajj

Nouveautés en bref

102 Gordon Williamson

« Cohérence d'une œuvre métissée » : extrait de thèse de doctorat (2007)

104 Katia Makdissi-Warren

Tu es musique

108 Joséphine Bacon

109 **Les illustrations**

111 **Les auteurs**

114 **Résumés/Abstracts**

Introduction. Écosystèmes sonores

Emanuelle Majeau-Bettez & Maxime McKinley

L'écosystème de la scène montréalaise des musiques contemporaines vit, au moins depuis les années 1950¹, une évolution constante et de plus en plus foisonnante. Les trois organismes de ce milieu qui disposent des plus importants moyens sont, sans doute, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ, fondée en 1966), l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+, fondé en 1987) et le Nouvel Ensemble Moderne (NEM, fondé en 1989). Ce sont là trois piliers aussi durables qu'incontournables. Assez rapidement toutefois, d'autres organismes ont fleuri et, parmi eux, quelques groupes de musique de chambre. Aujourd'hui encore, Montréal voit régulièrement apparaître (et parfois disparaître) des formations de chambre de divers acabits, mais qui ont en commun d'être vouées à la création. Dans la collection de *Circuit*, la SMCQ, l'ECM+ et le NEM occupent un espace conséquent. Au cours des dernières années, par exemple, leurs 50^e, 30^e et 25^e anniversaires (respectivement) ont été soulignés². Les ensembles chambristes évoqués dans le présent numéro sont tout aussi dignes d'attention, car ils jouent un rôle certes différent, mais (et en partie pour cette raison même) absolument essentiel dans l'écosystème. Leur contribution génère, notamment, un rayonnement international accru de la créativité musicale québécoise qu'ils défendent et, inversement, de nombreuses découvertes locales de ce qui se fait ailleurs dans le monde à l'heure actuelle. Par ailleurs, sans eux, les compositeurs québécois disposeraient de considérablement moins d'options pour leurs projets. Ces groupes chambristes n'ont évidemment pas l'exclusivité de ce genre de rôle, toutefois le fait d'être des organisations plus « petites » comporte les avantages de ses inconvénients, ce qui singularise leur apport. En effet, à bien des égards, elles sont aussi plus agiles, plus flexibles, souvent moins lourdes sur le plan logistique et moins coûteuses financièrement, ce qui n'est pas sans présenter de sérieux avantages dans certaines situations, par

1. On pense au désormais célèbre concert de Serge Garant, François Morel et Gilles Tremblay à la salle Saint-Sulpice du Conservatoire de Montréal, le 1^{er} mai 1954.

2. Voir le vol. 27, n° 2 pour les 50 ans de la SMCQ, le vol. 23, n° 3 pour les 25 ans du NEM, et le vol. 28, n° 2 pour les 30 ans de l'ECM+.

3. Au sens, positif, de l'agilité (qui n'est pas à confondre avec celui de superficialité). Voir, à ce sujet, Italo Calvino (1989), *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, « Légèreté », p. 17-58, Paris, Gallimard.

4. Rappelons, au sujet des fonctionnements « démocratiques » en musique, les réflexions du violoniste Clemens Merkel (du Quatuor Bozzini) concernant les modes décisionnels en contexte de quatuor, exposées dans son article « Le quatuor à cordes : une géométrie sociale », publié en 2013 dans *Circuit* (vol. 23, n° 3, p. 29-37). Emanuele Majeau-Bettez a repris et développé ces réflexions dans son article « Cool Control, Occam, and Océan : The Radigue and Bozzini Game », paru en 2017 dans *Les Cahiers de la société québécoise de recherches en musique* (vol. 18, n° 1, p. 51-66).

5. Qui avait, d'ailleurs, invité Quasar à se joindre à elle pour l'occasion.

6. Denys Bouliane avait dirigé pour l'occasion, en collaboration avec Jean Lesage, une brochure intitulée *Présence de la musique québécoise : 22 portraits instantanés* (Montréal, s.é., 1999). La même année, Jean Boivin était revenu, dans les pages de *Circuit*, sur cet événement majeur dans un texte intitulé « Le festival Présences 99 : une fenêtre ouverte sur la nouvelle réalité québécoise » (vol. 10, n° 2, p. 39-50).

exemple lorsque vient le temps d'expérimenter étroitement et longuement avec des compositeurs, de faire des tournées, d'investir des lieux qui diffèrent de la salle de concert traditionnelle, ou encore d'enregistrer des disques. Ces particularités forment une zone extrêmement riche à explorer, à laquelle nous avons décidé de consacrer un dossier thématique de *Circuit*. Par ailleurs, ce sont des aspects particulièrement pertinents en 2019, à une époque où plusieurs modes opératoires, en bien des sphères, tendent vers davantage de « légèreté³ » et de décentralisation. Ainsi, en arts, tout paraît tourner moins exclusivement qu'autrefois autour de quelques capitales culturelles mondiales (Paris, New York ou plus récemment Berlin, par exemple). Le rapport au « pouvoir » semble aussi, dans plusieurs cas, tendre à la décentralisation. Même dans le monde des orchestres symphoniques, parfois jugé conservateur et rigide, la tendance est aux chefs à l'écoute des musiciens, sans excès d'autoritarisme, travaillant dans un esprit proche... de la musique de chambre⁴!

Il est intéressant ici de faire un exercice de mémoire concernant l'effort titanesque fourni par Denys Bouliane en 1999, dans le cadre du festival Présences de Radio France, pour la reconnaissance internationale de la musique québécoise. Ce sont pas moins de vingt compositeurs (et deux ensembles, en l'occurrence le NEM et la SMCQ⁵) qu'il a voulu, en quelque sorte et en simplifiant un peu, faire entrer par la grande porte. L'impact ne fut peut-être pas celui espéré, l'accueil fut parfois mitigé, mais ce geste énergique force l'admiration⁶. S'il nous est permis d'emprunter au golf une métaphore, cette démarche aurait bien pu ressembler, sur le plan de la reconnaissance internationale, à un spectaculaire « trou d'un coup ». Les vases communicants entre scènes locales et internationales tels que façonnés par les divers groupes de chambre montréalais s'apparentent davantage, pour leur part, à un long et patient travail de « fourmis » (chantant comme des cigales, pour compliquer d'un paradoxe la fable de La Fontaine). Et ce travail de fond, constant, démontre de plus en plus que, comme dit l'adage populaire, « petit train va loin ». La lecture de ce dossier thématique permet, entre autres choses, de bien s'en rendre compte.

Dans le cadre d'un numéro de revue, il fallait bien sûr (et non sans regrets) délimiter nos choix afin de trouver un équilibre convenable entre, d'une part, un éventail un tant soit peu varié et, d'autre part, suffisamment d'espace pour aller un peu plus loin qu'un simple coup d'œil superficiel. Les critères qui ont servi de crible pour établir ce périmètre sont les suivants : 1) il devait s'agir de quatuors montréalais 2) encore actifs aujourd'hui, 3) cela depuis vingt ans ou davantage, et 4) se consacrant principalement aux musiques de création contemporaines. C'est ainsi que nous en sommes venus à ce « trio de

quatuors » : les quatuors à cordes Bozzini (fondé en 1999) et Molinari (fondé en 1997), ainsi que le quatuor de saxophones Quasar (fondé en 1994)⁷. Plutôt que de tenter des imbrications et des logiques d'enchaînement plus ou moins artificielles, nous leur consacrons ici chacun, par ordre alphabétique, un diptyque. Ainsi, **Emanuelle Majeau-Bettez** signe un article « en deux temps » sur le Quatuor Bozzini. Ce vaste travail d'enquête aux allures de fresque nous mène d'abord à la rencontre des membres du Quatuor Bozzini, puis à celle de quelques-uns de leurs collaborateurs privilégiés par le truchement de propos recueillis (dans l'ordre : Éliane Radigue, Phill Niblock, Marc Boivin, Nicole Lizée, Simon Martin et James O'Callaghan). Le second diptyque est consacré au Quatuor Molinari. D'abord, sa fondatrice et directrice artistique, **Olga Ranzenhofer**, nous livre un texte personnel, autobiographique, qui traverse l'histoire de cet ensemble, des débuts jusqu'à aujourd'hui. Ce vivant témoignage est suivi d'une étude rigoureuse d'**Alexis Raynault** sur trois pans de la discographie de ce quatuor, ceux consacrés à R. Murray Schafer⁸, Jean Papineau-Couture et Petros Shoujounian. Enfin, le dernier diptyque est consacré au quatuor de saxophones Quasar⁹. **Jimmie LeBlanc** y propose un riche parcours de l'évolution de ce quatuor depuis 25 ans, en particulier quant à leurs modes de collaborations avec les compositeurs. Le deuxième volet consiste en un Cahier d'analyse signé par **Anthony Tan**, qui offre une étude de cas détaillée de l'une de ces collaborations et de son résultat, en se penchant sur l'œuvre *not thinking about the elephants* (2018) de la compositrice canadienne – maintenant établie en Allemagne – Annesley Black.

Il est arrivé que ces trois quatuors joignent leurs forces. Par exemple, le Quatuor Bozzini et Quasar ont fait équipe pour la création de *Tags* (2018) de Joane Héту¹⁰. Sans jouer directement ensemble, les quatuors Bozzini et Molinari se sont parfois succédé sur scène lors d'un même événement, par exemple lors d'un « marathon » de l'édition 2017 du festival Montréal/Nouvelles musiques, dans lequel les premiers jouaient Jean Lesage et les seconds, John Zorn¹¹. On pourrait également penser à la collaboration de Quasar avec l'étiquette de disques du Quatuor Bozzini : Collection QB¹². Comme nous l'avons vu, ces trois quatuors participent à un même écosystème et partagent un contexte général commun. Mais chacun est aussi, voire d'abord, un écosystème *en soi* et une voix singulière. C'est ce que nous avons souhaité mettre en valeur en leur consacrant chacun un diptyque. Au fond, un peu comme en contemplant longuement un objet impossible, on peut percevoir alternativement, dans ce numéro, aussi bien un seul que trois différents dossiers thématiques... Ou peut-être même quatre ? Ce sont ces ambiguïtés qui nous ont incités à proposer à **Camila Paz** – artiste d'origine chilienne

7. Il importe de préciser à quel point il y a là une abondance et qu'il aurait été passionnant de parler également, par exemple, des participations à cet écosystème du Trio Fibonacci, de Sixtrum, de Transmission, ou d'ensembles plus jeunes tels que Paramirabo ou le duo Wapiti, et bien d'autres encore.

8. Rappelons ici le numéro de *Circuit* consacré au « quatuor à cordes selon Schafer », dirigé par Jean Portugais dans la foulée d'événements du Quatuor Molinari, en 1999, autour d'une prestation des sept premiers quatuors de Schafer (vol. 11, n° 2, 2000).

9. Des trois quatuors discutés dans ce numéro, Quasar est peut-être celui qui a occupé le moins d'espace dans les pages de *Circuit* jusqu'à maintenant. L'idée de ce numéro est d'ailleurs venue à l'esprit du rédacteur en chef de la revue dans la foulée d'une conversation (spontanée et informelle) avec Marie-Chantal Leclair, directrice artistique et générale de Quasar. Soulignons tout de même un texte de Cléo Palacio-Quintin sur deux disques de Quasar – *Du souffle* et *De souffles et de machines*, les deux sous étiquette Collection QB –, paru dans les Actualités du vol. 26, n° 2 en 2016 (« Nouveautés en bref », p. 88-90).

10. Sur ce concert, voir : <https://www.levivier.ca/fr/calendrier/40778> (consulté le 7 août 2019).

11. « 3 x 4 = 12 : le marathon de quatuors ». À noter qu'ils y étaient précédés du Quatuor Capitano. Voir : http://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/37269/3_4_12_Le_marathon_de_quatuors (consulté le 7 août 2019).

12. Voir : <https://www.collectionqb.com/fr/accueil> (consulté le 7 août 2019).

13. Ce numéro est aussi illustré par quelques photos d'archives de ce trio de quatuors.

14. Après Claude Vivier, Gilles Tremblay, Ana Sokolović, Denis Gougeon, John Rea et José Evangelista. Voir : <http://smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2019> (consulté le 7 août 2019). Tous ces hommages ont été soulignés par *Circuit*.

15. On retracera aisément d'autres opus de la revue dans lesquels cet enjeu est abordé : <https://revuecircuit.ca/collection/> (consulté le 7 août 2019).

16. Ensemble dont Makdissi-Warren est la fondatrice et directrice artistique.

17. Notons que Makdissi-Warren n'est pas la seule musicienne que Joséphine Bacon inspire. Ce poème a également été mis en musique par Sébastien Sauvageau (voir le disque de l'Ensemble Kô [2015], *Tu es musique*, Le Lab, LLC-D-011). En musique populaire, les collaborations de Bacon avec Chloé Sainte-Marie sont bien connues (voir par exemple l'album de 2009 *Nitshisseniten E Tshissenitamin [Je sais que tu sais]*, GSI Musique, GSI-C-575).

18. Respectivement : info@revuecircuit.ca, <https://www.facebook.com/revuecircuit/> et <https://twitter.com/revuecircuit> (consultés le 7 août 2019).

maintenant établie à Montréal – de dessiner pour nous des objets impossibles, demande à laquelle elle a répondu avec enthousiasme et habileté¹³.

Ainsi, en complément à ce dossier thématique (ou comme quatrième dossier, c'est selon), nous retrouvons les Actualités. Bien que cette rubrique soit généralement hors thème, nous la consacrons cette fois entièrement à Katia Makdissi-Warren, à qui la SMCQ dédie sa Série hommage 2019-2020¹⁴. D'ailleurs, il ne serait pas saugrenu d'affirmer que le dossier thématique de ce numéro, à défaut de relever d'une Série hommage, constitue une manière d'hommages en série. Et signalons au passage qu'une création de Makdissi-Warren pour Quasar est prévue dans le cadre de cette Série hommage. Le travail de cette compositrice concerne aussi de près les nombreuses redéfinitions de l'échiquier mondial en ce début de XXI^e siècle, comme le démontrent la chronologie de son parcours et le diagramme des ramifications de ses influences culturelles préparés par **Noémie Pascal**. Ce « portrait » poursuit ainsi une discussion récurrente, dans la collection de *Circuit*, sur les rencontres interculturelles en création musicale contemporaine¹⁵. Pour sa part, **Vicky Tremblay** nous offre un panorama de l'univers de Makdissi-Warren, ponctué d'entretiens avec elle. **Badih El Hajj** nous mène à la rencontre d'un mentor très important pour la musicienne dans son apprentissage de la musique arabe, le Père Louis Hage. **Gordon Williamson** nous partage ses impressions et réflexions autour du disque *Saimaniq* de l'ensemble Oktoécho¹⁶, réalisé en collaboration avec des chanteuses inuites. Nous passons ensuite à un texte de **Katia Makdissi-Warren** elle-même, soit un extrait de sa thèse de doctorat déposée en 2007, portant sur l'enjeu (vibrant d'actualité) de la « cohérence d'une œuvre métissée ». Ce dossier se termine avec les mots émouvants de la poète innue **Joséphine Bacon**, qui a été une collaboratrice (très appréciée) de la compositrice. Nous reproduisons son poème « Tu es musique » qui évoque, en français et en innu-aimun, des « nuages sans frontières¹⁷ ».

Comme toujours, rien n'est exhaustif ni épuisé dans ces pages. Les numéros de *Circuit* sont bien souvent des amorces de conversations – ni plus mais ni moins ! En ce sens, nous vous rappelons que nous sommes toujours heureux de vous lire. N'hésitez pas à communiquer avec nous, que ce soit par courriel, sur notre page Facebook ou sur Twitter¹⁸.

En terminant, nous tenons à remercier chaleureusement les quatuors Bozzini, Molinari et Quasar, ainsi que Katia Makdissi-Warren et la SMCQ, pour leurs précieuses collaborations à ce numéro.

Bonne lecture !
Montréal, août 2019

Quatuor Bozzini : de l'audace *underground* et *upperground*¹

Emanuelle Majeau-Bettez



The Quatuor Bozzini belongs to that select group of fearless string quartets.
– *The Guardian* (R.-U.), 15 mars 2019².

Depuis vingt ans cette année (2019), le Quatuor Bozzini (QB)³ œuvre dans les domaines des musiques nouvelles, expérimentales et classiques. À ce jour, l'ensemble a produit 21 saisons, la plupart affichant plus de 50 concerts tant au Québec qu'à l'international. Ses saisons comportent également des projets de longue haleine tels *Composer's Kitchen*, *Performer's Kitchen*, *Bozzini Lab*, la série *Focus*, et 28 albums, dont 16 endisqués sur sa propre étiquette, Collection QB⁴. Le Quatuor Bozzini compte plus de 150 collaborations, très souvent de longue durée, avec des interprètes, de jeunes compositeurs et compositrices, des artistes établis, des chorégraphes, des metteurs en scène et des diffuseurs. Il a commandé au fil des ans près de 200 œuvres et en a créé plus de 300.

Tel que souligné par la citation en exergue du quotidien *The Guardian*, QB est reconnu par la critique et par ses collaborateurs pour son audace. Cette audace se traduit, entre autres, par un certain type de répertoire dans lequel l'ensemble s'impose, soit celui de la musique dite expérimentale, ou même *underground*. Par exemple, dès ses premières saisons, le Quatuor Bozzini se fait grand promoteur de la musique des compositeurs du collectif Wandelweiser, et il est parmi les premiers ensembles à jouer Jürg Frey, Antoine Beuger, Burkhard Schlothauer et Michael Pisaro⁵. QB est devenu spécialiste de cette musique lente, très douce, où « le silence occupe une place de choix » et où « l'harmonie, le rythme et la mélodie jouent un rôle

1. L'autrice tient à remercier tous les collaborateurs de cet article, et tout particulièrement le Quatuor Bozzini pour son incommensurable générosité.

2. Critique de concert d'Andrew Clements. Concert donné au Barber Institute of Fine Arts. Œuvres de Linda Catlin Smith, John Woolrich (création), Scott Wilson (création), Dmitri Chostakovitch et Igor Stravinski. <https://quatuorbozzini.ca/fr/evenements/40495/> (consulté le 29 juillet 2019).

3. Dans cet article, Quatuor Bozzini et QB seront utilisés de manière interchangeable. Plus qu'une abréviation, « QB » est employé par les membres du quatuor presque comme un deuxième nom, et se prononce simplement en épelant les lettres.

4. Pour une liste exhaustive de ses collaborations, concerts et projets – passés et à venir –, visitez le site web du quatuor au <https://quatuorbozzini.ca/fr/> (consulté le 29 juillet 2019).

5. Le Quatuor Bozzini est d'ailleurs le premier ensemble extérieur aux membres du collectif à jouer Jürg Frey. Les créations des œuvres de Frey dans les années 1990 et 2000 se faisaient dans le cadre de sa défunte série « Moments musicaux » à Aarau ou de

la série d'Antoine Beuger à Düsseldorf (Kunstraum). <https://www.juergfrey.com/composition/list-of-works/> (consulté le 12 août 2019).

6. Melia et Saunders, 2011, p. 445-448; nous traduisons.

7. «*I know of only one string quartet that has explored such a wide range and diverse styles of contemporary music and has done it so marvelously well. It is Quatuor Bozzini.*» Malcolm Goldstein, Montréal, 12 octobre 2004. Source : Dépliant Collection QB *ce qu'on en dit/ what they say about them*.

8. Concert *Cage ou Mozart ?* présenté le 15 mars 2001 à Montréal. Œuvres de Charles Ives (String Quartet No. 1 : «*From the Salvation Army*»); John Rea (*Objets perdus*); Wolfgang Amadeus Mozart (Quatuor en *fa* majeur, K. 590); John Cage (*String Quartet in Four Parts*).

9. Cet article propose d'utiliser le terme *upperground* pour désigner les œuvres s'inscrivant dans un canon plutôt établi, au sens où le compositeur jouit d'une certaine notoriété plus générale (historique, académique, institutionnelle) que dans le cas du répertoire *underground*. Le lien qui existe entre l'*underground* artistique et certaines industries créatives considérées comme *upper* a fait l'objet d'études sociologiques et de marketing. On y note le «*phénomène d'absorption, [...] d'agglomération et de transfert [où] les membres d'une organisation seraient capables de s'inspirer des différentes créations produites dans la ville*» (Simon, 2009, p. 1). Dans le cas présenté ici, quoique les termes soient utilisés principalement pour parler de répertoire, cette potentialité de «*transfert*» et d'influence sera appliquée à d'autres aspects de la carrière du Quatuor Bozzini.

10. Lorsque non spécifiées, les citations et les informations présentées dans cette section sont tirées des entrevues menées par l'autrice avec QB à l'hiver 2019. Tous les membres de l'ensemble étaient présents, et

subordonné, voire nul⁶». Le plus récent travail de QB auprès d'Éliane Radigue et de Phill Niblock, considérés comme pionniers dans le genre, témoigne de la pérennité et de l'importance de ce type de musique expérimentale dans la démarche artistique du quatuor.

Mais le Quatuor Bozzini est également reconnu pour la *diversité* de son répertoire⁷. En effet, un rapide survol des vingt dernières saisons suffit pour constater la variété offerte par QB : des œuvres allant de John Cage à Mozart, parfois au sein d'une même prestation⁸. Le quatuor touche donc autant aux sphères *upperground* que *underground*⁹.

Le présent article propose de lire cette *combinaison* de musiques *upper* et *under* chez Quatuor Bozzini comme faisant partie des choix artistiques qui ont mené l'ensemble à prendre des décisions «*audacieuses*». Appuyant nos observations sur une série d'entrevues menées avec les membres de QB, soit Alissa Cheung (violin), Clemens Merkel (violin), Stéphanie Bozzini (alto) et Isabelle Bozzini (violoncelle), nous analysons, dans un premier temps, le contexte propre aux débuts du quatuor. C'est sous l'angle offert par ces années d'émergence que la décision de jouer des œuvres diversifiées sera comprise comme ayant du cran. À travers les souvenirs des membres de l'ensemble, nous définissons l'importance du choix de répertoire au sein du quatuor en particulier, de la scène musicale contemporaine en général, ainsi que l'impact – sonore et artistique – de cette «*audace*».

La deuxième section de l'article s'attarde sur le *Composer's Kitchen*, un des projets phares de QB, qui illustre son engagement pour la musique de création et qui, de bien des façons, résulte des convictions entrepreneuriales établies dès la formation de l'ensemble. Un complément de type «*enquête*», qui récolte les témoignages de collaborateurs du quatuor, accompagne l'article en offrant un point de vue «*extérieur*» sur l'importance de la diversité des approches et de l'aplomb qui anime la philosophie artistique de QB.

L'émergence QB¹⁰

Dès le départ, on a déterminé l'identité du Quatuor Bozzini, et on s'est positionné assez vite. La première chose, c'est qu'on ne voulait pas se cantonner dans du répertoire de style plus *pop* (Kronos), ni hyper complexe ou avant-garde (Arditti), mais on voulait en même temps se donner des défis. La deuxième chose, c'est qu'on ne voulait pas se mettre dans une «*boîte*» sur le plan du répertoire. On voulait explorer plusieurs pistes, et s'affirmer dans différentes sphères : on fait de la musique classique, contemporaine, expérimentale, de l'improvisation. Dès la première saison, on a joué des compositeurs de la New York School, de jeunes compositeurs du Québec ; on jouait Ives, Ferneyghough, Glass et Reich... Puis on faisait du classique aussi, il y avait du Mozart là-dedans¹¹ [...] Comme choix de carrière,

le quatuor à cordes, c'est risqué en soi. Mais choisir de se consacrer à la musique contemporaine à Montréal à l'époque était d'autant plus risqué. Et notre choix [de s'affirmer dans plusieurs sphères esthétiques], c'était encore un risque de plus.

Dès la fondation de l'ensemble, le positionnement du Quatuor Bozzini sur la scène de la musique contemporaine était donc défini par la variété de son répertoire et de ses projets. D'une part, QB offrait – et offre encore à ce jour – des œuvres radicalement expérimentales. Dans les archives de ses premières saisons, on note, entre autres, des œuvres de Malcolm Goldstein, Martin Arnold, Michael Oesterle et James Tenney. D'autre part, entre ces compositeurs « expérimentaux » sont souvent intercalées des œuvres canoniques, voire classiques. Par exemple, en mai 2003, QB présentait *Concert de saison III*, une soirée où les œuvres de Martin Arnold et Thomas Stiegler étaient séparées par le seizième quatuor à cordes de Beethoven¹².

Le risque mentionné par les membres du quatuor dans cette citation fait référence à certaines embûches auxquelles QB a dû réagir à ses débuts, et qui ont été engendrées non seulement par l'aspect « musique expérimentale » de leurs projets, mais aussi, précisément, par la diversité esthétique de son positionnement. Deux exemples suffisent à illustrer la situation. Le premier a trait à l'édition initiale de la série *Mots croisés* – concerts qui revisitaient un compositeur canonique, ici Schubert, en le jouant aux côtés de compositrices et compositeurs actuels; en l'occurrence, deux commandes ont été passées, à Chiyoko Szlavnic et à Jo Kondo¹³. Le second exemple porte sur une commande conjointe à Jean Derome et Joane Héту¹⁴, œuvre qui comprend des éléments d'improvisation. Dans le premier cas, un agent de programme d'un organisme public de financement des arts a jugé les projets inéligibles aux subventions, la pièce de Schubert ne faisant pas partie de sa compréhension de la catégorie « musique contemporaine ». Dans le deuxième, un jury n'avait pas accepté une œuvre comportant des éléments d'improvisation dans le programme de commandes. « Dans les deux cas, avec le temps, les critères des programmes sont devenus plus inclusifs¹⁵! »

À l'époque, donc, la définition du mandat d'un quatuor à cordes par un agent de programme et la manière dont un ensemble de musique nouvelle était perçu ne pouvaient être compatibles avec le désir esthétique de QB. Le positionnement du quatuor, qui inclut le choix de jouer des œuvres de compositeurs aussi différents que Schubert et Jo Kondo, sortait des frontières délimitées par ce qui était entendu comme appartenant au champ d'action d'un ensemble de musique nouvelle, et donc digne de financement. Ce point prend d'autant plus d'importance lorsqu'on considère les répercussions *sonores* du choix esthétique de QB :

puisque'il s'agissait d'une conversation très naturelle où tout le monde parlait un peu en même temps, l'autrice n'a pas trouvé nécessaire de mentionner quel membre disait quoi, et à quel moment.

11. 2000-2001, saison de 26 concerts : 16 au Canada et 10 à l'étranger. <https://quatuorbozzini.ca/fr/evenements/20115/> (consulté le 1^{er} août 2019). Parmi les compositeurs de la New York School, le Quatuor Bozzini a joué *String Quartet in Four Parts* de John Cage et *Three Pieces for String Quartet* de Morton Feldman. Les jeunes compositeurs québécois mentionnés par le Quatuor sont Ana Sokolović, Jacques Desjardins, Jean Lesage, Jérôme Blais, Luc Marcel, André Ristic, ainsi que le québécois d'adoption Michael Oesterle. Toujours lors de la saison 2000-2001, QB a joué le Quatuor n° 2 de Charles Ives (six prestations), le Quatuor en *fa* majeur de Wolfgang Amadeus Mozart (cinq prestations), le premier quatuor de Heitor Villa-Lobos (une prestation), *Crisantemi* de Giacomo Puccini (une prestation) et le Quatuor en *do* mineur de Johannes Brahms (deux prestations).

12. Martin Arnold, compositeur et improvisateur canadien, et Thomas Stiegler, membre du collectif Wandelweiser. Le *Concert de saison III* a fait l'objet d'une critique de Réjean Beaucage dans le journal *Voir*, intitulée « Roll Over Beethoven » : <https://quatuorbozzini.ca/fr/evenements/20164/#2879> (consulté le 29 juillet 2019).

13. *Mots croisés I*, présenté le 20 octobre 2006. Chiyoko Szlavnic (née au Canada en 1967) est une compositrice qui utilise une approche graphique pour développer ses compositions, en utilisant des formes étendues, des *glissandi* et une microtonalité fondée sur l'intonation juste. Le compositeur Jo Kondo (né à Tokyo en 1947) a enseigné dans plusieurs universités du Japon, incluant l'Université

Ochanomizu, la Tokyo University of Arts, l'Elisabeth University of Music et la Showa Music University. Kondo est professeur émérite de l'Université Ochanomizu. <https://quatuorbozzini.ca/en/evenements/20245/> (consulté le 25 mai 2019).

14. Jean Derome et Joane Hétu, *Le mensonge et l'identité* (2008), 63m51s (sur l'album). Œuvre pour quatuor à cordes et support stéréo. Commande du Quatuor Bozzini, <https://quatuorbozzini.ca/fr/select/oeuvre/?id=20923> (consulté le 23 mai 2019).

15. Quatuor Bozzini, courriel à l'autrice, 14 juin 2019.

16. Antoine Beuger, compositeur, membre fondateur et directeur artistique des éditions Wandelweiser, est un collaborateur et ami de longue date du Quatuor Bozzini. Tous ses commentaires dans cet article sont tirés d'une entrevue menée par l'autrice le 14 juin 2019.

17. Michael Pisaro, cité in Gottschalk, 2016, p. 135.

18. Dans le cas des compositeurs du collectif Wandelweiser, 4'33" (1952) de John Cage, ainsi que d'autres écrits du compositeur, sont une importante source d'inspiration. Voir à cet effet Gottschalk, 2016 ainsi que Melia et Sauners, 2011. Pour d'autres compositeurs expérimentaux joués par QB, comme Éliane Radigue, l'espace est littéralement essentiel au développement du matériau sonore puisque ce dernier est formé, au fil de l'œuvre, par une accumulation naturelle de fréquences, chose qui n'est possible que dans un lieu doté d'une résonnance adéquate.

19. Il est important ici de comprendre le mot « conflit » au sens sociologique, où les acteurs d'un réseau participent à la modification ou à la réinterprétation de ses fonctions, lui donnant accès « à un nouveau champ de rationalité » (Foucault, 1994, p. 21). Il n'y a aucune connotation épique ou dramatique intentionnelle.

Lorsqu'on fait beaucoup dans un style de musique, on sent qu'on a besoin de briser ça. Par exemple, puisqu'on a été parmi les premiers interprètes de Jürg Frey, on l'a beaucoup joué, et on est d'ailleurs reconnu dans ce répertoire calme, lent, doux – ce qu'on adore faire ! Mais tu ne peux pas en rester là, sinon tu entres dans une habitude, dans un type de son. Dernièrement on a joué Beethoven, Chostakovitch... Être polyvalents, c'est très important pour nous ; pour enrichir, développer l'ensemble et le son ; pour s'améliorer musicalement, esthétiquement, artistiquement [...] En tant que compositeur, Jürg Frey ne se mettra pas à faire autre chose que du Frey nécessairement. Il y a quelques compositeurs qui ont une palette très large, mais souvent c'est un langage, on choisit ses couleurs. Comme interprètes en revanche, on a une obligation, un devoir au moins de curiosité.

Comme l'explique Antoine Beuger¹⁶, le Quatuor Bozzini éprouve un attachement très particulier envers la musique expérimentale de Jürg Frey ou d'autres membres du collectif Wandelweiser : une musique où le temps n'est plus compris comme devant être organisé par une structure externe imposée par le compositeur, et où l'attention se concentre sur « les structures temporelles internes, inhérentes à la musique¹⁷. » Le Quatuor Bozzini est renommé pour ses interprétations de ce genre d'œuvre, où de nombreux silences et microbattements créés par les longues notes tenues pointent, entre autres, vers les dimensions de l'espace où la prestation prend place¹⁸. Mais, toujours selon Beuger et comme l'expriment les musiciens de l'ensemble eux-mêmes, QB ressent aussi le besoin de travailler des pièces qui présentent d'autres formes de virtuosité et d'organisation temporelles, cette alternance lui donnant accès à une fraîcheur d'interprétation. Ce choix artistique opère simultanément sur deux plans. Idéologiquement, les membres du quatuor considèrent que le développement de leur son est de l'ordre du devoir. Pratiquement, toujours selon eux, une surspécialisation dans un seul type de répertoire aurait pour conséquence de contraindre la croissance de cette palette sonore. La variété de répertoires propre à QB va donc au-delà du positionnement esthétique ou de la philosophie artistique de l'ensemble, et présente un impact sur le plan de la *pratique instrumentale* : c'est grâce à cette diversité que le quatuor va chercher certains outils, qu'il atteigne la précision et la qualité de jeu pour laquelle il est reconnu. Ainsi, au début des années 2000, la compréhension des besoins d'un quatuor à cordes menaçait non seulement de fragiliser la vision artistique de l'ensemble, mais aussi ses compétences sur le plan sonore, puisque les deux notions sont interdépendantes et indissociables.

En somme, la formation même du quatuor, avec les propositions esthétiques qui s'y rattachent, a créé un « conflit¹⁹ » entre son propre programme d'action – qui met de l'avant l'importance de la diversité esthétique – et ce qui était préétabli et offert à l'époque. Devant faire face aux embûches financières

engendrées précisément par l'hybridité de leur répertoire, les musiciens de QB ont dû adopter une stratégie, voire une philosophie entrepreneuriale :

Ça fait partie du succès d'un ensemble d'être capable d'assumer la stratégie de financement : faire accepter sa vision artistique, sans trop plier. Tu regardes ton idée, et puis tu fais un choix. Parfois on a décidé de prendre un projet même si on savait qu'on n'aurait pas nécessairement le financement, mais on l'a choisi parce que, esthétiquement, il allait développer le quatuor ; parce qu'on en avait besoin et qu'on voulait aller là.

Il est hors de la portée de cet article de retracer tous les moments où le Quatuor Bozzini a décidé de placer le choix artistique et les besoins du quatuor en amont du soutien espéré ; où l'entrepreneuriat et la créativité ont fait bon ménage. Il suffit pour l'instant d'avancer la proposition suivante : la vision artistique du Quatuor Bozzini, qui comprend, entre autres, le besoin de jouer une variété de répertoires, a souvent contribué à exposer certaines limites de la scène artistique dans laquelle il opère, les a rendues visibles, pour ensuite participer à leur redéfinition. Un répertoire diversifié n'est pas une proposition hardie en soi. Elle fait preuve d'aplomb dans la mesure où elle a donné lieu, dans l'exemple décrit ici, à une résistance de la part d'un acteur de la scène musicale de l'époque. Cette opposition a suscité une réaction de la part du Quatuor, soit celle de produire lesdits concerts en amont du soutien financier, ce qui, à long terme, a encouragé une certaine restructuration de la logique de financement ; à savoir ce qui est valorisé et compris comme étant admissible dans la catégorie « musique contemporaine ». C'est ce genre de pratique dont fait preuve QB qui est définie ici comme audacieuse. Un des projets phares de l'ensemble, le *Composer's Kitchen*, est un illustre exemple de ce mécanisme.

***Composer's Kitchen*, ou « Osez faire ce que vous n'avez jamais osé faire ! »**

Le Quatuor Bozzini a toujours ressenti une responsabilité envers les compositeurs canadiens, qu'il était de leur devoir de les faire connaître à l'étranger. Cette responsabilité se reflète, encore une fois, dans la variété du répertoire et des outils musicaux qu'ils offrent ; un sentiment qu'en tant qu'interprètes, ils se doivent d'être en mesure de s'impliquer dans divers types de collaborations. Il a également toujours été primordial pour QB de développer un langage commun entre interprètes et compositeurs, chose qui est grandement facilitée lorsque l'un et l'autre ont l'opportunité de travailler ensemble sur une base régulière. Un désir de « faire tomber les barrières », d'arrêter de croire, en tant qu'interprète ou compositeur, que tel geste musical est

20. La première collaboration internationale du projet fut avec le Huddersfield Contemporary Music Festival, en 2013. https://quatuorbozzini.ca/fr/projets/composers_kitchen/ (consulté le 12 juin 2019).

21. « La clef de chevalet représente verticalement, de haut en bas, le cordier puis les quatre cordes du violoncelle, d'abord entre le cordier et le chevalet et, dans la continuité, entre le chevalet et le sillet de la touche. Cette représentation à l'envers de l'instrument s'explique par le fait que les sons les plus aigus sont produits lorsqu'on s'approche du chevalet. C'est aussi, d'une certaine manière, le point de vue qu'a l'instrumentiste sur son violoncelle » (Féron, 2015, p. 59). Ainsi, dans la *Toccatina* (1986) de Lachenmann, une pièce pour violon solo, la clef de chevalet se retrouve « à l'envers » pour l'instrumentiste. À la suite de sa discussion avec Merkel, Thomas Stiegler présente deux versions de la fameuse clef dans *Namenlose Gärten* (2003), pour quatuor à cordes : une pour la violoncelliste (une copie de celle de Lachenmann), et une version « à l'envers » pour les violons et l'alto.

injouable ; de comprendre, mutuellement, ce qui est important, et d'établir une confiance.

De ce désir de collaboration est né, en 2005, le *Composer's Kitchen* (CK) : autre projet audacieux, choisi parce qu'« esthétiquement, il allait développer le quatuor » ainsi que la scène dans laquelle il œuvre. N'étant pas en résidence dans une institution, QB a imaginé son propre cadre d'enseignement sous forme de résidences professionnelles où, en dialogue direct et régulier avec l'ensemble ainsi qu'avec des compositeurs mentors, les jeunes compositeurs développent leur écriture pour quatuor à cordes. Au cours d'une première semaine à Montréal, les participants rencontrent QB, et leurs pièces sont lues, décortiquées, commentées, travaillées, analysées, rejouées, puis exécutées à l'occasion d'un concert de clôture. Six mois plus tard, tous se retrouvent pour la seconde partie du CK, en partenariat avec une organisation internationale tels le Huddersfield Contemporary Music Festival, Gaudeamus Muziekweek, Sound and Music/Sound Scotland. Cette deuxième partie du *Composer's Kitchen* est l'occasion pour le quatuor et pour les participants de retravailler les pièces à tête reposée, après la période de maturation²⁰.

D'ordre général, il s'agit d'une collaboration où le compositeur est encouragé à focaliser l'écriture sur ce qui est important et intelligible pour l'interprète. Un atelier dont la devise « Osez faire ce que vous n'avez jamais osé faire ! » défait certains tabous liés à l'erreur et à la fragilité : l'hypercontrôle fait place aux risques, considérés comme partie intégrante de la création.

C'est également au sein d'un tel type de rencontre que certaines caractéristiques d'écriture, passées de génération en génération, sont réévaluées. Un exemple marquant est celui de la clef de chevalet de Lachenmann qui, pour une violoncelliste s'étant familiarisée avec le système, devient gestuellement très naturelle²¹. Par contre, lorsqu'appliquée directement au violon ou à l'alto, la touche graphique se retrouve, pour l'instrumentiste, « à l'envers ». En discussion avec Thomas Stiegler, compositeur mentor du *Composer's Kitchen*, Clemens Merkel a proposé un changement tout simple : « Dès qu'on tourne la clef, ça devient super facile. »

Au sujet des collaborations entre compositeurs et interprètes, et toujours selon QB, beaucoup de musiciens ont prôné ce même genre de philosophie de partage au cours des vingt dernières années, et « tout le monde s'est relaxé » : plus personne ne ressent le besoin de détenir « la vérité », et l'écriture s'est décomplexifiée, signe d'un lien de confiance entre compositeur et interprète. En effet, le projet du *Composer's Kitchen* agit comme baromètre pour QB et lui permet, depuis maintenant quatorze ans, de « rester en phase avec les tendances émergentes et les pratiques affectionnées par les créatrices

et les créateurs de la relève », et d'avancer de telles observations concernant l'écriture.

En somme, d'une part, le *Composer's Kitchen* en tant que projet participe activement à la continuelle redéfinition des liens qui existent entre compositeurs et interprètes, liens qui colorent la scène où le quatuor opère. Le travail pédagogique de QB est reconnu, et on a souligné son rôle déterminant dans l'importance accordée aux relations de partage²². La popularité croissante de ce modèle collaboratif, qui agit sur le plan de la transmission des œuvres (révisions d'« erreurs » d'écritures semblables à celle illustrée par l'anecdote de la clef de Lachenmann ; une certaine détente en ce qui concerne « l'hypernotation »), provoque également une redéfinition générale de la place du compositeur et de l'interprète sur la scène artistique. La présomption selon laquelle ces deux acteurs habitent des sphères hiérarchiquement distinctes²³ s'efface, laissant place à un type de rencontre qui vise une plus grande proximité ; un modèle où tous font partie du même espace culturel, lieu au sein duquel « un éventail de pratiques musicales coexistent et interagissent [...] selon des trajectoires hautement variables de changement et d'influence mutuelle²⁴. » Le *Composer's Kitchen* aide les jeunes compositeurs en leur offrant un espace où les relations – artistiques et humaines – sont possibles et se développent au quotidien : « Des liens d'amitié se créent, alors naturellement, les collaborations perdurent²⁵ ! »

D'autre part, *Composer's Kitchen* s'inscrit dans ces propositions artistiques mises de l'avant par le Quatuor en amont du soutien financier. Ainsi, le succès et la pérennité de tels projets sont, pour beaucoup de collaborateurs, un exemple et une preuve qu'audace et entrepreneuriat peuvent cohabiter ; qu'il est possible de survivre, aussi, en tant qu'ensemble, en fondant ses démarches sur les relations humaines, la confiance, les liens d'amitié, les projets de longue haleine : « QB, ce n'est pas l'ensemble le plus probable, mais c'est un ensemble qui montre ce qui est possible²⁶. » Depuis vingt ans, la démarche de QB offre l'« autrement » : une approche qui inspire et qui permet de se laisser, en retour, inspirer par autrui.

Conclusion

Les témoignages du Quatuor Bozzini transcrits dans cet article ont permis de revisiter un échantillon des positions esthétiques qui, dès la fondation du quatuor, ont participé à le définir. Il s'agit donc d'une vision de QB « de l'intérieur ». Nous avons tenté de transmettre, le plus fidèlement possible, les impressions des membres du Quatuor Bozzini par rapport à l'évolution de leur position artistique sur la scène musicale contemporaine et, par ricochet,

22. Beuger, entrevue avec l'autrice, 14 juin 2019.

23. *Ibid.* À ce titre, il est important de noter qu'au sein du Quatuor Bozzini, il n'y a pas de premier ou de deuxième violon ; Alissa Cheung et Clemens Merkel jouent les parties de manière interchangeable.

24. Straw, 1991, p. 373 ; nous traduisons.

25. Beuger, entrevue avec l'autrice, 14 juin 2019.

26. *Ibid.*

27. Puisque QB compte plus de 150 collaborations depuis ses débuts, il va sans dire qu'il était impossible d'intégrer tout le monde dans cet article. Néanmoins, l'autrice et le Quatuor Bozzini tiennent à mentionner que cette publication dans *Circuit* sera reprise et augmentée lors d'un projet de plus grande envergure pour les 25 ans du quatuor, en 2024, et au sein duquel plusieurs autres voix pourront être intégrées.

à leur implication dans certains changements au sein de cette scène. Nous avons défini comme audacieuse la manière dont, par exemple, l'ensemble a réussi à combiner mission artistique et entrepreneuriat, tant sur le plan du choix de répertoire que de ses projets pédagogiques. Audacieuse, aussi, la manière dont ses activités ont participé, au fil des ans, à redéfinir certaines facettes de la scène où il opère. Un travail de tous les jours, qui a su créer une ouverture par rapport à ce qui est considéré comme possible lorsqu'on pense, aujourd'hui, à un ensemble de musique contemporaine.

Nous passons maintenant la parole à quelques collaborateurs²⁷ du Quatuor Bozzini, afin de continuer l'exploration, mais cette fois de « l'extérieur » : à travers les yeux – et les oreilles ! – des compositeurs et compositrices Éliane Radigue, Phill Niblock, Nicole Lizée, Simon Martin et James O'Callaghan, ainsi que du danseur Marc Boivin. En entrevue, par correspondance écrite, ou par l'entremise d'un texte composé, chacun a su partager avec une précision et une générosité remarquables certains aspects importants de leur relation avec le Quatuor Bozzini. Ces artistes permettent de donner un aperçu de la diversité des approches et de l'audace qui animent la philosophie artistique du Quatuor. Ils révèlent, presque d'un commun effort dirait-on, l'immense sensibilité et le sérieux avec lesquels ces quatre musiciens et musiciennes traversent diverses sphères créatrices. Des mondes artistiques au sein desquels QB travaille – chaque jour – et dont l'horizon des possibles n'a de cesse de croître.



Montréal, Théâtre de Quat'Sous, 1^{er} juin 2011,
Clemens Merkel interprétant *Black Angels*
de George Crumb. Crédit : Caroline de la Motte.



Montréal, Agora de la danse, octobre 2012, Marc Boivin et
Stéphanie Bozzini dans *Une idée sinon vraie...* sur la musique
d'Ana Sokolović. Crédit : Michael Slobodian.



Quatuor Bozzini, 2015. Crédit : Michael Slobodian.



Montréal, Amphithéâtre Le Gesù, janvier 2019, Quatuor Bozzini et Marc Boivin interprétant *Une idée sinon vraie...* sur la musique d'Ana Sokolović. Crédit : Raphaël Thibodeau.

Éliane Radigue (*Entretien mené par courriel du 6 au 14 avril 2019*)

Emanuelle Majeau-Bettez : Pourrais-tu partager certains détails de ta rencontre avec nos amis du Quatuor Bozzini ? Les premières répétitions, chez toi, à Paris²⁸...

Eliane Radigue : J'ai d'abord été très honorée de recevoir cette demande du Quatuor Bozzini dont je connaissais déjà l'immense talent. La première rencontre fut des plus chaleureuses, amicales, familières, comme de retrouver de vieux amis après une longue séparation. La communication, des plus faciles, a commencé par une explication du mode de travail concernant cet *OCCAM océan*, suite sans fin, intégrant solos, duos, trios, etc., jusqu'à une formation orchestrale²⁹. Le sens, la forme, le ou les thèmes évoqués, jusqu'à préciser la structure particulière de l'œuvre envisagée ensemble, sur laquelle nous sommes tombés d'accord³⁰.

Puis est venu le moment de mettre en œuvre. Le plus frappant a été pour moi de vivre l'extraordinaire unité de ces quatre merveilleux musiciens. Comme un unique instrument joué à quatre. Symbiose toujours présente dans la recherche de la juste évocation du ressenti à travers les sons comme avec les mots, échanges nécessaires pour préciser certains modes techniques de réalisations et questionnements inhérents à toute démarche créative. Un lien très subtil, vivant, que j'avais la joie de partager, aussi profond et joyeux dans le travail que dans les temps de pause, à déguster quelques élixirs venus du Québec, ou repas improvisés dans la plus grande simplicité, vérité se prolongeant, se confirmant dans une autre forme harmonieuse toujours... musicale, infuse dans un vécu familial.

Une telle collaboration dans le processus de création musicale est nécessaire dans cette forme ouverte à la créativité de l'interprète, en l'occurrence des interprètes. Mais j'ai déjà souligné cette unité profonde qui lie ces quatre extraordinaires musiciens, et la structure qu'il convient de définir, à l'intérieur de laquelle cette créativité peut se déployer. Tu as été très rare témoin, voire unique à partager ce mode de travail et ta propre réflexion m'importe beaucoup sur ce chapitre, comme le vécu des interprètes dans ce mode de collaboration³¹.

E. M.-B. : Ce qui me frappe chez les musiciens du Quatuor Bozzini, c'est qu'ils excellent dans l'interprétation des grandes œuvres du répertoire classique (ils t'ont joué Beethoven, non ?), et dans celle de la musique expérimentale...

E. R. : J'ai en effet eu ce privilège d'un concert privé de musique classique, passion que nous partageons, lors de leur dernier transit à Paris. Un cadeau

28. Du 11 au 13 juillet 2017, Éliane Radigue a reçu le Quatuor Bozzini chez elle, à Paris, pour trois jours de collaboration et de répétitions. De cette rencontre est née la pièce *OCCAM Delta xv*, créée à Montréal le 9 juin 2018 au festival Suoni per il Popolo et reprise à Huddersfield le 22 novembre 2018, au festival de musique contemporaine hcmf// ; à Bruges le 23 février 2019, à SLOW – Festival Concertgebouw Brugge #1 ; ainsi qu'à la Music Gallery de Toronto le 14 juin 2019.

29. Les pièces du projet *OCCAM* d'Éliane Radigue sont construites sur mesure pour chaque musicien, et chaque musicien a son propre solo, nommé *OCCAM*. À partir de la combinaison de ces solos, des duos *OCCAM River* sont formés, des *OCCAM Delta* pour trios et quatuors, *Hexa* pour les quintettes, et ainsi de suite jusqu'à *OCCAM océan* pour grand orchestre. Il y a, à l'heure actuelle, 23 solos, et déjà plus de 50 pièces formées par ce jeu de combinaisons. Puisqu'à toute règle son exception, le Quatuor Bozzini est non seulement le seul quatuor à cordes du projet *OCCAM*, mais aussi le seul *OCCAM Delta* à ne pas être construit à partir de la combinaison de solos et de duos.

30. À leur première rencontre avec Radigue, les musiciens choisissent avec la compositrice une image reliée à l'eau (de là la seconde moitié du titre des œuvres, par exemple *OCCAM Delta xv*). Cette image, qui est très personnelle aux musiciens, sert d'échafaudage pour la construction du morceau, et remplace en quelque sorte la partition écrite.

31. Au printemps 2017, afin de documenter la collaboration entourant la création de *OCCAM Delta xv*, l'autrice a eu l'honneur et le privilège d'assister aux rencontres entre le Quatuor Bozzini et Éliane Radigue. Il s'agit là d'une situation tout à fait exceptionnelle dans le processus créatif de Radigue : jamais auparavant un ensemble ou un interprète n'avait

accepté qu'une tierce personne soit présente dans la pièce pendant la composition d'une de ses œuvres.

32. <https://www.wandelweiser.de/home.html> (accessed May 21, 2019). In 2003, QB played a three-concert series in Düsseldorf, from May 10 to May 12. Repertoire included Písaro, Tenney, Arnold, Inderhees (QB commission), Stiegler (QB commission), and Beethoven. <https://quatuorbozzini.ca> (accessed May 21, 2019).

33. "American-Canadian composer, violinist and improviser Malcolm Goldstein has been active in the presentation of new music and dance since the early 1960s, when he participated in the Tone Roads Ensemble, Judson Dance Theater and Experimental Intermedia Foundation in New York City." <https://quatuorbozzini.ca> (accessed May 22, 2019). Among other notable collaborations with QB, Malcom Goldstein composed *A New Song of Many Faces for In These Times* for the ensemble in 2002, and the Quartet premiered his piece *Found Harmonies* in 2011. Malcom Goldstein also served as the Montréal mentor for QB's *Composer's Kitchen* project in 2012. <https://quatuorbozzini.ca> (accessed May 21, 2019).

34. "Originally written for orchestra, Phill Niblock's *Disseminate* (1998) and *Baobab* (2011) were arranged by the composer specifically for the Bozzini Quartet, or rather, for "multiples" of the Quartet: twenty different tracks are mixed in each piece—twenty different instruments, the equivalent of five string quartets. The music is essentially a work on the shifting nature of overtone patterns that arise from acoustic instruments." Majeau-Bettez, in Niblock, 2019.

d'au revoir comme un lien complice avec un futur «se revoir»... Je suis bien entendu très impressionnée par cette multiplicité de leur talent. Cet ajustement à la fois précis et délicat au plus proche de l'esprit de l'auteur. Encore une fois, symbiotique. Il est évident qu'ils sont de très sérieux et rigoureux «bosseurs»! D'une impeccable technique, base nécessaire certes, mais surtout dotés de cet impondérable don, d'un talent inné qui fait toute la différence entre un bon instrumentiste et l'excellence. La Voix, le Toucher, le Souffle. La virtuosité qui n'est pas seulement celle du brio d'une exécution, mais de la justesse de l'expression qui sait communiquer au-delà de ce que les mots peuvent dire. Avec ce profond respect et la compréhension juste de cet impalpable évanescent que transcende une vraie collaboration.

E. M.-B. : En terminant, je tenais à partager avec toi ce qu'a dit le Quatuor à propos de leur OCCAM, à savoir que c'est la chose la plus intime qu'ils aient eu à jouer ensemble, l'œuvre où ils sont le plus proches les uns des autres. Après une performance, ils ne parlent pas trop, ni de la musique ni de la prestation; comme une chose si personnelle dont on ne discute pas tout de suite, pas avec des mots.

E. R. : Merci de me communiquer ces réflexions si personnelles des Quatre en Un qui résonnent avec tout ce que j'ai essayé de te faire partager de ma propre expérience. Heureusement, la musique est là pour exprimer au plus près ce que les mots ne sauraient dire de ces mystères qui sont plus que nous-mêmes et pourtant bien incarnés dans cet indicible vécu.

Phill Niblock (*Interview conducted on April 7, 2019*)

Emanuelle Majeau-Bettez: Could you talk about your first encounter with QB?

Phill Niblock: I first met the Bozzini Quartet at a Wandelweiser concert in Dusseldorf.³² I remember being surprised that they knew Malcolm.³³ This must have been very close to when they had just gotten together, in the early 2000s. Since then I've had a lot of contact with the members of the quartet. The second time I saw them was at a concert in England, somewhere outside of London. They didn't play a work of mine, so I don't remember what it was that they were playing! [laughs] I just went to the concert.

E. M.-B.: How did you decide to arrange *Baobab* and *Disseminate* for them?³⁴

P. N.: I think actually they chose the pieces. There are now 12 pieces for orchestra and ensembles, and *Disseminate* was the first one I composed. I wrote the other one, *Baobab*, somewhere in the middle of that period. Many

of the pieces are for two or three ensembles playing together. All of them have been at least premiered, and a few more are coming out soon.

E. M.-B.: I'm curious about the recording process. I remember the recording sessions with QB.³⁵ Do you always proceed in the same way?

P. N.: During the sessions in Montréal, the Bozzinis recorded all the parts in the score. We had a multi-track recording, with each instrument on a separate track. They had to go through the piece quite a few times to record all the parts, all 20 instruments. Then, in the performance itself, they played each of their instruments live, in addition to the recording, which was played back.³⁶

When the pieces are done with orchestras that are big enough, we don't need to record [with multiple tracks], so they are acoustic ensembles. But frankly, when there are too many instruments the recording can get a bit mushy. It becomes hard to really hear what the microtones are doing, as well as the instruments themselves. It's better with around forty parts, either recorded or live. In the Bozzini Quartet recording, they were playing a multiplication of the string quartet, for a total equivalent to five string quartets. That's the right number of parts.

The original idea for those pieces is that I would record a single instrument, and then make a piece by building up parts on a multi-track system, either on tape, or with Pro Tools since the end of the 1990s. Everything is recorded. The work is finished when the recording is done; I play back that recording, sometimes with a live player, or more than one live players. That's what happened with the Bozzini Quartet. The score was complete, and they simply played through the score. I sat and talked with the recording engineer, Thierry Amar, in the booth³⁷—that was great fun.

It could be that with many scores the Bozzinis have a lot of feedback from the composer as they're playing, because perhaps there are certain things that are not so visible in the score itself. But with me, the idea of writing a score was that it could be played by musicians without me necessarily being there. I can do this because I'm making music with players who are virtuosic and who, like the Bozzini Quartet, often have a very big repertoire. And the Bozzinis, they play so superbly, there wasn't much to say! Perhaps if there had been something wrong with the recording, I could have intervened. But during the Bozzinis' recording session that did not happen because the engineer was really very good; he knows how to use microphones! So the whole thing turned out to be very simple and straightforward!

35. Niblock, 2019. Album recorded at Studio Hotel2Tango in Montréal on May 31 and June 6, 2017, by Phill Niblock and Thierry Amar.

36. The performance of *Baobab* and premiere of *Disseminate as Five String Quartets* by the Bozzini Quartet took place at Sala Rossa in Montréal on June 4, 2017, as part of the Suoni Per Il Popolo Festival. Since then, the Quartet has performed *Baobab* at Montréal's *Grande Fête de la musique contemporaine* (2018) and at the Huddersfield Contemporary Music Festival [HCMF//2018]. <https://quatuorbozzini.ca> (accessed May 22, 2019).

37. "[Thierry Amar] is currently a member of a klezmer group (Black Ox Orchestra), two free improv ensembles (Sloth is the Love, Balai Mécanique), and three rock/post-rock bands (Molasses, A Silver Mt Zion, Godspeed You! Black Emperor). He has recorded and played with many other outfits as a guest." https://levivier.ca/en/bio/amar_th (accessed October 28, 2019).

38. « Le travail de la compositrice Ana Sokolović plonge l'auditeur dans un univers imagé, souvent inspiré du folklore des Balkans et de ses rythmes festifs et asymétriques ». www.musiccentre.ca (consulté le 24 mai 2019).

39. *Commedia dell'arte* (2010), pour quatuor à cordes, commande du Banff International String Quartet Competition (BISQC), CBC. Pièce en trois sections : 1. « Docteur » ; 2. « Colombine » ; 3. « Capitaine ». En 2012, le Quatuor Bozzini créa *Commedia dell'arte II*, commande du Quatuor Bozzini, avec l'aide du CAC et du CALQ. Pièce en quatre sections : 1. « Isabelle » ; 2. « Zanni » ; 3. « Ruzzante » ; 4. « Pantalone ».

40. *Black Angels* [version avec texte] (2007). Georges Crumb, musique ; Jean-Frédéric Messier, texte et mise en scène. En 2007, le Quatuor Bozzini a commandé un texte à Jean-Frédéric Messier pour accompagner une performance de *Black Angels* de Crumb. Écrite en 1970, cette œuvre porte le sous-titre « In tempore belli », qui signifie « en temps de guerre ». George Crumb l'avait composée en réaction à la guerre du Vietnam et Jean-Frédéric Messier s'est inspiré de ce contexte pour écrire le récit. Les performances du projet à Montréal ont eu lieu du 1^{er} au 3 juin 2011 au Théâtre de Quat'Sous dans le cadre de l'OFFTA. <https://quatuorbozzini.ca/fr/evenements/28267/> (consulté le 20 mai 2019). Voir également l'article de Richard Simas, « *Anges noirs*, spectacle du Quatuor Bozzini », publié dans la revue *Circuit, musiques contemporaines* (rubrique Actualités, vol 22, n° 1, 2012, p. 91-96).

Marc Boivin (Entretien mené le 6 mai 2019)

Emanuelle Majeau-Bettez : Peux-tu me parler des débuts du projet *Commedia dell'arte* ?

Marc Boivin : Ana Sokolović³⁸ avait écrit *Commedia dell'arte*, une œuvre composée de trois pièces, pour le concours de quatuor à cordes de Banff, et le Quatuor Bozzini lui en avait commandé quatre autres³⁹. À cette époque, Ana dirigeait un projet de collaboration avec l'École de danse contemporaine de Montréal, où j'enseigne. C'est ainsi que nous nous sommes rencontrés. Ana, étant une femme très dynamique qui n'a pas peur des projets, m'a dit : « Je compose autour de la *commedia dell'arte*. Aimerais-tu chorégraphier cette musique ? J'écris pour le Quatuor Bozzini, les connais-tu ? »

Ana m'a donc donné les trois *Commedia dell'arte* composées à l'époque, et ce fut un réel coup de cœur. En termes de dynamiques, les pièces me permettaient de me sentir physique, et d'avoir envie d'orchestrer l'espace. C'est la base pour moi. Pour pouvoir prendre le projet, il fallait m'assurer de pouvoir commencer là.

E. M.-B. : À l'époque, connaissais-tu les membres du Quatuor personnellement ?

M. B. : Je connaissais les Bozzini de renom seulement. Je me souviens être allé les voir en spectacle. Je dis spectacle (et non concert) parce qu'ils étaient dans une de ces collaborations incroyables, avec une mise en scène de Jean-Frédéric Messier⁴⁰. C'était magnifique, *flyé*, c'était *weird* ! La mise en scène tournait autour de la musique ; il y avait un coup de fusil... Ils étaient définitivement très ouverts.

Je tenais à commencer lentement, à rencontrer chaque musicien, un à un, avant de travailler au sein de cette dynamique intense qu'est celle d'un quatuor à cordes. Au studio, un musicien à la fois, on menait des sessions d'improvisation. Nous improvisions sur les structures musicales et de la danse, pour découvrir comment elles pourraient fonctionner ensemble. De cette recherche, nous avons aussi puisé des interludes musicaux qu'on a par la suite insérés entre les pièces d'Ana, pour faire le lien avec la chorégraphie et l'espace. Les interludes sont des propositions du Quatuor lui-même. Dans l'œuvre finale, il s'agissait d'une improvisation extrêmement dirigée où les sonorités sont préétablies, le temps, l'ambiance, qui faisait quoi à quel moment sur scène. C'est dans cette recherche que je les ai rencontrés.

Après cette étape, j'ai commencé à travailler avec les quatre membres du quatuor à cordes ensemble. [Ils sont] incroyablement disponibles et flexibles dans la collaboration, ils se prêtent au jeu avec une application et un sérieux

hallucinants. Je les ai sentis tout de suite très ouverts. Et ils en mènent large ! Ils sont toujours en train de travailler ; musicalement, administrativement, mais lorsqu'ils sont là, ils sont là !

Nous avons donc créé une première version en 2012. Il était important pour moi de mettre en scène le quatuor, de faire bouger les musiciens, et de m'éloigner le plus possible du format « récital » pour me diriger vers le spectacle. Avec cette mise en scène est venu le défi de la lecture et de jouer par cœur. C'est à ce moment que j'ai compris à quel point, pour un musicien, la lecture permet un rapport aux autres à travers lequel ils peuvent atteindre une précision de jeu extrême. Le niveau de précision du Quatuor Bozzini est tellement élevé qu'il faut faire attention de ne pas trop jouer là-dedans ! Nous avons choisi sept pièces, en plus d'interludes et de quelques moments de silences pour élaguer un peu le tout. Dans cette première version, il n'y avait qu'une des pièces, « Zanni », qui était jouée par cœur. Cette année, lorsque nous avons repris le projet, le Quatuor était plus à l'aise, nous avons ouvert sur ce plan, ce qui m'a permis d'aller plus loin dans les déplacements et dans la mise en espace.

Et quel bonheur d'avoir eu la chance de reprendre le spectacle ! Ce qui a été majeur, selon moi, c'est que l'œuvre a été beaucoup simplifiée dans son rapport musique et danse ; son et corps. C'était comme revenir à une source. Lors de la deuxième version, cet hiver, la chorégraphie a bougé, et le fait qu'on a intégré trois pièces a eu un impact énorme⁴¹. Il y avait deux des pièces que nous avions présentées en 2012, « Pantalone » et « Dottore », avec lesquelles j'étais moins à l'aise physiquement. Je leur ai proposé, pour le spectacle cette année, de les changer. Ce genre de proposition peut être difficile dans une collaboration, mais avec eux, il n'y avait aucun problème. Puisque tout bouge tellement vite, puisqu'ils sont si actifs, soit c'est oui, soit c'est non, sans tergiversations ! Parfois, pendant les répétitions cet hiver, je m'arrêtais pour leur dire : « Est-ce que vous savez la chance que j'ai ? Je travaille avec quatre musiciens *live*, et on cherche ensemble. Quel cadeau ! »

E. M.-B. : Peux-tu m'en dire un peu plus sur certains changements de cette recherche, de 2012 à 2019 ?

M. B. : Sept ans ont passé, les choses changent. Par exemple, les questions sur les genres ont beaucoup bougé. Il y a une scène que j'aime beaucoup, où Alissa se couche dans un carré de lumière blanche, pour ensuite disparaître lorsque la lumière s'éteint. C'est très beau. Sophie Corriveau⁴², la conseillère artistique avec qui je travaillais, m'a fait remarquer que cette scène prend la beauté de la femme, et la pose au centre de la proposition artistique – ce

41. Les trois nouvelles pièces, « Brighella », « Signora » et « Innamorati » forment *Commedia dell'arte III* de la compositrice Ana Sokolović, une commande du Quatuor Anima.

42. Sophie Corriveau est interprète, chorégraphe et enseignante. <https://www.quebecdanse.org/repertoire/sophie-corriveau/> (consulté le 23 mai 2019).

43. Emmanuelle Lizère est interprète, musicologue et musicothérapeute, entre autres. https://revuecircuit.ca/auteurs/lizere_em/ (consulté le 21 mai 2019).

44. Le disque a été enregistré les 28 janvier et 1^{er} février 2019, à la suite de la dernière représentation d'*Une idée sinon vraie*, version jeunesse.

qui est très correct! Mais le choix était un peu facile. S'il demeurait, il fallait lui trouver un équilibre dans l'ensemble du spectacle. C'est ainsi que nous avons décidé de donner à Clemens un autre morceau qui allait chercher cette même sensibilité (celle de la scène où Alissa était au sol). Ainsi c'est Clemens qui joue l'improvisation à la fin de « Zanni », ce qui a permis un autre rapport entre Clemens et moi, un rapport qui n'aurait pas existé autrement. Le fait de revisiter un projet permet de poser des questions, de se demander pourquoi on a fait certains choix, et de juger si ces décisions en valent encore la peine; si on arrive encore à se tenir debout derrière elles.

Aussi, cet hiver en collaboration avec Le Vivier, nous avons mis sur pied une version jeunesse du spectacle, en plus de l'intégrale. Nous travaillions avec Emmanuelle Lizère⁴³, qui faisait des liens entre les personnages avec les éclairages pour créer des pistes pour les jeunes. Mais puisque nous présentions également une version intégrale, tout le processus s'est avéré assez exigeant: il fallait apprendre deux mises en scène, très similaires, et en même temps. Je crois aussi que dans la même semaine où on refaisait le spectacle, le Quatuor endisquait *Comedia dell'arte*⁴⁴! Le travail exigeant, ce n'est pas ça qui rebute les Bozzini!

Nicole Lizée (*Interview conducted by email on May 21, 2019*)

Emanuelle Majeau-Bettez: Could you share some aspects of your first collaborations with the Bozzini Quartet?

Nicole Lizée: I first worked with the Bozzini Quartet in 2014 on a work commissioned by Salle Bourgie/Musée des beaux-arts. The piece—titled *Phonographenlieder*—is scored for string quartet, piano, percussion, mezzo-soprano and turntables. As part of the commission, I proposed performers I wanted to work with, and immediately thought of QB. This first collaboration went really well and we started talking about further projects. The following year I arranged a piano and video work for them—*Hitchcock Études*—which they performed several times. Since then whenever we've seen each other (usually in cities other than Montreal), we would talk about creating something much bigger. There is always a great energy and abundance of ideas when we're together. The 2019–2020 season will begin a large scale project that involves several pieces referencing each other; with each subsequent piece growing in scale, duration and scope. It will culminate in a large-scale, evening-length multimedia work, where I perform with them.

E. M.-B.: There is something special about the way QB defines itself as an ensemble through its collaborations. They talk of collaboration as if it were a loop—things they didn't perceive as artistic options become clear, and vice

versa, they open doors for composers who didn't think such and such sounds were possible with a string quartet. How is it to work with an ensemble that has such a vision of the artistic process?

N. L.: I think it's great. Collaboration has such varied implications. Sometimes it's completely imposed and doesn't feel natural and, actually, can shorten the life of a project or creative partnership. QB's approach is refreshing, inspired and, as you say, sustainable. In my opinion this approach to collaboration is integral to the relevance and viability of music-making in the 21st century. I don't feel collaboration should begin and end with a project where several people work together and the goal is the realization of one work, and once it is performed it is deemed successful and complete. This is a dead end. It stifles energy and creativity. Looking beyond the "premiere performance" is essential.

QB has a very authentically intense approach to music creation. It's never a "well, that's done—next" type of mentality. After a work has been rehearsed and performed, we begin to speak about the next project and about further expanding the creative partnership and the ideas initiated in the first piece. These are some of my favourite conversations. They involve all aspects of the piece—from technical to emotional—on an in-depth, personal level. I don't think good ideas should be taken for granted, and QB's artistic philosophy is exactly the opposite of this and that is why they are a special group. This upcoming collaboration I have with them will be something unique.

They believe in the artists they work with and the composers that write for them. When ideas are consistently committed to, refined, and cultivated, that is when something beautiful can happen. And when minds are open and standards are high, it becomes meaningful and sustainable. This is everything; this is living, thriving art.

Simon Martin (*Entretien mené le 8 avril 2019*)

Emanuelle Majeau-Bettez: Comment as-tu rencontré le Quatuor Bozzini?

Simon Martin: J'ai vraiment rencontré le Quatuor Bozzini par le *Composer's Kitchen*. C'était en 2007. On ne se connaissait pas du tout avant ça. Je suis passé par le processus de sélection, et c'est là que j'ai pu travailler avec eux pour la première fois. C'est drôle, parce que le Quatuor Bozzini et moi, c'est comme si on collaborait presque chaque année, mais en fait on n'a fait que deux projets, réellement. Il y a la pièce *Icebergs*⁴⁵ du *Composer's Kitchen* en 2007, puis l'autre projet du quintette à cordes⁴⁶, que j'ai commencé à travailler en 2011 ou 2012. Ce sont évidemment deux pièces complètement

45. *Icebergs et Soleil de minuit – Quatuor en blanc* fut jouée par le Quatuor Bozzini 14 fois après sa création au CK 2007. Elle fut également endisquée par le quatuor sur l'album *Simon Martin : Hommage à Leduc, Borduas et Riopelle* sous l'étiquette Collection QB (CQB 16166). L'album fut finaliste pour le prix Opus : Disque de l'année 2015-2016. <https://quatuorbozzini.ca> (consulté le 27 mai 2019).

46. *Musique d'art pour quintette à cordes* est une œuvre qui intègre du traitement et de la spatialisation. Elle fut créée en 2015 par le Quatuor Bozzini lors du Festival Montréal/ Nouvelles Musiques, et jouée plusieurs autres fois par le quatuor, au festival Suoni Per Il Popolo à Montréal et au festival Tonlagen à Dresde, notamment. L'œuvre fut endisquée par le quatuor sur l'album *Simon Martin : Musique d'art* (CQB 1922). Voir le compte rendu de ce disque rédigé récemment par Charles-Antoine Fréchette pour *Circuit* (rubrique Actualités, vol. 29, n° 2, 2019, p. 106).

47. « Le contrebassiste Reuven Rothman collabore régulièrement avec l'Orchestre symphonique de Montréal, la Canadian Opera Company, le Windsor Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, Daniel Taylor et le Theatre of Early Music, l'Ensemble Caprice, l'Ensemble Aradia, le Quatuor Bozzini, et le collectif montréalais Warhol Dervish ». http://smcq.qc.ca/smcq/fr/artiste/rothman_re/Reuven_Rothman/biographie (consulté le 22 mai 2019).

différentes. En y repensant, *Iceberg* est la pièce que j'ai écrite le plus vite, puis le quintette, c'est le projet le plus lourd, celui qui m'a pris le plus de temps!

Icebergs, c'est un peu comme une suite de sections. Je me disais : [*Composer's Kitchen*], c'est un atelier, je vais essayer le plus de choses possible! Je l'ai écrit, puis je ne voulais presque pas m'avouer que c'était ça, la version finale. On l'a jouée, puis ça fonctionnait. C'était un peu : bon, c'est cool. J'étais surpris.

E. M.-B. : Donc *Icebergs*, tu avais déjà tout fini de le composer pour le *Composer's Kitchen*?

S. M. : Quand je suis arrivé, j'avais déjà la forme finale. Je pense que j'ai juste ajouté des trucs de notation. Je n'ai rien réécrit vraiment, entre le premier jour et la fin du *Composer's Kitchen*.

E. M.-B. : Tandis que le quintette à cordes...

S. M. : D'un, c'était la première fois que j'écrivais une pièce de longue durée, pour un concert au complet. De deux, c'était extrêmement complexe, la recherche que je faisais; je voulais aller dans le détail, dans plein de techniques de jeu, *beaucoup* de techniques de jeu. Je rencontrais chaque musicien plus d'une fois, pour leur faire essayer des trucs. Je filmais aussi, j'essayais d'approfondir beaucoup de choses. Je trouvais ça *tough*, je ne savais pas où je m'en allais.

E. M.-B. : Puis tu réécoutais chaque séance...

S. M. : Ah, je revenais éternellement là-dessus! Puis en plus, une fois – ça, c'est mon genre de truc – avec Reuven Rothman⁴⁷, le conjoint de Stéphanie Bozzini, qui avait fait la contrebase pour la création, j'ai fait toute une séance d'enregistrement, une heure et demie, deux heures. Quand je suis revenu chez moi, je me suis rendu compte que ça n'avait pas enregistré. Pauvre Reuven, puis pauvre moi! Je lui ai dit : on le refait, mais on va le refaire plus vite, je te le promets!

E. M.-B. : En travaillant avec les Bozzini, je trouve qu'il y a quelque chose de très particulier dans leur positionnement artistique, par rapport à leurs choix esthétiques, mais aussi par rapport à leur vision de la collaboration. Ils voient leur travail comme quelque chose qui ouvre des portes, ou des possibilités musicales, pour eux autant que pour leurs collaborateurs.

S. M. : Oui, c'est ça. La collaboration sur le plan technique, il y a beaucoup d'ensembles qui le font. Mais les Bozzini, ça n'est pas juste : ok, on va aider le compositeur à faire sa pièce. Ils se mettent au service de l'œuvre, en allant

chercher l'essence de celle-ci et de ce que le compositeur essaie de faire. Ils ont compris vraiment vite qu'ils allaient créer quelque chose d'unique sur le plan artistique. Ils se mettent au service de l'œuvre de compositeurs différents, mais à la fin on dirait qu'il y a toujours le son Bozzini. Mais ça n'altère pas la personnalité de l'œuvre, et ça, c'est vraiment dur à définir. C'est tellement varié leur palette technique, mais il y a une unité de son qui traverse. James O'Callaghan⁴⁸ et James Tenney, c'est assez varié ! Ils se sont spécialisés dans des trucs un peu plus minimalistes, on les connaît pour ça, mais ils font quand même autre chose ! Si on divise en deux grandes façons de composer ou de classer les œuvres de musique contemporaine, il y a le savoir-faire des techniques d'écriture, et le savoir-faire qui vise à créer une poétique de l'œuvre. Le Quatuor Bozzini, ils ont vraiment focalisé plutôt là-dessus : sur des compositeurs qui cherchent à créer quelque chose de poétique, de personnel, plus que sur des œuvres qui vont vers la virtuosité de l'écriture. C'est peut-être ça, le fil conducteur de toutes les pièces qu'ils jouent. J'appellerais ça la « contre-écriture ».

E. M.-B. : La pérennité des liens avec les compositeurs ou les collaborateurs est également importante pour eux. C'est rare qu'il n'y ait pas de suite... Je crois qu'ils sentent une responsabilité envers la collaboration, du fait que ça ne reste pas un événement isolé.

S. M. : Ils s'intéressent réellement à la démarche artistique des compositeurs ; ils s'y intéressent dès le départ. Ils sont vraiment curieux de savoir, par exemple, dans cinq ans, où est-ce que le compositeur va être allé. Après le deuxième *Composer's Kitchen* en 2013⁴⁹, quand j'étais au beau milieu de mon projet de quintette justement, j'ai demandé à Clemens qu'on s'assoie, et qu'on parle juste de la composition. C'était particulier de ne pas parler d'interprétation avec lui. C'était *cool*. Je me souviens, il m'avait donné deux conseils cette fois-là. Je travaillais sur une partie du quintette en devenir, une grosse esquisse d'environ vingt minutes. Clemens m'avait dit : « Moi, je vois deux choses, tu devrais le diviser en deux parties, mais aller creuser plus dans chacune des sections. » C'est devenu les parties A et B du quintette⁵⁰. Ça avait été un truc simple, mais qui m'avait aidé à régler la composition. Dans le quintette, je voulais aussi faire la synthèse des sons bruités et des sons purs. Clemens avait souligné que, normalement, les compositeurs focalisaient sur l'un ou l'autre. C'est le chemin que j'ai pris finalement : j'ai travaillé sur l'harmonie, et j'ai laissé tomber toutes les techniques de jeu... que j'avais travaillées à fond ! C'était clairvoyant de la part de Clemens. J'y avais beaucoup réfléchi, parce que je tenais à faire la synthèse entre les deux [types de sons].

48. Voir le témoignage de James O'Callaghan à la fin de cet article.

49. Simon Martin composa, lors du *Composer's Kitchen* de 2013, *Esquisse I pour quatuor à cordes* et *Esquisse II pour quatuor à cordes* (création à Montréal et prestation à Huddersfield par le Quatuor Bozzini).

50. *Musique d'art pour quintette à cordes* comprend en tout cinq sections, soit A, B, C, D et E.

51. Pour une liste complète des projets entrepris par Simon Martin et le Quatuor Bozzini, visiter le https://quatuorbozzini.ca/fr/select/bio/?id=martin_si (consulté le 22 mai 2019).

52. En plus des deux disques mentionnés dans cet article, Simon Martin a également composé *Miniature pour quatuor à cordes* en 2010 pour l'album *À chacun sa miniature* sous l'étiquette Collection QB.

Probablement que j'aurais fait le chemin, mais vu que Clemens me l'avait suggéré [de me concentrer soit sur les sons purs, soit sur les sons bruités], je l'ai considéré plus sérieusement; me dire que, oui, pourquoi ne pas seulement considérer l'harmonie, puis y aller à fond?

Je ne sais pas comment cela se développe avec les autres compositeurs, mais pour le quintette, je les ai relancés moi-même beaucoup, pour qu'on fasse l'album, et d'autres projets⁵¹. C'est un peu un partenariat. [Les membres du] Quatuor Bozzini, ils ne m'ont jamais fait de commandes, mais ils sont à l'aise de travailler même dans des contextes atypiques. Ils sont créatifs sur ce plan-là. S'il y a un projet qui les intéresse, ils vont trouver une façon de le faire fonctionner; ils ont une vision puis ils y croient. Ils se disent: c'est là qu'on s'en va, puis le financement suivra! On ne sait pas jusqu'où ils vont se rendre, mais *sky is the limit*!

E. M.-B. : Ils sont également conscients qu'artistiquement, ils ont une responsabilité envers les jeunes compositeurs d'ici, de les amener à l'extérieur, de les faire connaître.

S. M. : Ils amènent des opportunités à Montréal, du développement international par l'entremise du Vivier, par la résidence croisée avec Dresde, entre autres. J'y suis allé en 2016, après le *Composer's Kitchen*, et ça m'a amené d'autres opportunités. Aussi, le seul fait que j'ai eu la chance de collaborer avec le Quatuor Bozzini m'ouvre des portes. Maintenant, quand j'approche un ensemble international, cela fait quand même une différence de dire que j'ai travaillé pour eux, surtout qu'ils sont de plus en plus connus. Ils sont estimés précisément pour le travail qu'ils font. QB, ça devient comme une carte de visite!

L'aspect gestion de carrière, c'est important pour le Quatuor Bozzini. C'est pour ça aussi que, quand j'ai gagné le prix Opus pour le compositeur de l'année (2016), j'ai remercié tout le monde, mais j'ai remercié les membres du Quatuor Bozzini en tant que mentors. Ils ne font pas juste une collaboration artistique quand ils amènent un compositeur dans la *Kitchen*, ils lui donnent aussi des conseils sur le plan de la carrière en général. Un album, j'ai appris avec eux comment ça se faisait⁵². Ils m'ont pris un peu par la main. Eux, ils «tapent la *trail*», et ça donne des idées; on découvre, concrètement, que les choses peuvent se faire autrement.

James O'Callaghan, on working with Quatuor Bozzini (Text written by James O'Callaghan, received by email on May 20, 2019)

Quatuor Bozzini and I first collaborated in 2015 as part of their long-running *Composer's Kitchen* program. Before moving to Montréal from Vancouver,

I had seen them in concert several times when they were in town, and as a young composer they imprinted on me an image of an uncompromising, bold, and singular artistic vision. It's difficult to understand the joyful anticipation I had to work with them.

I remember quite vividly preparing the application for that edition of the *Kitchen*. I was in Paris doing a residency with the *Groupe de recherches musicales* to create a new acousmatic work, coincidentally based on the sounds and cultural meaning of the string quartet. I proposed the idea of creating an acoustic transcription for the quartet of my electroacoustic work, including the still-unfinished acousmatic piece as support material in my application. Since acousmatic music has no notational component, I had to create a one-sentence PDF document saying something to the effect of "there is no score for this piece." I thought I was basically throwing my application into the garbage, because it seemed so counterintuitive to include a purely electronic work for a workshop in writing for string instruments. The positive response I received is one of the moments in my career that has solidified the value of risk-taking in my practice.

If the Quartet demonstrated a certain open-mindedness in accepting such a proposal, they outdid themselves in the actual process of creating the piece with me. I wrote about twice as much music as they had asked for, and rather than transcribe all the various electronic and environmental sounds in the source material for their instruments, I also asked them to perform extended passages on everyday found objects. These included: pencil and paper, duct tape, a lamp, and buckets of dirt with garden trowels. They approached the performance of these objects with the same seriousness as to the instruments they had been playing their whole lives. We spent considerable rehearsal time working out just the right quality of the dirt they had to scoop—how fine or coarse, how dry or wet—or, which kind of garden pot would resonate best, what kind of lamp switch would allow for the most rapid flicker, and so on.

The Quartet has since performed the work in three other countries, allowing for a certain profundity of collaboration. It's one of the first works I wrote that begins to pry at an issue that I now see as central to my work: the difficult relationship between the specific and the universal in music. The piece is based on recordings from a specific time and place. I went to the top of Mont Royal at midnight and closely recorded the sound of a shovel crisply striking the earth. Every time I hear that recording, I am transported to that time and place, though other listeners almost certainly will not be. Instead, if they even recognize the sound, they will have a more general image of shoveling earth—perhaps one linked to their own specific memories. Transferring

53. The piece, *pre-echo (after empties)* was performed at La Sala Rossa in Montréal on January 18, 2017. Note by Emanuelle Majeau-Bettez.

such a recording to musical notation—an instruction for a performer to dig dirt on stage in front of an audience, inverts the scenario: the “universal” idea as represented in the score is rendered specific, into a moment that we all share in the same concert hall. When the work is performed in different places, the earth is to be drawn from a site near the concert hall. I can’t say to what degree the dirt in Utrecht, Banchory, or Vienna sounds different from the dirt in Montréal, but this simple symbolic choice summarizes for me a precious inquiry into what connects us as humans: the dual experience of being alone in one’s thoughts while sharing the same moment. The Quartet absolutely connected to this spirit and allowed for the admittedly bizarre and, on the surface, silly, instructions in the piece, to transcend first impressions.

They must have understood this when they proposed the work for their inaugural concert of their new *Série Focus*, a concert format in which they play a single work twice in the same evening.⁵³ This event was another moment in time now burned into my memory. A rare and incredible chance to dig underneath the surface of an artistic experience, shared with four immensely sensitive individuals who work together to go straight to the heart of the beautiful, empathic experience of collective listening.

BIBLIOGRAPHIE

- FÉRON, François-Xavier (2015), « Enjeux et évolution du système de notation de *Pression* pour un(e) violoncelliste de Helmut Lachenmann », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 25, n° 1, p. 55-66.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Le jeu de Michel Foucault*, Paris, Gallimard.
- GOTTSCHALK, Jennie (2016), *Experimental Music Since 1970*, New York et Londres, Bloomsbury Academic.
- MAJEAU-BETTEZ, Emanuelle (2018), « Bozzini Quartet – Jacob Kirkegaard », Montréal, Festival Suoni per il Popolo, notes de programme.
- MELIA, Nicholas et SAUNDERS, James (2011), « Introduction: What is Wandelweiser? », *Contemporary Music Review*, vol. 30, n° 6, p. 445-448.
- SIMAS, Richard (2012), « *Anges noirs*, spectacle du Quatuor Bozzini », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n° 1, p. 91-96.
- SIMON, Laurent (2009), « Underground, upperground et middle-ground. Les collectifs créatifs et la capacité créative de la ville », *Management international/Gestión Internacional/International Management*, vol. 13, numéro spécial, p. 37-51.
- SONAMI, Laetitia (2017), « Works by Éliane Radigue: Carol Robinson and Rhodri Davies/Laetitia Sonami », Brooklyn, New York, Issue Project Room, Notes de programme.
- STRAW, Will (1991), « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, p. 368-388.

ADRESSE URL

Site web du Quatuor Bozzini, <https://quatuorbozzini.ca> (consulté le 29 mai 2019).

Le Quatuor selon Molinari : quatuor molinari ma vie consacrée au quatuor à cordes

Olga Ranzenhofer

La musique – et le quatuor à cordes en particulier – est au centre de ma vie depuis toujours. Cette forme d'art a irrigué mon existence depuis l'enfance et a façonné ma conscience. J'ai ressenti très tôt comme une chose irrépressible la nécessité de me vouer à la pratique professionnelle du quatuor à cordes. Ce que j'ai fait. Ce dossier de la revue *Circuit, musiques contemporaines* me permet de revenir sur le chemin parcouru, sur l'essence même de cet art et de tenter une sorte de bilan de ma passion pour les quatre archets.

Une vie fendue en quatre

Depuis plus de trente ans, je travaille mon violon et, avec mes collègues, la musique pour quatuor à cordes. Je l'ai fait d'abord de 1987 à 1997 au sein du Quatuor Morency qui avait l'habitude de jouer une œuvre contemporaine par concert, essentiellement de la musique québécoise ou canadienne. En fondant le Quatuor Molinari en 1997, j'ai décidé que ce nouvel ensemble se consacrerait à la musique des compositeurs du xx^e siècle et d'aujourd'hui. Cela fait trente années que je m'exerce chaque jour à jouer ces merveilleuses partitions, que j'élabore avec mes camarades des interprétations musicales de nombreux chefs-d'œuvre du répertoire pour les proposer au public. Je commande des pièces à des compositeurs de notre temps et enregistre nombre de ces partitions complexes, diverses et envoûtantes. Trente années, donc, que mon existence s'inscrit dans l'ascèse magnifique du quatuor à cordes.

Il m'est par ailleurs impossible de séparer la musicienne de l'épouse et de la mère de famille que je suis, car la musique traverse toutes les sphères de ma vie et je la partage avec beaucoup d'enthousiasme avec ma famille. Mon temps se répartit entre la pratique instrumentale, le choix et l'analyse du

répertoire, la programmation des prochaines saisons, les tournées de concerts et les horaires de répétitions, ainsi qu'entre les rapports avec les compositeurs qui écrivent pour le Quatuor Molinari, les enregistrements de disques, les projets de toutes sortes, les demandes de subvention, la publicité, la comptabilité, l'achat de partitions et la correspondance. Tout cela est un tourbillon continu, essoufflant, mais enivrant, car les défis sont quotidiens, les journées trop courtes, et le tempo souvent trop rapide. Quel bonheur de se trouver au cœur de ces grandes œuvres musicales et de les partager avec le public !

Quatuor, que me veux-tu ?

On dit souvent que le quatuor à cordes est le canon de la musique sérieuse. Les musicologues peuvent sans doute expliquer les raisons du succès de ce genre depuis le milieu du XVIII^e siècle. Pour ma part, le quatuor à cordes possède quelque chose de phénoménal et d'unique en tant que formation instrumentale. Il est capable des nuances les plus ténues comme de démonstrations de puissance quasiment orchestrales, il peut créer des atmosphères d'une infinie diversité et se faire aussi âpre que lyrique. Ensemble, les quatre instruments arrivent à unifier les notes riches et graves du violoncelle jusqu'à l'extrême aigu de la chanterelle du violon, souvent comme s'il s'agissait d'un seul et même instrument, doté des polyphonies les plus riches, de timbres inouïs et de coloris aussi complexes que variés. À ces propriétés extraordinaires s'ajoute un autre caractère exceptionnel : c'est l'immensité du corpus d'œuvres laissé par les grands compositeurs, depuis Haydn jusqu'à Kurtág.

Pour moi, la richesse du quatuor se rapporte donc autant à ses qualités musicales propres qu'à son inépuisable répertoire. Une position enviable dans l'histoire de la musique certes, mais qui possède aussi un aspect de transcendance, d'hiératisme suscitant à la fois fascination et crainte pour nous les interprètes. Avec les autres musiciens du Quatuor, je me livre à ce travail incessant de recherche de la perfection du jeu et de la sonorité. À chacun de nos concerts, nous nous efforçons de recréer avec le plus grand soin ces moments si fragiles et si éphémères où l'on fait don de soi à travers la musique. Et alors le public, par son écoute si profonde et si attentive, participant à la musique en train de se faire, nous fait la grâce de sa présence agissante. Comment, alors, ne pas succomber à l'appel du quatuor ?

Souvenirs et formation du Quatuor Molinari

Depuis mon enfance, la musique de chambre m'a toujours accompagnée. Petite fille, je m'endormais au son des sonates de Mozart et de Beethoven que jouaient mes parents, violoniste et pianiste amateurs, parfois au son des

quatuors de Haydn, venus du salon où mon père jouait le dimanche soir avec ses collègues amateurs. Plus tard, au cours de mes études au Conservatoire de musique de Montréal et au College Conservatory of Music de l'Université de Cincinnati, la musique de chambre avait une place de choix. À Cincinnati, j'étais fascinée par la rigueur et l'intensité des répétitions quotidiennes du Quatuor LaSalle avec lequel j'ai eu le privilège de travailler. Les cours de musique de chambre que m'ont donnés Messieurs Kamnitzer et Meyer – respectivement altiste et second violon de ce célèbre quatuor – étaient à la fois inspirants et rigoureux. Ils m'ont appris à faire le travail des moindres détails qu'exige la musique de chambre. Éminents spécialistes de la seconde école de Vienne, ils m'ont enseigné les quatuors d'Anton Webern. Kamnitzer soulignait les merveilles que recélait l'opus 28 de Webern : chaque mesure et parfois même chaque note y est chargée d'indications très précises : *sforzando*, *crescendo*, *staccato*, *col legno*, *pizzicato*, *accelerando*, *ritardando*, etc. Encore aujourd'hui, lorsque je travaille ces œuvres, je repense à leurs conseils.

Dès mon retour au Québec en 1987, je me suis jointe au Quatuor Morency, une formation qui avait déjà établi son excellente réputation depuis sa fondation en 1979, sous l'impulsion de Denise Lupien. J'ai vécu dix années formidables au sein de ce quatuor. Ce fut pour moi la découverte du grand répertoire classique et romantique, et aussi l'immersion dans la musique canadienne. Avec le Quatuor Morency, j'ai eu la chance de créer des œuvres de compositeurs d'ici, tels que Jacques Hétu, André Prévost et Denis Gougeon. Ce fut aussi le moment de mes premiers contacts avec la musique de R. Murray Schafer ; j'y reviendrai. Une expérience marquante pour moi a été le travail sur le Quatuor n° 2 de Morton Feldman, une œuvre complexe comme un tapis persan, d'une durée de 4 h 30, sans pause ! J'ai rêvé des semaines durant de cette partition hallucinante. Mon penchant pour la musique de notre temps prenait de l'ampleur.

Lors de la fondation du Quatuor Molinari (1997), ma valeur cardinale était que notre programmation soit fondée sur des œuvres de qualité, qui ont ou auront une place dans l'histoire de la musique. Les grands chefs-d'œuvre, les œuvres méconnues, les compositeurs de tous les pays, les cycles complets de quatuors d'un même compositeur, la musique canadienne et québécoise, les créations, les commandes à des compositeurs et même un concours international de composition de quatuor à cordes étaient déjà dans nos cartons.

Mais comment réaliser concrètement la mise en route d'un nouveau quatuor à cordes ? Nous avions la volonté, mais aucune ressource : il fallait réunir les conditions matérielles de ce projet, mettre en place les demandes de subvention auprès des Conseils des arts, nommer un conseil d'administration,

s'occuper de la publicité, des relations avec les médias et de l'organisation d'événements au bénéfice d'un nouvel ensemble. Avec le temps, nous avons eu droit aux subventions de fonctionnement qui permettent une planification de quatre années. Quelle délivrance après douze ans de demandes annuelles ! Pour assurer la pérennité du projet artistique, nous avons créé en 2009 la Fondation du Quatuor Molinari.

Et puis il nous a fallu faire face aux critiques, aux sceptiques et aux réfractaires à la modernité. Aux détracteurs qui croyaient que nous nous limitions dans un répertoire trop étroit, nous répondions que le xx^e siècle est celui de la prolifération des écoles nationales, des transformations fondamentales de la musique, passant de la tonalité à l'atonalité, de la modalité au chromatisme, du dodécaphonisme à la musique spectrale, du néoclassicisme à l'avant-garde. Notre réponse aux résistances a toujours été l'affirmation de l'importance, de la beauté et de la richesse des œuvres que nous choisissons de défendre. Ce n'est certes pas toujours le chemin le plus facile que nous avons choisi ; quelquefois, le célèbre mot de Mahler me revenait en mémoire : « La tradition n'est rien d'autre que de la négligence ou du laisser-aller (*Schlamperei*)¹ ! »

Nous voulions faire de nos concerts de véritables événements artistiques. Le projet initial comportait déjà la volonté de jouer lors d'un même concert de grands cycles d'œuvres d'un même compositeur. Le premier événement de ce genre fut « Le Quatuor selon Schafer », en décembre 1999 (salle Pierre-Mercure de Montréal), où nous avons interprété les sept quatuors existants de ce compositeur, incluant la création de la version scénique du Quatuor n° 7, avec soprano. Puis nous avons poursuivi avec plusieurs autres événements de ce type : Le Quatuor selon Bartók (2006), selon Schnittke (2010), selon Gubaidulina (2011), selon la seconde école de Vienne (2013), selon Kurtág (2014), selon Chostakovitch (2015) et selon Scelsi (2019). Treize cycles au total ont ainsi jalonné le parcours du Molinari depuis ses débuts. Un travail considérable qui nous a valu de nombreuses récompenses².

Ce travail passionnant et exigeant se poursuit en tournée et lors de l'enregistrement de disques. Pour trouver l'énergie nécessaire à tous ces projets, j'ai eu la chance inouïe de rencontrer deux créateurs au charisme inspirant, le peintre Guido Molinari (1933-2004) et le compositeur R. Murray Schafer (né en 1933), et je leur en serai toujours reconnaissante. J'ai eu l'immense privilège de développer des liens d'amitié avec ces deux grands artistes et je suis fière de les avoir réunis pour une création musicale et scénique qui fut une très grande réussite : le Quatuor à cordes n° 7 de Schafer.

1. Propos rapportés par Henry-Louis de la Grange dans sa biographie du compositeur. Voir Grange, 2007, p. 194.

2. Une liste de ces prix se retrouve sur le site web du Quatuor Molinari : <https://quatuormolinari.qc.ca/a-propos/tous-prix/> (consulté le 14 août 2019).

Rencontre décisive avec R. Murray Schafer

[Schafer] is a strong, benevolent, and highly original imagination and intellect, a dynamic power whose manifold personal expressions and aspirations are in total accord with the urgent needs and dreams of humanity today³.

– Yehudi Menuhin

Je dois ici revenir sur ma rencontre avec R. Murray Schafer, en 1988, alors que je jouais dans le Quatuor Morency. C'était en août 1988, à Peterborough, en Ontario, à l'occasion de la présentation de son œuvre *The Greatest Show*, troisième partie de son gigantesque cycle intitulé *Patria*. Outre l'ouverture et la conclusion du *Greatest Show*, le Quatuor Morency jouait deux fois par soir *Beauty and the Beast*, un conte musical pour voix, masques et quatuor à cordes. Le travail avec Schafer était captivant. Son imagination débordante, sa complète liberté artistique et sa fantaisie débridée m'inspiraient énormément. L'année précédente, j'avais joué son Quatuor à cordes n° 3 lors de mon tout premier concert avec le Quatuor Morency, une œuvre puissante et originale qui fascine encore le public à chacune de nos prestations par son contenu musical, certes, mais aussi parce qu'elle intègre des déplacements scéniques, des cris de karaté, et qu'elle se conclut par une sorte de mantra indien, tout en inflexions microtonales d'une liberté rythmique constante. Dès le début, j'ai moi aussi été conquise par la puissance et l'énergie singulière des quatuors de Schafer. Un lyrisme caractéristique, des rythmes endiablés et une expressivité aussi intense sont chose rare dans la musique contemporaine. À tel point que, depuis trente ans, il n'y a presque pas une année au cours de laquelle je n'ai pas joué un ou plusieurs de ses quatuors. Il faut dire que les producteurs nous réclament souvent du Schafer, car il est hautement estimé.

Le 3 décembre 1989, le Quatuor Morency avait été invité par Walter Boudreau, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), à jouer les trois premiers quatuors de Schafer au Théâtre Élysée de Montréal. Ce concert remporta un vif succès et la critique fut très positive. Il fut même qualifié « d'envoûtement total » par le critique Claude Gingras, pourtant peu enclin à faire l'éloge de la musique contemporaine⁴.

Ces expériences si fortes avec les premiers quatuors de Schafer, ainsi que de la réception du public, m'avaient convaincue qu'il fallait absolument continuer l'exploration de ses autres quatuors. Ainsi, lors du tout premier concert du Quatuor Molinari, en 1997, j'ai programmé son Quatuor n° 4. Et ma fascination pour ce compositeur, partagée désormais par un large public, allait se poursuivre jusqu'à aujourd'hui.

3. « [Schafer] fait preuve d'une imagination et d'un esprit fort et généreux, d'une attitude dynamique dont les expressions personnelles et variées et les aspirations sont en accord total avec les rêves et les besoins pressants de l'humanité contemporaine. » Citation extraite du discours de Yehudi Menuhin lors de la remise du Prix Glenn-Gould à R. Murray Schafer, en 1987. Traduction libre de l'autrice. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/r-murray-schafer-emc> (consulté le 29 septembre 2019).

4. Gingras, 1989.

Je téléphonais régulièrement à R. Murray Schafer pour lui demander conseil et pour prendre son avis sur ses œuvres. Il a toujours été chaleureux et attentif, aimant partager ses expériences les plus inattendues. Dès les débuts du Quatuor Molinari, j'ai envisagé avec lui une commande pour une nouvelle œuvre, qui donna lieu au Quatuor n° 7 avec soprano obligé, auquel Guido Molinari fut appelé à participer par la réalisation de six grandes sculptures colorées qui en font partie intégrante.

Il faut dire que ce septième quatuor a été une aventure de création peu commune. On n'avait jamais entendu – ni vu – une œuvre pareille : Schafer faisant faire aux musiciens de continuels déplacements pendant la musique, dans la salle de concert, à travers le public, à l'arrière-scène pour des effets de lointain, et c'est sans oublier le délire schizophrène du texte chanté par la soprano Marie-Danielle Parent. Cet opéra de chambre percutant, fou, coloré, tour à tour drôle, enchanteur ou dramatique a véritablement transporté le public lors de sa création, le 11 décembre 1999.

Nous avons mis le paquet pour cet événement intitulé *Le Quatuor* selon Schafer, un concert marathon au cours duquel nous avons joué, avant cette création, l'ensemble des six premiers quatuors de Schafer⁵ : un concert en deux parties d'une durée de plus de 2 h 25 de musique. Le concert fut accueilli dans les pages du journal *Le Devoir*, sous la plume du regretté François Tousignant, par une longue critique⁶ publiée sur deux jours successifs, pour souligner le caractère exceptionnel de l'événement et de la création du Quatuor à cordes n° 7 du compositeur. Le Conseil québécois de la musique (CQM) décerna au Quatuor Molinari deux prix Opus pour cet événement : « Concert de l'année 1999-2000 Montréal » et « Concert de l'année, musique actuelle, contemporaine, électroacoustique ».

C'est Schafer lui-même qui voulait absolument que Molinari participe à son œuvre. Les aspects visuels imaginés par les deux artistes avaient un rôle dans le déroulement de la pièce. Puisque les musiciens et la soprano ne sont réunis sur scène qu'une fois, et ce, à la toute fin de l'œuvre, Molinari avait décidé que ses sculptures allaient représenter notre présence sur scène durant la musique. Chaque pyramide colorée était ainsi associée à un instrumentiste : le rouge au premier violon, dont la musique est énergique ; le bleu au second violon, avec sa partition aux élans fluides ; le jaune, pour le lumineux alto virtuose ; et finalement le vert, couleur de la forêt, puisque dans cette œuvre, le violoncelliste incarne Tapio, roi de la forêt des légendes du *Kalevala*. Deux autres pyramides, une noire et une blanche, symbolisaient la mort.

Notre aventure avec Schafer s'est d'ailleurs poursuivie avec ses quatuors suivants. Nous avons créé le Quatuor à cordes n° 8, une commande d'Ellen

5. La revue *Circuit* a consacré un numéro à cet événement. Voir Portugais, 2000.

6. Voir Tousignant, 1999a, et Tousignant, 1999b.

Karp de Toronto pour le *Quatuor Molinari*. Puis le *Quatuor à cordes* n° 10, « *Winter Birds* » (2005), dans lequel Schafer évoque l'hiver froid à Indian River (Ontario) et incorpore des chants d'oiseaux, le hurlement des loups et des coyotes. Le *Quatuor* n° 12 est une autre commande du *Quatuor Molinari* pour souligner notre 15^e anniversaire, commandité par Phyllis Lambert, dont l'admiration pour Schafer est bien connue.

Fatum ! Après qu'il a reçu son diagnostic de la maladie d'Alzheimer, c'est vers le quatuor à cordes et vers moi que Murray s'est tourné, en m'envoyant par courrier ce qui restera sa dernière composition, son *Quatuor* n° 13, sous-titré avec toute l'ironie dont il est capable : « *Alzheimer's Masterpiece* » (2015). Cet ultime quatuor, de six minutes seulement, est un petit chef-d'œuvre à la fois doux et amer.

Avec Guido Molinari

Ma première rencontre avec le peintre Guido Molinari eut lieu au printemps de 1997, dans son atelier de la rue Sainte-Catherine Est à Montréal. Je lui ai demandé la permission de donner son nom au quatuor à cordes que je fondais. Le choix du nom de *Quatuor Molinari* était en soi un manifeste et un programme : s'inspirer de lui, le peintre d'avant-garde, de sa détermination et de son énergie en tant que défenseur depuis quarante ans de la modernité artistique à Montréal, en tant qu'artiste ouvert et accessible à tous, en tant que démocrate de l'art ! Tenter de suivre son exemple en musique. J'ai souvenir de mes inquiétudes au moment d'aborder cet artiste de réputation internationale. Mes craintes étaient bien inutiles, car Guido Molinari fut ouvert, affable, rieur et généreux. Il quittait alors son poste de professeur à l'Université Concordia, qu'il occupait depuis 27 ans. Il me disait qu'il voulait se consacrer à de nouveaux projets et accepta sans hésiter à donner son nom au *Quatuor*.

Le rez-de-chaussée de l'ancienne banque qu'il avait achetée en 1985 avait été réaménagé en grand atelier de peinture. À l'étage, Moli – comme on le surnommait – occupait ce qui avait été l'appartement du directeur de la banque, un logement de plus de 375 mètres carrés. Dans l'atelier, de nombreux tableaux étaient adossés aux murs, d'autres étaient emballés pour leur transport imminent vers différentes expositions au Canada et à l'étranger. C'est dans la petite pièce attenante à la grande salle du rez-de-chaussée qu'il peignait le plus souvent. On y trouvait quantité de boîtes vides de tomates en conserve de marque *Pastene* qui servaient de pots de peinture. Ses rouleaux étaient suspendus sur une corde à linge et des dizaines de pinceaux trempaient dans ces boîtes métalliques remplies de couleurs. Un festin pour les

yeux et pour le cœur: l'atelier du peintre dans toute sa démesure. Lorsqu'on monta à l'étage pour voir d'autres tableaux, Molinari voulut me prévenir de la surprise que pourrait me causer la vue du capharnaüm de son appartement, en me disant: «Attention, l'ordre est dans mes toiles!»

Ce premier dimanche passé à l'atelier en compagnie de Guido Molinari allait se révéler le coup d'envoi d'une série d'événements qui se dérouleraient dans son immeuble du quartier populaire d'Hochelaga-Maisonneuve, à Montréal. Molinari m'annonça sa décision, prise sur le champ, d'ouvrir son atelier aux gens du quartier pour des expositions de peinture moderne et des concerts de ce qu'il appela tout de suite «son» quatuor, l'œil taquin et le rire éclatant.

C'est là que vit le jour le projet des Dialogues à l'atelier. Musique et arts visuels allaient se côtoyer dans une activité publique gratuite. Il voulait, comme moi, que la musique d'aujourd'hui soit démocratisée et présentée avec simplicité par les musiciens et les compositeurs. Mettre en relation les musiciens, les peintres et le public dans un moment de dialogue sur l'art. Molinari voulait que l'on explore les correspondances entre la musique et la peinture contemporaines de façon spontanée avec le public, en évitant tout caractère académique ou muséal.

Nous avons ainsi tenu ensemble des événements où la peinture était d'une exceptionnelle qualité. Je garde un souvenir marquant du Dialogue du 15 février 1998. Trois grands maîtres de la peinture québécoise étaient assis côte à côte: Jean McEwen (1923-1999), Serge Lemoyne (1941-1998) et Guido Molinari (1933-2004). Nous jouions, ce jour-là, des musiques de Giacinto Scelsi, de R. Murray Schafer, de Philip Glass et de Samuel Barber. L'idée d'établir des correspondances entre musique et peinture s'avéra féconde. Guido parlait de sa peinture en termes musicaux: séries, harmonies, rythmes. Je me surprénais à présenter les musiques pour quatuor que nous jouions en termes picturaux: textures, couleurs et formes! Et c'était parfaitement spontané.

Notre amitié se développa aussi comme voisins durant ces années-là, puisque nous habitions tout près l'un de l'autre. Molinari m'accompagnait souvent à des expositions, au musée ou au concert. Il m'initiait à ses œuvres préférées, notamment Mondrian et Lyman. Et toujours cette ambiance fraternelle. Guido était intarissable et il ne cessait d'inspirer notre démarche comme quatuor.

Fatum! C'est lors d'une répétition du Quatuor, dans son atelier, que Molinari est venu nous annoncer lui-même son terrible cancer. L'évolution de sa maladie a été fulgurante. À l'hiver 2004, je me suis rendue aux soins

palliatifs de l'Hôpital Notre-Dame avec mon violon pour lui jouer quelques pièces, le remercier à ma façon de m'avoir donné le privilège de son amitié. Son départ tragique m'a fortement ébranlée.

Nos liens avec son œuvre se sont tout de même maintenus dans le temps et tout à fait concrètement, notamment avec l'aide de son fils Guy Molinari et de la Fondation Guido Molinari dirigée par Gilles Daigneault. La Fondation accueille encore *son* Quatuor Molinari pour divers événements, dont la série «Musique à voir», dans ce même atelier devenu salle d'exposition. Naturellement presque tous nos disques arborent des reproductions de ses toiles, une signature visuelle qui rappelle notre engagement envers la musique de notre temps et notre attachement au peintre.

Je considère comme un immense privilège d'avoir été en relation à la fois avec Schafer et Molinari durant leur ultime période créatrice.

Prendre parti pour la musique d'aujourd'hui

Revenons aux débuts du Quatuor Molinari et à nos séries de concerts, à compter de 1997. Dans l'esprit de ma première rencontre avec Molinari, j'avais défini le mandat du nouvel ensemble de la façon suivante : promouvoir, interpréter et diffuser les grandes œuvres musicales du répertoire pour quatuor à cordes des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles et contribuer à la création de nouvelles œuvres pour cordes.

Or, les compositeurs du ^{xx}e siècle ont créé un immense répertoire parfois encore méconnu, un corpus d'œuvres libres et audacieuses. Ils ont construit de véritables bijoux et, malheureusement, la plupart de leurs œuvres ne sont jamais jouées par les quatuors traditionnels. Pourtant, le public doit pouvoir entendre en concert ces créations originales, et pas uniquement sur disque ou sur internet. Certains compositeurs remettent même en cause les conventions d'écriture en éliminant les portées musicales. D'autres, comme Schafer, ont recours à des déplacements scéniques, comme dans son septième quatuor, pour lequel nous avons dû faire fabriquer un harnais spécial afin de permettre au violoncelliste de jouer en marchant ! Ces nouveautés stimulantes brisent le cadre traditionnel de la représentation classique du concert. Schafer fait littéralement éclater la salle de concert traditionnelle en misant sur l'environnement sonore, sur la provenance et la projection du son, de manière à surprendre l'auditeur et à lui faire vivre une expérience d'une grande puissance, tant physique qu'esthétique.

Jouer de telles œuvres à de nombreuses reprises et mesurer leur impact sur le public a renforcé davantage notre engagement envers la musique de notre temps. Plusieurs des pièces de notre répertoire sont d'ailleurs fortement

7. Lettre de Johann Wolfgang von Goethe à Carl Friedrich Zelter, 9 novembre 1829, reproduite in Riemer (dir.), 1833, p. 305.

introspectives, et nous nous devons de les interpréter avec toute la précision voulue, mais aussi dans le respect de leur dimension poétique et spirituelle. Au fil des ans, nous avons voulu rendre vivantes ces splendides créations signées Kurtág, Bartók, Scelsi, Webern, Gubaidulina, Schnittke, et celles de tant d'autres encore.

Je crois que le quatuor à cordes allie l'intellect à l'émotion, la technique à la liberté. De plus, le ^{xx}e siècle a donné au quatuor à cordes une place exceptionnelle dans l'histoire de l'art. Ce qui était au début du ^{xix}e, selon Goethe, une conversation entre quatre personnes civilisées⁷, s'est transformé en discussions animées au cours desquelles les divergences sont plus acérées. Le vocabulaire musical s'enrichit de nouvelles techniques d'écriture qui permettent une palette sonore étendue : glissandos, sons grains, *pizzicato alla Bartók*, *col legno*, accentuations féroces, sons *sul tasto*, trémolos, *ponticello*, nuances exacerbées allant de *pppp* à *ffff*, etc. Toutes ces combinaisons permettent au compositeur de créer de nouveaux mondes sonores.

Notre parti pris pour la musique des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles s'est réalisé dans l'ouverture aux diverses tendances musicales, et en nous concentrant sur des corpus d'œuvres de grande qualité. L'idée de travailler régulièrement sur plusieurs quatuors d'un même compositeur a aussi été centrale pour nous imprégner, voire nous immerger comme interprètes et avec le public, dans l'univers musical d'un artiste.

S'approprier une œuvre

Une première étape à franchir pour comprendre une œuvre musicale est de s'approprier le langage du compositeur. On doit saisir finement l'écriture, apprécier sa notation et sa signification particulières. Plusieurs semaines plus tard, au moment du concert, une chose étonnante peut survenir : la fusion entre l'interprète, le public, l'œuvre et le compositeur. Un moment de grâce volontairement recherché dans nos interprétations, notamment dans nos événements Le Quatuor selon...

À ces événements se greffent aussi les Dialogues, qui consistent en des présentations publiques où des extraits d'œuvres sont joués et commentés, procurant ainsi à l'auditoire des points de repère à la fois historiques, techniques et esthétiques. Le public est invité chaque fois à dialoguer avec les musiciens (voire avec le compositeur) au sujet de leurs perceptions, des techniques instrumentales, du travail de répétition en quatuor à cordes, des détails des œuvres, du contexte historique et musical, etc. Les musiciens du Quatuor Molinari parcourent ainsi chacune des œuvres du cycle.

Ces événements sont devenus des rendez-vous qui ont reçu l'appui et la considération des Montréalais et des institutions. Nous avons reçu vingt Prix Opus du CQM depuis vingt ans, souvent pour des cycles ou des disques consacrés à ces intégrales. En 2017, nous avons eu l'honneur de recevoir le prestigieux prix Echo Klassik (Allemagne) pour notre disque de l'intégrale des quatuors de György Kurtág. Nous sommes évidemment honorés par ces récompenses. Le Molinari est reconnu comme un ensemble spécialiste de ces grands cycles de quatuors autour d'un compositeur. En tout, ce sont treize cycles qui ont jalonné notre parcours :

- R. Murray Schafer, 1999 : 7 quatuors
- Béla Bartók, 2006 : 6 quatuors
- Alfred Schnittke, 2010 : 4 quatuors, trio à cordes, quintette avec piano, quatuor avec piano
- Sofia Gubaidulina, 2011 : 4 quatuors et, en 2013, quintette avec piano, trio à cordes, duo
- Seconde École de Vienne, 2013, avec la participation du Quatuor Lafayette : 2 quatuors d'Alban Berg, 6 quatuors d'Anton Webern, 4 quatuors d'Arnold Schoenberg
- Benjamin Britten, 2014 : 3 quatuors
- György Kurtág, 2014 : 8 quatuors
- Dimitri Chostakovitch, 2015 : 15 quatuors
- Krzysztof Penderecki, 2015 : 3 quatuors, *Der Unterbrochene Gedanke*, quatuor avec clarinette, trio à cordes
- Jean Papineau-Couture, 2016 : 4 quatuors, trio à cordes
- John Zorn, 2017 : 4 quatuors
- György Ligeti, 2018 : 3 quatuors
- Giacinto Scelsi, 2019 : 5 quatuors

Les prochaines saisons verront aussi le Quatuor Molinari entreprendre les intégrales de Iannis Xenakis et de Henryk Górecki.

La création au cœur du mandat

En 2001, le Quatuor Molinari a lancé la première édition de son Concours international de composition pour encourager les jeunes compositeurs à écrire pour quatuor à cordes et ainsi contribuer à l'essor et à la création de cette forme d'art. Le concours est destiné à des compositeurs de moins de quarante ans, qui doivent soumettre une partition inédite de moins de vingt minutes, évaluée par un jury.

Ce concours s'est déployé tous les deux ou trois ans depuis 2001. Les sept premières éditions ont recueilli plus de 850 partitions inédites en provenance d'une soixantaine de pays. Nous sommes heureux d'avoir ainsi contribué à l'élargissement du répertoire pour quatuor à cordes, mais aussi au soutien apporté aux jeunes compositeurs et à la reconnaissance de leurs talents. Parmi nos lauréats, mentionnons les noms de quelques compositeurs qui connaissent de belles carrières internationales, tels qu'Alberto Colla (Italie), Moritz Eggert (Allemagne), Vsevolod Chmoulevitch-Polonsky (Russie), Snežana Nešić (Serbie) et Lilya Uguay (Ouzbékistan).

La création est au cœur du mandat du Quatuor Molinari. Sur les 270 œuvres de notre répertoire, 115 sont des œuvres canadiennes, dont 70 sont québécoises. À ce jour, nous avons joué les premières de 114 œuvres, soit 42 % de l'ensemble des titres de notre répertoire. Plusieurs commandes ont été réalisées grâce aux subventions du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Je me permets de citer quelques compositeurs du Québec dont nous avons créé ou suscité une ou des œuvres : Walter Boudreau, Brian Cherney, Éric Champagne, Denis Gougeon, Jacques Hétu, Jean Lesage, Otto Joachim, Samy Moussa, Jean Papineau-Couture, Yannick Plamondon, André Prévost et Ana Sokolović.

Comme interprète, c'est un privilège qu'un compositeur écrive une œuvre à notre attention. Depuis la réception de la partition jusqu'à la première lecture en quatuor, et jusqu'au concert lui-même, nous avons régulièrement des échanges avec l'auteur. Un moment privilégié est sans doute celui où, lors d'une séance de travail du quatuor, le compositeur entend pour la première fois son œuvre. Il voudra souvent peaufiner sa partition et polir quelques passages. C'est aussi, pour nous, l'occasion de poser nos questions techniques ou d'interprétation et de raffiner notre travail ensuite en vue du concert.

L'œuvre en cours

Notre travail en quatuor se poursuit et nous élaborons sans cesse de nouveaux et excitants projets. Me consacrer au quatuor à cordes et à la musique de notre temps n'aura pas été le chemin le plus facile, et nombre d'écueils se sont dressés sur notre parcours. Pour arriver, autant musicalement qu'économiquement, à produire de tels concerts, et pour atteindre les moments de grâce recherchés, il faut d'abord une détermination sans équivoque des quatre musiciens du quatuor. Je voudrais souligner ici le grand bonheur et l'immense privilège que j'ai de travailler avec Antoine Bareil, Frédéric Lambert et Pierre-Alain Bouvrette⁸. Ce sont de formidables musiciens, totalement dévoués à l'art, et des collègues que j'admire énormément.

8. Voici la liste des membres du Quatuor Molinari depuis sa fondation : violon 1 : Olga Ranzenhofer (1997-); violon 2 : Ingrid Matthiessen (1997-1998), Johannes Jansonius (1998-2007), Frédéric Bednarz (2007-2018), Antoine Bareil (2018-); alto : David Quinn (1997-2002), Jasmine Schnarr (2002-2007), Frédéric Lambert (2007-); violoncelle : Sylvie Lambert (1997-2000), Julie Trudeau (2000-2007), Pierre-Alain Bouvrette (2007-).

Il y a les succès qui font du bien, mais il y a aussi les embûches administratives qui pèsent lourdement sur le temps de travail. La pression demeure forte lorsque l'on vise la production de concerts de qualité, et aucune relâche n'est possible lorsqu'il faut promouvoir notre quatuor auprès des diffuseurs locaux, nationaux ou étrangers. Il me faut, année après année, trouver du travail pour mes musiciens et concrétiser les rêves artistiques de chacun. Et malgré tout, nous y arrivons encore. D'abord la musique. D'abord le quatuor à cordes. Ma fascination pour cet art aussi exigeant en coulisse qu'en concert est plus forte et plus profonde que jamais.

BIBLIOGRAPHIE

- GINGRAS, Claude (1989), « Schafer et le Morency: envoûtement total », *La Presse*, 4 décembre 1989, p. B4.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1829), lettre à Carl Friedrich Zelter, in Friedrich Wilhelm Riemer (dir.) (1833), *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, Berlin, Duncker und Humblot, vol. 5, p. 304-309.
- GRANGE, Henry-Louis de la (2007), *Gustav Mahler*, Paris, Fayard.
- PORTUGAIS, Jean (dir.) (2000), *Le quatuor à cordes selon Schafer*, numéro de *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11 n° 2.
- TOUSIGNANT, François (1999a), « Enfin, ce que l'on n'attendait plus », *Le Devoir*, 13 décembre 1999, p. B8.
- TOUSIGNANT, François (1999b), « Musique pure, pure musique », *Le Devoir*, 14 décembre 1999, p. B7.

ADRESSES URL

- <https://quatuormolinari.qc.ca/a-propos/tous-prix/> (consulté le 14 août 2019).
- NYGAARD KING, Betty, GILLMOR, Alan M. et MACKENZIE, Kirk, « R. Murray Schafer », in *The Canadian Encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/r-murray-schafer-emc> (consulté le 29 septembre 2019).



Le Quatuor Molinari avec le peintre Guido Molinari (devant), 1997.



Molinari, Dialogues à l'atelier, février 1998. Œuvres de Serge Lemoyne sur le mur du fond.

La contribution du Quatuor Molinari au rayonnement par le disque de la musique de R. Murray Schafer, Jean Papineau-Couture et Petros Shoujounian



Alexis Raynault

Le Quatuor Molinari, fondé en 1997 par la violoniste Olga Ranzenhofer, doit sa renommée tant à ses concerts marathons¹ qu'à sa production discographique, soigneusement élaborée au cours des vingt dernières années.

Aux côtés de formations comme les quatuors Kronos, Arditti et Keller, le Molinari contribue au rayonnement des musiques de Zorn, Schnittke, Goubaïdouline et Kurtág. Dans cette production, les quatuors à cordes du compositeur canadien R. Murray Schafer font, depuis 1999, l'objet d'une attention constante du groupe, tant sur disque qu'en concert. Fruit d'une collaboration étroite avec le compositeur, les quatuors n° 7, n° 8, n° 10, n° 12 et *Alzheimer's Masterpiece*, le 13^e, ont été écrits pour le Quatuor Molinari. Celui-ci a par ailleurs contribué à mieux faire connaître la musique de Jean Papineau-Couture en enregistrant, en 2016, l'intégrale de ses quatuors à cordes². La même année, l'ensemble enregistrait aussi les quatuors n°s 3 à 6 du compositeur montréalais d'origine arménienne Petros Shoujounian.

Dans cet article, nous aborderons l'apport des disques du Quatuor Molinari au rayonnement de la musique de ces trois compositeurs canadiens, en le contextualisant historiquement par rapport à la genèse des œuvres abordées et aux autres ensembles qui les ont jouées.

L'intégrale des quatuors de R. Murray Schafer

Connu pour sa production universitaire³ et les monumentales œuvres de théâtre musical qui forment le cycle *Patria*, R. Murray Schafer laisse aussi

1. Au printemps 2015, par exemple, le quatuor a présenté en trois concerts l'intégrale des 15 quatuors de Chostakovitch.

2. Le disque est le fruit d'une collaboration du quatuor avec le Centre de musique canadienne au Québec.

3. Comme le World Soundscape Project.

4. Cet événement a inspiré la parution d'un numéro de la présente revue intitulé *Le quatuor à cordes selon Schafer* (vol. 11, n° 2, 2000).

5. Johanne Goyette, ancienne réalisatrice à la Société Radio-Canada, a fondé l'étiquette ATMA Classique en 1994.

6. Julie Trudeau remplace alors Sylvie Lambert au violoncelle.

7. Ces deux œuvres ont été créées par le Quatuor Orford.

8. Remplacé au printemps 2018 par Antoine Bareil.

un important corpus de musique de chambre dominé par 13 quatuors à cordes, vaste parcours qui itère des idées importantes de son auteur, comme l'introduction de dimensions théâtrales et spatiales dans la performance et l'imitation, dans l'écriture, de phénomènes naturels.

Fondé en 1997, le Quatuor Molinari sera, dès ses débuts, l'ardent promoteur de l'œuvre pour quatuor à cordes de R. Murray Schafer, sollicitant le compositeur pour de nouveaux opus et reprenant les précédents en concert. La collaboration entre le groupe et le compositeur se cristallise autour d'un grand concert rétrospectif⁴ présenté à Montréal en décembre 1999, incluant la création du Quatuor n° 7. À la même époque, un album regroupant les quatuors n° 1 à 7 paraît chez ATMA Classique (2001). On y entend la première formation du Quatuor Molinari avec, entourant la fondatrice Olga Ranzenhofer, Johannes Jansonius (violon 2), David Quinn (alto) et Sylvie Lambert (violoncelle), tous trois membres de l'Orchestre symphonique de Montréal. Cette parution constitue également la première d'une longue suite de collaborations du groupe avec la réalisatrice et productrice Johanne Goyette⁵.

En 2003, toujours avec ATMA, le Quatuor Molinari⁶ enregistre le Quatuor n° 8 – dont il est dédicataire – avec le monodrame *Beauty and The Beast* (1979) et le quintette avec harpe *Theseus* (1983)⁷. Cet enregistrement du Quatuor n° 8 se retrouve aussi sur le second volet du projet d'intégrale paru en 2013 et réunissant les quatuors n° 8 à 12. On entend sur ce dernier disque la seconde distribution du Quatuor Molinari, constitué d'Olga Ranzenhofer, Frédéric Bednarz⁸ (violon 2), Frédéric Lambert (alto) et Pierre-Alain Bouvrette (violoncelle). À ce jour, seul *Alzheimer's Masterpiece*, treizième et dernier opus du compositeur, n'a pas été porté sur disque.

R. Murray Schafer a eu le privilège de voir sa musique pour quatuor à cordes défendue très tôt – qui plus est, de manière pancanadienne – par des ensembles de premier plan déterminés à l'inscrire au canon du genre. Préparées avec soin et bénéficiant du rayonnement et de la valeur artistique et technique des productions d'ATMA Classique, les interprétations de la musique de R. Murray Schafer par le Quatuor Molinari transcendent, par le disque, la niche exiguë de la création musicale savante contemporaine. Pour preuve, ces parutions ont reçu plusieurs récompenses, dont deux prix Opus du Disque de l'année – Musique actuelle, contemporaine, électroacoustique, d'abord pour les quatuors n° 1 à 7 (2001), puis pour le 8^e *Quatuor*, *Theseus*, *Beauty and The Beast* (2003); ce dernier disque a également reçu un Coup de Cœur de l'Académie Charles-Cros en 2004. Enfin, cette même année, R. Murray Schafer recevait le prix Juno de la *Classical Composition of the Year* pour le Quatuor n° 8, commande du Molinari.

Si les critiques recensées par ATMA Classique sur son site soulignent l'éclectisme et la variété de l'inspiration de ce cycle de quatuors, le magazine *Gramophone* souligne quant à lui l'influence des grands cycles de Béla Bartók et Dmitri Chostakovitch sur les quatuors n^{os} 1 à 7, et compare l'apport de Murray Schafer au genre à celui de l'Américain Elliott Carter⁹.

Grâce à la commande d'œuvres nouvelles et à la défense des œuvres existant sur disque, la collaboration du Quatuor Molinari avec R. Murray Schafer aura contribué à faire connaître l'œuvre du compositeur à une audience internationale de mélomanes et à établir sa réputation comme figure incontournable de la musique classique contemporaine, notamment dans les cercles plus conservateurs de l'industrie du disque.

Deux autres formations de renom sont liées à l'élaboration du cycle des quatuors de R. Murray Schafer : les quatuors Purcell et Orford¹⁰. En résidence à l'Université Simon Fraser¹¹, le Quatuor Purcell a créé les quatuors n^o 1, n^o 2 et n^o 4. Le Quatuor Orford a quant à lui assuré la création des quatuors n^o 3 et n^o 5 et enregistré, pour son 25^e anniversaire (1990), l'intégralité des quatuors composés à ce jour, soit les quatuors n^{os} 1 à 5¹². L'album, enregistré pour Centredisques¹³ et récipiendaire d'un prix Juno, constitue un exemple rare pour son époque de monographie de musique canadienne réalisée par un seul ensemble. Cette réalisation est d'autant plus remarquable et significative qu'elle témoigne de l'engagement profond du Quatuor Orford, considéré un temps comme le premier quatuor du Canada¹⁴, en faveur de la création musicale canadienne.

L'œuvre pour quatuor à cordes de Jean Papineau-Couture

Si nous reconnaissons l'apport de Jean Papineau-Couture (1916-2000) à la vie musicale canadienne comme compositeur, administrateur et pédagogue¹⁵, ses œuvres, fruits de commandes passées par les grandes institutions culturelles et musicales du pays¹⁶, demeurent aujourd'hui bien peu souvent entendues hors du cadre scolaire et des concours musicaux¹⁷. Dans ces circonstances, la parution chez ATMA Classique de l'intégrale de ses quatuors à cordes constitue un événement significatif.

Jean Papineau-Couture apprend notamment son métier auprès de Nadia Boulanger, aux États-Unis, pendant la Seconde Guerre mondiale. Il subit d'abord l'influence de la musique française contemporaine et de celle de Stravinski, qu'il côtoie à cette époque. Partant du néoclassicisme, Papineau-Couture abordera par la suite le total chromatique en s'inspirant des travaux théoriques de Paul Hindemith et en accordant une importance toujours plus grande aux dimensions du timbre et de la couleur, comme dans le trio *Slandò*.

9. S.a., s.d., « Schafer String Quartets Nos. 1-7 ».

10. Le Quatuor Purcell a été actif de 1968 à 1991 et le Quatuor Orford, de 1965 à 1991.

11. R. Murray Schafer y a enseigné de 1965 à 1975.

12. Le quatuor avait auparavant enregistré le Quatuor n^o 2, « Waves » en 1980 pour l'étiquette Melbourne (Mel SMLP-4038).

13. Étiquette fondée en 1981 par le Centre de musique canadienne pour faire la promotion du répertoire de concert canadien contemporain.

14. Il a bénéficié, à sa création (1965), du soutien de Gilles Lefebvre, fondateur des Jeunesses musicales du Canada et du Centre d'arts d'Orford.

15. Jean Papineau-Couture a contribué à la fondation du Centre de musique canadienne et de la Société de musique contemporaine du Québec. Il a également été doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 1968 à 1973.

16. La *Pièce concertante* n^o 5, « Miroirs » (1963), par exemple, a été commandée par Zubin Mehta pour l'ouverture de la grande salle de la Place des Arts.

17. L'œuvre canadienne imposée du Concours international de musique de Montréal, édition 2016, était le premier mouvement de la Sonate en *sol* pour violon et piano.

18. Clermont Pépin a écrit cinq quatuors à cordes et André Prévost, quatre. Le Quatuor Alcan a enregistré, pour la défunte Chaîne culturelle de Radio-Canada, les quatuors n°s 2 à 4 de ce dernier.

19. Notamment celles de Jean Papineau-Couture, de Clermont Pépin, d'Otto Joachim et de John Weinzwieg.

20. Violon solo de la Symphonie féminine de Montréal de 1940 à 1961.

21. Otto Joachim (1910-2010), altiste, gambiste et compositeur de musique électronique et instrumentale. Le Quatuor Molinari a enregistré son Quatuor à cordes n° 2 en 2000.

22. Cet enregistrement se retrouve sur le volume de l'Anthologie de la musique canadienne consacré à Jean Papineau-Couture, Radio-Canada International, ACM 4.

23. Dans l'esprit de filiation évoqué plus haut, soulignons que le Quatuor Morency avait également à son répertoire la musique de R. Murray Schafer.

24. La composition de *Slanò* a été sollicitée par Gilles Lefebvre alors qu'il était directeur du Centre culturel canadien à Paris (1972-1978).

25. Accessible via MusiFlots, l'outil d'écoute en continu du Centre de musique canadienne.

Avec ses cadets Clermont Pépin (1926-2006) et André Prévost (1934-2001), il est un des rares compositeurs québécois à avoir constitué un corpus suivi d'œuvres pour quatuor à cordes¹⁸. Témoinant de son évolution créatrice, ces œuvres, par leur genèse, mettent en lumière la filiation du Quatuor Molinari avec d'autres ensembles québécois et canadiens l'ayant précédé dans l'élaboration et la promotion d'un répertoire « national » d'œuvres pour quatuor à cordes.

Le Quatuor n° 1, composé en 1953 et créé la même année à Forest Hill (Toronto) par le Quatuor Spivak, appartient à la période néoclassique de la production du compositeur. Au Québec, l'œuvre a été jouée par le Quatuor à cordes de Montréal (actif de 1955 à 1963), premier ensemble professionnel à accéder à une notoriété dépassant les frontières. Pavant la voie au futur Quatuor Orford, le Quatuor à cordes de Montréal jouera beaucoup la musique des compositeurs canadiens¹⁹, aux côtés d'œuvres des répertoires classiques et modernes. L'ensemble aura sur la vie musicale canadienne une influence déterminante, notamment par l'activité pédagogique de Mildred Goodman²⁰ (violon 2) à l'Université McGill et, au Conservatoire de musique de Montréal, des frères Otto²¹ (alto) et Walter Joachim (violoncelle). Ce dernier y aura pour élèves Marcel Saint-Cyr et Denis Brott, qui deviendront tous deux membres du Quatuor Orford. Le Quatuor n° 1 de Jean Papineau-Couture a aussi été enregistré en 1972 par le Quatuor classique de Montréal (actif de 1968 à 1976) pour Radio-Canada International²².

Le Quatuor n° 2, composé en 1967 pour le Quatuor Orford, a été enregistré en 1970 par ce même ensemble pour Radio-Canada International ; cet enregistrement a été réédité en disque compact en 2002 pour le second volume de la série Ovation. Quant au Quatuor n° 3, il a été créé en 1997 par le Quatuor Morency, un groupe constitué de musiciens liés à l'Orchestre Métropolitain et dont Olga Ranzenhofer a fait partie, à titre de second violon, de 1987 à la fondation du Quatuor Molinari dix ans plus tard²³. Enfin, le Quatuor n° 4, découvert en 2016 et resté inachevé, a été créé le 10 septembre de la même année par le Quatuor Molinari, à l'occasion d'un concert donné au Centre de musique canadienne au Québec pour le 100^e anniversaire de naissance de Jean Papineau-Couture.

Le trio *Slanò* complète l'album²⁴. Écrite à l'intention du Trio Stradivarius, un ensemble mené par le réputé violoniste Gérard Poulet, l'œuvre requiert de ses interprètes une virtuosité consommée et déploie, dans des gestes violents et complexes, une grande variété de textures. De la création de l'œuvre, en 1976, subsiste un enregistrement radiophonique²⁵. Un autre enregistrement, celui-là réalisé en 1988 par les musiciens du Quatuor Accordes de

Toronto, se retrouve sur l'anthologie d'œuvres de Papineau-Couture parue en 1988 chez Centredisques.

L'apport du Quatuor Molinari à la reconnaissance de la musique de Jean Papineau-Couture est inestimable, par sa haute tenue artistique et parce qu'il prend le contrepied d'une discographie autrement éparse et confidentielle. Pour la grande majorité produits et distribués par la Société Radio-Canada, les enregistrements disponibles des œuvres de Papineau-Couture ont subi les aléas inhérents à la dissolution progressive des différentes entreprises d'enregistrement de la Société à partir des années 1990.

Parmi les critiques du disque recensées par ATMA Classique sur son site, trois révèlent l'importance de la notoriété acquise par le Quatuor Molinari et l'étiquette dans la découverte de la musique de Jean Papineau-Couture hors des frontières canadiennes, contribuant à l'inscrire dans le contexte plus large de la création musicale européenne et américaine. Ainsi, dans le magazine *Diapason*, Pierre Rigaudière écrit que Papineau-Couture « compte parmi les nombreux compositeurs dont on ignorerait l'existence sur le Vieux Continent sans l'ambassade d'interprètes de renom²⁶. » Sur le site MusicWeb International, Stephen Greenbank abonde dans le même sens :

I recently reviewed a CD from ATMA Classique of the complete string quartets by György Kurtág. They were given thrilling performances by the Canadian Quatuor Molinari. Having an inquisitive mind and always eager to delve into the music of less-well-known composers, I was eager to explore their new release of the complete string quartets of Jean Papineau-Couture, a name I've never come across before²⁷.

Cette curiosité est également partagée par Dean Frey, du blogue *Music for Several Instruments* :

2016 is the centennial year for a number of composers, notably Alberto Ginastera and Milton Babbitt. I hadn't heard anything about celebrations for Jean Papineau-Couture, who was born in Montreal on November 12, 1916, until this new ATMA Classique disc came along. It's an important release from the Quatuor Molinari, who I know from their excellent Kurtág, Gubaidulina and Schnittke albums for ATMA²⁸.

Petros Shoujounian : *Noravank*

L'anthologie *Noravank*, parue en 1997 sous étiquette Société nouvelle d'enregistrement (SNE)²⁹, constitue le seul enregistrement commercial des compositions³⁰ de Petros Shoujounian. Comme l'album *Klezmer Dreams* de 2017, sur lequel figure une œuvre du compositeur et chef d'orchestre russo-canadien Airat Ichmouratov, il constitue un témoignage supplémentaire de l'intérêt du Quatuor Molinari pour les musiques d'Europe orientale³¹.

26. Rigaudière, 2017, p. 96.

27. Greenbank, s.d.

28. Frey, s.d.

29. Société nouvelle d'enregistrement (SNE), étiquette fondée en 1978 par Gilles Poirier, ancien réalisateur à la Société Radio-Canada.

30. Ses arrangements et orchestrations figurent toutefois sur les disques *Hov Arek* et *Joyous Light*, ce dernier mettant en vedette la soprano canado-arménienne Isabel Bayrakdarian.

31. Chez ATMA Classique, les quatuors à cordes de Schnittke, Gubaidulina et Kurtág.



Olga Ranzenhofer et R. Murray Schafer, septembre 2014.



Le Quatuor Molinari, 2018. Crédit : Elizabeth Delage.

Noravank, du nom d'un monastère arménien, est également le titre donné à l'album des quatuors à cordes (n^{os} 3 à 6) de Petros Shoujounian, paru en 2016 chez ATMA Classique. Né en 1957 à Gyumri en Arménie et installé dès 1976 à Montréal, où il a fréquenté la classe de composition de Gilles Tremblay, Petros Shoujounian s'est impliqué dans la vie musicale de la diaspora³² ainsi qu'à l'Orchestre Métropolitain et au Festival Orford Musique. Comme celle de Tremblay, la musique de Shoujounian porte la marque d'une foi profonde, ce à quoi les œuvres enregistrées par le Quatuor Molinari ne font pas exception : les quatuors à cordes n^{os} 3 à 6 sont librement inspirés de chants liturgiques médiévaux transcrits par le musicologue Nikoghos Tahmizian. Chaque mouvement porte aussi le nom d'un cours d'eau d'Arménie, ancrant profondément ces œuvres dans le terroir.

Dépassant la seule mention de l'influence du chant liturgique arménien sur les compositions, certaines critiques recensées par ATMA inscrivent la musique de Petros Shoujounian dans le contexte plus large des courants esthétiques contemporains dominants. Ainsi, dans le magazine torontois *The Whole Note*, Vanessa Wells mentionne que l'écoute de *Noravank* lui a été suggérée par un amoureux de la musique d'Arvo Pärt, une parenté qu'elle dénote dans le Quatuor n^o 3³³. Dans *The American Record Guide*, Georges Adams situe quant à lui le Quatuor n^o 6 dans le sillage du minimalisme répétitif américain³⁴.

Ici, la contribution du Quatuor Molinari aura été de porter à l'attention d'une large audience une production originale et unique en raison du métissage culturel qu'elle opère et de faire connaître et apprécier cette spécificité propre à la scène montréalaise.

Un outil de diffusion

Aussi succincte soit-elle, la présente étude montre que le disque continue à ce jour de jouer un rôle important dans la diffusion et la connaissance de la musique canadienne, contribuant à faire découvrir le travail de ses créateurs et de ses interprètes au pays et à l'étranger. À cet égard, le succès du Quatuor Molinari s'explique tant par le sérieux et l'intérêt de sa démarche interprétative que par la solidité de l'étiquette ATMA Classique, son réseau et l'estime qu'on lui porte.

Dans une ère de transformation rapide des habitudes d'écoute et de consommation de la musique, de même que des manières d'archiver et de diffuser la connaissance, il sera intéressant d'observer comment les acteurs actuels du monde musical sauront tirer parti de ces transformations pour favoriser la découvrabilité des œuvres et des artistes. Il faudra encore trouver

32. Notamment comme chef du chœur Knar de l'Association culturelle arménienne Hamazkain de Montréal. Un album réalisé en 1984 témoigne de cette implication.

33. Wells, 2016.

34. Adams, Lamper et Sininger, 2017, p. 243.

comment conjuguer l'accessibilité des plateformes d'écoute en continu avec la richesse documentaire et artistique – textes d'accompagnement et présentation visuelle étoffée – de l'objet disque.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS, Stephen J. (1982), *R. Murray Schafer*, Toronto, Toronto University Press.
- ADAMS, George, LAMPER, Kraig et SININGER, Richard (2017), « Newest Music », *American Record Guide*, vol. 80, n° 1, p. 243.
- BAIL MILOT, Louise (1986), *Jean Papineau-Couture: la vie, la carrière et l'œuvre*, LaSalle, Hurtubise.
- DAVOINE, Françoise (1990), « L'aventure du disque de musique québécoise : bilan d'une décennie et perspectives d'avenir », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 2, p. 81-92.
- ELLIOT, Robert W. A. (1990), *The String Quartet in Canada*, thèse de doctorat, Université de Toronto.
- PORTUGAIS, Jean et RANZENHOFER, Olga (2000), « Îles de la Nuit : parcours dans l'œuvre pour quatuor à cordes de R. Murray Schafer », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11, n° 2, p. 15-54.
- RIGAUDIÈRE, Pierre (2017), « Jean Papineau-Couture : les quatre quatuors à cordes. *Sland* », *Diapason*, n° 655, mars, p. 96.

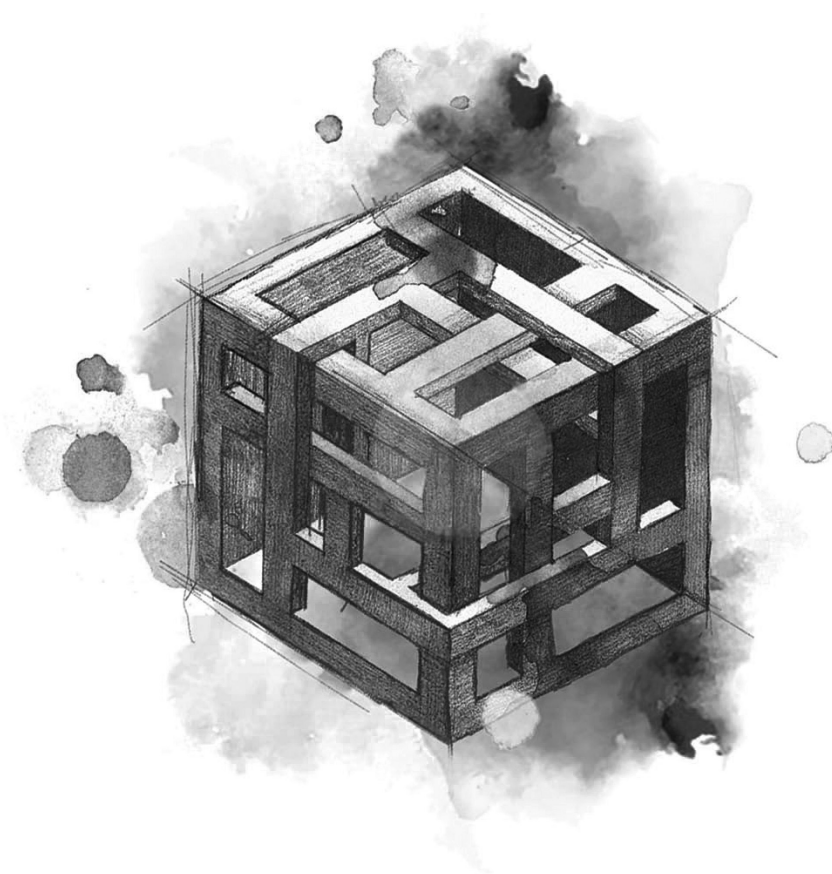
ADRESSES URL

- FREY, Dean, s. d., « Quartets from an important Canadian modernist », *Music for Several Instruments*, <https://several-instruments.blogspot.com/2016/10/quartets-from-important-canadian.html> (consulté le 21 juillet 2019).
- GREENBANK, Stephen, s. d., « Jean Papineau-Couture (1916-2000) », http://www.musicweb-international.com/classrev/2017/Feb/PapineauC_quartets_ACD22751.htm (consulté le 21 juillet 2019).
- SHOUJOUNIAN, Petros, s. d., *MusicaUnica*, <http://www.musicaunica.com/index.html> (consulté le 21 juillet 2019).
- SPIER, Susan, ELLIOTT, Robin et EDWARDS, Barry J., s. d., « Quatuor à cordes Orford/Orford String Quartet » in *L'Encyclopédie canadienne*, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/quatuor-a-cordes-orfordorford-string-quartet (consulté le 21 juillet 2019).
- TURBIDE, Nadia et PAPINEAU-COUTURE, Isabelle, s. d., « Quatuor à cordes de Montréal/Montreal String Quartet » in *L'Encyclopédie canadienne*, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/quatuor-a-cordes-de-montrealmontreal-string-quartet (consulté le 21 juillet 2019).
- WELLS, Vanessa (2016), « Noravank : Petros Shoujounian – String Quartets 3-6 – Quatuor Molinari », *The WholeNote*, <https://www.thewholenote.com/index.php/booksrecords2/moderncontempo/26074-noravank-petros-shoujounian-string-quartets-3-6-quatuor-molinari> (consulté le 21 juillet 2019).
- s. a., s. d., « Schafer String Quartets Nos. 1-7 », *Gramophone*, <https://www.gramophone.co.uk/review/schafer-string-quartets-nos-1-7> (consulté le 21 juillet 2019).

ENREGISTREMENTS MUSICAUX

- GLICK, Srul Irving, GOLIJOV, Osvaldo, ICHMOURATOV, Airat, KOVÁCS, Béla et PROKOFIEV, Sergei (2017), *Klezmer Dreams*, Quatuor Molinari, André Moisan (clarinette) et Jean Saulnier (piano), ATMA Classique, ACD22738.

- PAPINEAU-COUTURE, Jean (2016), *Quatuors à cordes n^{os} 1-4, Trio Slandò, Quatuor Molinari*, ATMA Classique, ACD22751.
- SCHAFER, R. Murray (1990), *Schafer: 5. Five String Quartets*, Orford String Quartet et Rosemarie Landry (soprano), Centrediscs/Centrediscs CD-CMCCD 39/4090.
- SCHAFER, R. Murray (2000), *String Quartets 1-7*, Quatuor Molinari, ATMA Classique, ACD22188.
- SCHAFER, R. Murray (2003), *8^e Quatuor, Theseus, Beauty and the Beast*, Quatuor Molinari, Julie Nesrallah (mezzo-soprano), Jennifer Schwartz (harpe), ATMA Classique, ACD22201.
- SCHAFER, R. Murray (2012), *Quatuors à cordes 8-12*, Quatuor Molinari, ATMA Classique, ACD22672.
- SHOUJOUNIAN, Petros (2016), *Noravank. Quatuors à cordes n^{os} 3-6*, Quatuor Molinari, ATMA Classique, ACD22737.



Camila Paz, *Écho d'une cage*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.



Camila Paz, *Cercle en verre*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.

Le quatuor de saxophones Quasar : un rayonnement continu de création musicale depuis 25 ans !

Jimmie LeBlanc



Formé des quatre mêmes musiciens depuis sa fondation, en 1994, Quasar a créé plus de 150 œuvres couvrant de multiples domaines de création musicale. Véritable moteur de la création, le quatuor collabore étroitement avec les compositeurs favorisant la recherche, l'expérimentation et l'éclosion d'idées nouvelles. L'ensemble contribue d'une manière exceptionnelle à l'essor de la musique canadienne et compte également à son actif plusieurs créations d'œuvres étrangères¹.

Naissance de Quasar au sein de la galaxie musicale des années 1990 au Québec

Lorsque le quatuor de saxophones Quasar est créé, en 1994, nous sommes au cœur d'une décennie où une certaine urgence d'agir et de se définir anime le milieu de la musique contemporaine québécoise. Déjà en 1991, dans l'allocution qu'il prononce lors de la remise du prix Serge-Garant, Denys Bouliane souhaite à la fois reconnaître le chemin parcouru par nos pionniers « pour qu'une nouvelle musique de concert puisse exister chez nous² » et poser la problématique d'une identité musicale québécoise en mal de racines culturelles assez profondes pour pouvoir prétendre à la maturité esthétique, rendant ainsi sa singularité plus difficile à faire reconnaître aux côtés des grands modèles européens dont on veut à la fois s'inspirer et se distinguer. Mais plus encore, c'est de la place que la musique de concert devrait occuper dans notre société dont parle Bouliane, non seulement sur le plan de l'importance symbolique, mais aussi de ses infrastructures :

1. Extrait d'un texte de présentation officiel de l'ensemble fourni à l'auteur par Marie-Chantal Leclair en juin 2019, mais non publié.

2. Texte reproduit in Bouliane, 1992, p. 70.

Songez-y bien : la musique de concert est une forme particulièrement exigeante de sublimation, tant pour le compositeur que pour son public. Oui, la nouvelle musique n'est pas un monde du « tout cuit », du « prémâché », du « prêt-à-porter et à jeter », mais quiconque s'aventure dans ses méandres pourra y trouver substance pour la tête et le cœur. [...] [Dans] le cas de la musique, la codification est spécialement complexe et le travail de réalisation suppose des musiciens qualifiés, en mesure d'interpréter ce code et on l'espère de le dépasser et le faire vivre, donc une infrastructure sous-jacente ayant permis leur éclosion³.

3. *Ibid.*, p. 72.

Quelques années plus tard, un numéro de *Circuit* intitulé « Ruptures ? » immortalisera un important débat autour de la question de la relation entre les créateurs de musique contemporaine et le public, comme le relate Jean-Jacques Nattiez :

L'année 1994-1995, à Montréal et au Québec, a été marquée par un débat public inhabituel : alors que la musique contemporaine reste confinée le plus souvent à un petit cercle, une discussion vive sur ses enjeux et son devenir s'est répandue dans nos quotidiens et sur les ondes de la radio d'État⁴.

4. Nattiez, 1996, p. 5.

Tout d'abord, c'est dans une lettre privée adressée à Lise Bissonnette, directrice du quotidien *Le Devoir*, que Lorraine Vaillancourt, directrice et fondatrice du Nouvel Ensemble Moderne, déplore non seulement le manque de visibilité de la musique de création dans les médias, mais aussi la médiocrité et l'esprit mercantile qui plombent la sphère publique et ses institutions lorsqu'il est question d'art et d'éducation⁵. Dans sa réponse du 3 octobre 1994, dans les pages du *Devoir*, Lise Bissonnette esquivait la critique :

La question [...] tient au sens, au système d'un art qui voudrait tant nous toucher tout en se construisant désormais entièrement, volontairement, hors de nous. Je comprends le drame des créateurs qui vivent sous les ordres de la « rupture », mais je ne les entends pas répondre. Là est pourtant le début du lien qu'ils cherchent⁶.

5. Texte reproduit in Vaillancourt, 1996, p. 9-12.

6. Texte reproduit in Bissonnette, 1996, p. 14-15.

Hasard ou nécessité, il est intéressant de constater que, dans la foulée de ce brassage d'idées – en filigrane duquel il faudrait ajouter la publication, en 1995, de l'ouvrage de Benoît Duteurtre *Requiem pour une avant-garde* –, un vent de renouveau se met à souffler sur la scène musicale montréalaise.

Quel est donc le paysage musical de Montréal en 1994, année qui marque la naissance du quatuor de saxophones Quasar ? La Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) existe depuis 1966, Codes d'accès a été fondé en 1985 (d'abord sous le nom de Société des concerts alternatifs du Québec [Scaq]), l'Ensemble contemporain de Montréal (maintenant ECM+) en 1987-1988, et le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) en 1989 (prenant le relai des Événements du neuf⁷). Lorsque Quasar apparaît, il ne semble donc pas y avoir beaucoup de formations chambristes essentiellement dédiées au

7. Les Événements du neuf ont été fondés en 1978 à Montréal par José Evangelista, John Rea, Lorraine Vaillancourt et Claude Vivier. Il s'agissait d'une société de concerts d'avant-garde dont les activités cesseront en 1988. C'est à partir d'un noyau de musiciens souhaitant poursuivre l'aventure que Lorraine Vaillancourt fonde alors le Nouvel Ensemble Moderne (voir Goron, 2019, p. 38).

domaine de la création⁸. Comme s'il s'agissait d'un élément déclencheur, on assiste alors à une sorte d'effet domino avec la création du Quatuor Molinari et de KORE Ensemble en 1997, du Trio Fibonacci (1998), du Quatuor Bozzini et de l'ensemble Erreur de type 27 (1999,) sans parler de la création des festivals Musiques au présent (1998), Jusqu'aux oreilles/Up to your ears (1999), MusiMars (2002) et Montréal/Nouvelles Musiques (MNM), en 2003⁹.

Sans prétendre qu'il y ait relation de cause à effet entre le contexte idéologique et polémique qui agite la vie musicale montréalaise à l'époque et l'éclosion de tous ces ensembles et événements qui viennent enrichir notre milieu par la diversité de leurs directions artistiques, force est de constater que ce mouvement d'organismes qui font le choix de s'engager pour soutenir, encourager et diffuser la musique de création, avec une place toujours significative faite aux compositeurs québécois, semble vouloir « répondre » aux enjeux précédemment soulevés : en venant prêter main-forte aux organismes déjà en place, tous se dévouent à faire connaître cette musique, à créer des ponts avec le public, ainsi qu'à offrir des structures favorisant le développement et la visibilité d'une certaine identité culturelle et musicale. Marie-Chantal Leclair, membre et directrice artistique de Quasar, mentionne à cet égard que, sans avoir directement pris part au débat, le quatuor était sensible à la question de la relation entre le public et la musique contemporaine, déjà à l'époque de sa formation :

Oui, c'était dans l'air. Lettre de Lise Bissonnette du *Devoir*, réplique des uns et des autres [...]. Mais nous, on avait 25 ans... alors on était un peu en dehors des discussions des adultes... ! Ceci dit, la relation avec le public a toujours été une préoccupation. Avec un certain idéalisme, on a toujours cru que notre musique n'était pas une musique destinée uniquement à une certaine élite¹⁰.

Et rejoignant les questions d'identité et de diffusion, Leclair affirme également l'importance pour le quatuor de « faire valoir la musique québécoise et canadienne au national comme à l'international, ainsi qu'à faire valoir la diversité qui [les] caractérise. Il est important pour le quatuor d'avoir un ancrage local à Montréal et de rayonner et d'accueillir, de faire de Montréal un centre de référence¹¹. » Enfin, au croisement de ces grandes orientations, des motivations plus personnelles s'inscrivent aussi à la genèse de Quasar ; à la question « pourquoi souhaitez-vous vous dédier à la musique contemporaine en particulier ? », Marie-Chantal Leclair répond :

Parce qu'on aimait ça, d'abord et avant tout. Nous avons aussi souhaité [...] enrichir et diversifier la scène des musiques nouvelles. Remets-toi en 1994 [...] C'est aussi une question de pertinence et de nécessité artistique. [...] [Nous voulions] développer le répertoire, faire avancer la formation. Donc la création (ou l'exploration

8. La SMCQ héberge l'Ensemble de la SMCQ (nommé Groupe instrumental de Montréal jusqu'en 1971) qui, à l'instar de l'ECM+ et du NEM, se définit généralement plutôt comme des orchestres de chambre. Codes d'accès n'a pas d'ensemble attiré, mais produit des concerts de musique contemporaine au sens large (instrumentale, musique actuelle, improvisée, électroacoustique, etc.) en sollicitant divers types de formations ou des musiciens à la pige.

9. Pour approfondir le contexte autour de la création de MNM et des années qui ont précédé, voir Duchesneau, 2004 et Rhéaume, 2005.

10. Courriel de Marie-Chantal Leclair à l'auteur (29 juin 2019).

11. Les citations ou idées attribuées au quatuor sans autres références tout au long de l'article sont issues d'un entretien ayant eu lieu à Montréal, en juin 2019, avec Marie-Chantal Leclair et Jean-Marc Bouchard, membres de Quasar.

12. Courriel de Marie-Chantal Leclair à l'auteur (29 juin 2019).

13. Rodgers, 2015.

14. Leroux, 2017.

15. Ces deux œuvres avaient été commandées initialement par le Quatuor de saxophones de Montréal (1982-1990), mais elles n'avaient pas encore été créées.

16. *Quasar: Quatuor de saxophones*, ATMA, ALCD21020, août 2000, à partir d'un enregistrement au Studio 12 pour l'émission *Le Navire « Night »* de la Chaîne culturelle de Radio-Canada, à l'automne 1999. Détail intéressant, le livret de ce cd énonce, en page 4 : « [...] Quasar (ex. : Nouveau quatuor de saxophones du Québec) a été fondé en 1993 à Montréal. » En effet, le quatuor avait commencé ses activités en 1993, mais surtout dans le contexte universitaire et avec Olga Boilard au ténor. Cependant, la fondation de Quasar tel qu'on le connaît aujourd'hui, avec André Leroux, a bel et bien eu lieu avec leur premier concert du 25 novembre 1994, marquant leur entrée sur la scène professionnelle.

du répertoire contemporain) apparaît rapidement comme nécessaire et vitale. [...] On avait aussi besoin de fonder cet ensemble pour développer nos propres projets et avoir de l'indépendance artistique¹².

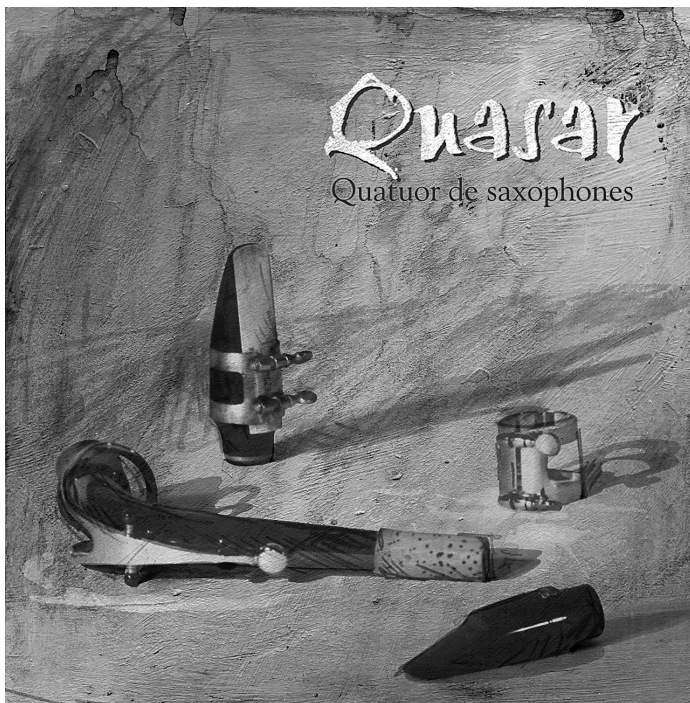
Ainsi, le quatuor Quasar était né, fort d'une vision et d'un engagement artistiques qui continuent de se développer encore aujourd'hui, vingt-cinq ans plus tard.

Une démarche artistique axée sur la collaboration et l'innovation : quelques jalons

1994 : En partie entreprise familiale, en partie issu de l'amitié, le quatuor Quasar est fondé, formé de Marie-Chantal Leclair et de son partenaire de vie, déjà à l'époque, Jean-Marc Bouchard, respectivement au soprano et au baryton, tandis que l'alto sera confié à Mathieu Leclair, frère de Marie-Chantal, et le ténor à André Leroux, un ami de longue date. Tous ont fait leurs études avec René Masino à l'Université de Montréal et c'est dans le contexte des classes d'ensemble de saxophone (traditionnellement le mercredi matin à la salle Claude-Champagne) qu'ils ont chacun commencé à faire l'expérience du quatuor¹³. Arrivant à la fin de leur parcours universitaire (Marie-Chantal termine au printemps 1994), l'envie de structurer un quatuor a déjà fait son chemin, et l'idée se concrétise d'unir leurs forces dans le monde professionnel autour d'une mission artistique valorisant « la musique de création, le développement du répertoire et l'innovation¹⁴. » La première saison prendra la forme d'un seul concert, le 25 novembre 1994 au Monument-National, dans lequel on compte quatre créations, dont *Unison Rituals* de Tim Brady et *Quatre inventions* de Denis Gougeon¹⁵ – le ton était donné pour la suite des choses.

1996 : À titre de première sortie à l'international, Quasar se présente au Concours international d'interprètes de musique contemporaine de la Fondation Gaudeamus, tenu à Rotterdam (Pays-Bas), avec un programme d'œuvres québécoises et néerlandaises. Le quatuor revient bredouille pour ce qui est des prix ou des récompenses, mais des retombées significatives viennent encourager l'ensemble dans son élan : le réseautage effectué là-bas conduit à deux créations d'œuvres de compositeurs européens, Frank Crijns (Hollande) et Henry Koch (Allemagne), dont les pièces, respectivement *Tonk* (1995) et *Saxophonia* (1990), ont été présentées à Montréal en 1998 puis enregistrées chez ATMA (Figure 1) aux côtés d'œuvres de Sean Ferguson, Denis Gougeon, Franco Donatoni, Tim Brady et Bernard Falaise¹⁶.

FIGURE 1 Image de la pochette du disque *Quasar : Quatuor de saxophones*.
Conception graphique : Alexandre Masino.



1999: Plusieurs collaborations importantes avec la SMCQ marquent le parcours du quatuor et l'aident à se développer, profitant d'une particularité du milieu québécois où l'ouverture d'esprit favorise les collaborations¹⁷. Il devient alors plus facile de trouver du soutien, des moyens pour réaliser des projets, notamment par la coproduction. À tout cela s'ajoute naturellement un gain en visibilité, comme on peut aisément l'imaginer avec l'invitation de la SMCQ, au Festival Présences¹⁸ à Paris cette même année, où le quatuor participe à *Demain les étoiles* (pour 12 saxophones) de Walter Boudreau, ainsi qu'à *Treppennmusic* (pour ensemble et bande magnétique) de John Rea.

2001: *Le chant de l'inaudible* constitue une première collaboration d'importance avec Jean-François Laporte. Ce projet illustre à plusieurs niveaux ce que signifie le travail collaboratif dans un contexte de musique contemporaine. Premièrement, la nécessité se fait sentir de mieux connaître certaines techniques instrumentales non conventionnelles et de développer un

17. Fondé en 2007, Le Vivier, dont Marie-Chantal Leclair préside actuellement le Conseil d'administration, illustre bien cette réalité : « Le Vivier est un diffuseur spécialisé, formé de l'association de 50 membres et organismes musicaux et issu de la volonté du milieu. Le Vivier a pour mission 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 ». www.levivier.ca/fr/apropos/mission (consulté le 25 juin 2019).

18. Le Festival Présences, créé en 1991, est produit par Les Concerts de Radio France et est consacré à la musique contemporaine et à la création. www.maisondelaradio.fr (consulté le 1^{er} août 2019).

19. Sur la spectromorphologie, voir Smalley, 1997. Pour un exemple d'analyse spectromorphologique de la musique de Laporte, voir Palacio-Quintin, 2013. Concernant la musique concrète instrumentale, voir Ryan, 1999.

20. Toutes les citations de Jean-François Laporte, dans ce passage, proviennent de la note de programme de l'œuvre : www.quasar4.com/fr/repertoire/le-chant-de-linaudible (consulté le 25 juin 2019).

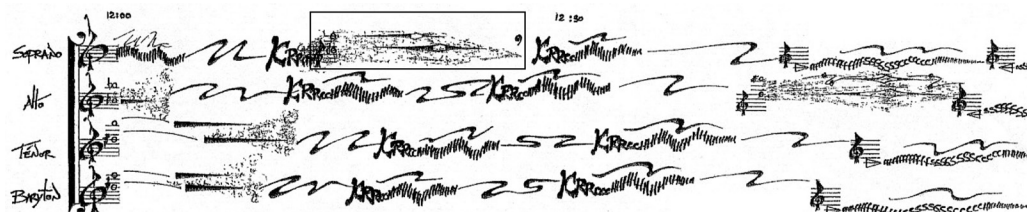
21. Voir *Dégonflement* (pour joueurs de baudruches, 1998), *Tribal* (instruments variés, 2002), *Procession* (tuyaux d'orgues romains, 2002), *Vortex* (canettes sifflantes, 2004), *La plénitude du vide* (trompes-sax, totem tu-yo, tu-yo graves, saxophones baryton, totem pompiers et orgue de sirènes, 2005), *L'expérience du blanc* (saxophone baryton solo, 2005), *L'expérience...* (saxophone baryton et électronique, 2007), et *Incantation* (trompes-sax, 2011).

réservoir de matériaux propres à l'expression recherchée par le compositeur dont la démarche est déjà foncièrement ancrée dans le « sonore ». En effet, la musique de Laporte se laissera volontiers penser en termes de *spectromorphologies* (Denis Smalley) ou de *musique concrète instrumentale* (Helmut Lachenmann), paradigmes où le son en tant que phénomène plus ou moins complexe, voire bruité, devient plus déterminant que les aspects mélodico-rythmiques traditionnels sur le plan de la signification musicale¹⁹. Ainsi, « *Le chant de l'inaudible* est né des suites d'une recherche intensive sur l'émission de sons multiphoniques au saxophone. Après en avoir enregistré environ 550, j'ai été amené à orienter mes recherches du côté des possibilités dans les nuances extrêmement douces²⁰. » Cette démarche complice avec les membres du quatuor conduit à la découverte accidentelle d'éléments audibles, mais habituellement oubliés, voire cachés, qui viendront finalement former la base de l'œuvre :

Dans l'interprétation de ce type de musique, l'écoute est un sens fondamental : le musicien doit être constamment attentif au son qu'il génère afin de le conduire vers les qualités timbrales recherchées. Cette démarche permet d'intégrer dans le discours musical certaines sonorités qualifiées d'impuretés (sifflements, parasites d'embouchures, salive, etc.).

Et il est aisé de comprendre l'importance de l'aspect collaboratif dont il est question ici lorsque Laporte affirme : « Cette œuvre est dédiée aux membres du quatuor de saxophones Quasar afin de leur témoigner ma reconnaissance pour leur dévouement exemplaire. Sans cette implication, *Le Chant de l'inaudible* n'aurait jamais vu le jour sous cette forme. » Dans la foulée, ce matériau nouveau ainsi que la partition ont été développés de pair avec les musiciens, à partir de l'approche de notation graphique (Figure 2) déjà caractéristique du compositeur (pensons par exemple à son premier quatuor à cordes *De la matière première* [1998]). Enfin, notons au passage les nombreuses œuvres de Jean-François Laporte qui figurent au répertoire de Quasar, remarquables par la manière dont elles amènent les musiciens à développer de nouvelles possibilités pour leurs instruments, mais aussi à s'aventurer en terrains moins familiers, que ce soit sur d'autres instruments connus ou ceux de l'invention du compositeur²¹.

FIGURE 2 Exemple de notation graphique dans *Le chant de l'inaudible*, extrait de 12'00" à 13'00"²².



2002-2003: La Série Électro²³, un volet majeur des activités du quatuor encore aujourd'hui, voit le jour. À cette époque, sans en être aux premières armes de la musique mixte, le domaine est encore relativement marqué par une certaine lourdeur sur le plan de l'équipement et des capacités informatiques. Néanmoins, le quatuor souhaite participer à cette mouvance qui attire l'attention et se fait prometteuse de potentiels inédits, allant de l'augmentation des instruments acoustiques aux interactions en temps réel de plus en plus précises et fiables entre instruments et électronique. Cependant, la réussite de telles entreprises implique un facteur non négligeable, mais si souvent difficile à trouver en quantité suffisante: du temps! Toute la lourdeur de la lutherie informatique et technique en elle-même demande déjà une participation patiente des musiciens pour s'assurer que tout fonctionne et soit bien réglé le jour du concert – pensons seulement aux tests de son de base (le fameux *sound check*), mais il faut encore que le compositeur puisse vérifier que tous les éléments de l'électronique sont opérationnels dans l'environnement de la performance, contexte qui sera souvent bien différent du studio de travail où tout a été initialement conçu. Par ailleurs, il est facile d'imaginer qu'on ne peut pas non plus compter sur cette période de tests préconcerts pour vraiment travailler sur la pièce elle-même, ce qui implique donc, dans l'idéal, tout un travail en amont où le compositeur peut développer ses idées et ses outils avec les interprètes dans des conditions où *chercher, ne pas trouver, tourner en rond*, et évidemment *découvrir, réussir et jubiler* sont choses possibles, en toute tranquillité d'esprit. À un autre niveau, comme l'écrivent François-Xavier Féron et Guillaume Boutard dans leur étude sur l'interprétation de la musique mixte²⁴, cette pratique est parfois décrite en termes de dialogue, de confrontation ou de symbiose entre l'instrumental et l'électronique, à tel point que certains interprètes vont jusqu'à assimiler le volet électronique à un autre partenaire de jeu:

22. D'après le lexique fourni dans la partition, à titre d'exemple, le symbole encadré « est entre l'ombre de sonorité et l'émission d'une hauteur clairement audible. En fait, il demande au musicien d'émettre une sonorité audible et d'ajuster la dynamique en fonction du contexte de manière à ce que cette hauteur soit perçue comme un rappel de la partie harmonique et également comme un mystère. La hauteur doit donc être assez discrète. »

23. Pour Quasar, une Série correspond à une thématique récurrente au fil des saisons. À ce jour, on compte la Série Électro, consacrée aux musiques mixtes, et la Série In Vivo pour les musiques improvisées (sur laquelle nous reviendrons plus loin).

24. Féron et Boutard, 2017.

*In general, instrumentalists underscore the interaction they need to have with electronics and compare this experience to that of chamber music. Nevertheless, the identification of partners varies significantly from one instrumentalist to another and from one context to another. The partner may be associated with the electronic segment (in terms of sound), with devices (such as laptop, speakers, microphone and so on) or with human actors in charge of electronics during the performance*²⁵.

En ce sens, tout comme en musique de chambre conventionnelle, il est important que tous les *partenaires*, fussent-ils humains ou autres, travaillent ensemble dès le début du processus menant au concert, en gardant en tête que le volet électronique est souvent moins familier, demandant ainsi d'avantage de temps pour être apprivoisé et intégré.

C'est donc tout l'esprit de la formule Série Électro que d'assumer la pleine conscience de ces dimensions du processus créatif en musique mixte et d'offrir la structure pour en profiter pleinement, structure qui prévoit non seulement le temps nécessaire, mais aussi la configuration adéquate du lieu et des équipements, en plus d'une équipe technique veillant au bon roulement de tous ces aspects. Dans sa forme actuelle, la Série Électro tient son volet de laboratoires à l'automne, pour un concert au printemps de la même saison. Il s'agit d'une semaine complète durant laquelle les compositeurs travaillent étroitement avec le quatuor : sont alors abordées des explorations de tout acabit, touchant autant à des prémisses de parties instrumentales qu'à l'électronique, avec comme mot d'ordre de ne rien prendre pour acquis quant à ce qui restera de cette étape dans le résultat final. D'autre part, chez Quasar, on défend que le mixte représente un langage à part entière, à développer, c'est-à-dire que nous ne sommes ni dans l'instrumental, ni dans l'électronique, mais dans un paradigme distinct reposant sur ces deux volets sans pour autant se réduire à leur simple couplage. La formule en deux temps de la Série Électro offre cette phase d'exploration et de maturation du processus compositionnel, sans compter que pour le quatuor, il s'agit d'une façon d'acquérir une connaissance très intime du projet musical de chaque compositeur et d'intégrer adéquatement le « partenaire électronique » à l'ensemble, autant d'éléments qui convergent vers une plus grande profondeur d'interprétation en concert.

L'édition 2002-2003²⁶, dont les concerts eurent lieu les 24 et 25 janvier à l'espace Jean-Pierre Perreault, dans une production de Quasar en collaboration avec la SMCQ et Artificiel, réunissait quatre compositeurs aux approches bien différentes²⁷ : Louis Dufort (*Manu Militari*), Monique Jean (*Stabile*), Michel Frigon (*Pim'po*) et Julien Roy (*Les trois phases du froid*). Une belle réception critique²⁸ accompagna une bonne réponse du public, et c'est avec

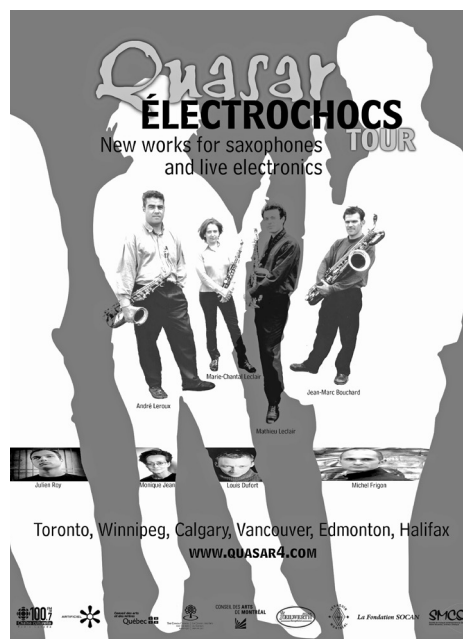
26. Noter que ce premier événement s'appelait en fait Électrochocs, car la Série Électro n'existait pas encore. Ce n'est que rétrospectivement que Quasar le voit comme sa première édition de la Série Électro, la formule s'étant perpétuée.

27. Pour plus de détails sur le concert et la démarche des artistes impliqués, voir Beaucage, 2003.

28. Voir notamment Marceau, 2003 et Tousignant, 2003.

cette première mouture que le quatuor a non seulement fait sa première tournée (Figure 3), mais qu'il s'est aussi mérité le prix Opus du Concert de l'année – Musique actuelle, électroacoustique.

FIGURE 3 Affiche de la tournée Électrochocs, en mars 2004. Crédit : François Morin.



2004 : Cette année marque le début de la Série In Vivo, axée sur l'improvisation et dirigée par Jean-Marc Bouchard : « Cette série répond à une nécessité intérieure de liberté et pour le quatuor, c'est une magnifique occasion de dévoiler un des aspects "paniques" de son identité. C'est aussi l'occasion d'établir une nouvelle relation avec la composition²⁹. » Cette série « où musique écrite, musique improvisée, œuvres ouvertes ou scénarios explosifs sont autant de sources auxquelles s'abreuvent les musiciens sans s'encombrer d'étiquettes³⁰ » se veut aussi le lieu privilégié de collaborations avec des musiciens ou ensembles invités. Par exemple, à l'événement inaugural du 4 février 2004 à la Sala Rossa, l'ensemble reçut Jérôme Blais (piano), Danièle P. Roger (percussions) et Robert Dick (flûte), tandis que l'édition 2018 fut une coproduction avec le Quatuor Bozzini et les Productions SuperMusique (et leur duo Nous perçons les oreilles).

29. Jean-Marc Bouchard au sujet de In Vivo III, www.quasar4.com/fr/concert/vivo-iii (consulté le 26 juin 2019).

30. www.culturepourtous.ca/evenement/serie-in-vivo-cathedrale-graffiti/ (consulté le 26 juin 2019).

2005 : Dans le projet *Geyser Ghetto*, de Michel Frigon, Quasar prend conscience que la démarche développée pour la Série Électro gagnerait à devenir également la norme dans le domaine instrumental. Ainsi, comme avec Jean-François Laporte plus tôt, le quatuor travaille avec Frigon à développer un tout un nouveau vocabulaire sonore conduisant à des enjeux de notation qui seront abordés et résolus en partenariat. À partir d'improvisations dirigées, compositeur et interprètes font moult découvertes, la pièce se dessine au fil des échanges d'idées, propositions et contre-propositions, et les musiciens continuent ainsi de développer leur pratique instrumentale en abordant de nouvelles techniques.

En rétrospective, il apparaît clairement que Quasar n'a jamais approché cette manière de collaborer avec les compositeurs dans une perspective pédagogique ou scolaire. Quand on regarde les formules existantes du même genre – la série Génération de l'ECM+ (depuis 1994, d'abord connue sous le nom « Ateliers et concert »), le *Composer's Kitchen* du Quatuor Bozzini (depuis 2005), le Forum du NEM (depuis 1991), le Laboratoire de musique contemporaine de Montréal (LMCML, depuis 2011), sans parler de tous les stages de formation d'ici et d'ailleurs –, on constate que la majorité des initiatives axées sur l'aspect laboratoire s'adresse aux *jeunes compositeurs*, toujours en formation ou considérés comme *émergents*. Or, Quasar souhaite donner accès à son atelier dans une optique avant tout professionnelle, qu'un compositeur soit jeune ou moins jeune, émergent ou établi, tout simplement sur la base que tout créateur continue de se développer même après ses années de formation, tout autant que les interprètes continuent d'évoluer, notamment à travers la collaboration. Dans cet esprit, lors de la Série Électro de 2016 se sont côtoyés Philippe Leroux, James O'Callaghan, Sylvain Poutu et Benjamin Thigpen, des compositeurs de générations différentes aux parcours et horizons bien contrastés. Nous pourrions voir dans ce modèle une inspiration qui provient de domaines tels que le théâtre ou la danse, où le travail de création se fait essentiellement *en équipe*, avec la possibilité d'explorer et de développer l'œuvre ensemble. Ce type de processus est très différent de l'approche conventionnelle en musique, où, de façon plus cloisonnée, le compositeur écrit d'abord sa partition pour la livrer achevée aux musiciens, qui prennent ensuite le relai pour l'apprendre et la jouer en concert. Si, dans le milieu musical, cette façon de procéder est tout à fait normale et courante, on imagine mal, par exemple, un auteur de théâtre donner son texte directement aux comédiens sans passer par l'étape du travail créatif de toute l'équipe entourant le metteur en scène ! Cette dynamique collective alimente la vision du quatuor concernant son travail collaboratif avec les compositeurs.

2006-2007 : À partir de sa deuxième édition, la Série Électro s'ouvre à l'international en mettant toujours à l'honneur, dorénavant, au moins un compositeur venu de l'étranger. Ce fut d'abord Roderik de Man, avec *Salomon's Sound-Houses*, une collaboration qui découle du réseautage établi lors de la participation de Quasar au concours Gaudeamus en 1996, et qui montre comment le quatuor entretient ses relations au fil des années. À ce titre, mentionnons les liens profonds et durables qui unissent les quatre musiciens au compositeur montréalais André Hamel, dont *Brumes matinales et textures urbaines* a aussi été créée lors de cette édition de la Série Électro, faisant écho à une première collaboration en 2001 autour de son octuor *À huit*.

L'histoire de Quasar se poursuit ainsi et s'enrichit au gré des rencontres et projets : en **2007-2008**, avec Simon Martin, de nombreuses questions de notation sont soulevées dans le processus entourant la réalisation de *Projections libérantes* ; en **2010**, Dániel Péter Biró initie le quatuor à des chants traditionnels extraeuropéens, aux articulations mélodiques complexes et microtonales qu'il demande aux musiciens d'imiter à l'écoute d'enregistrements, afin d'intégrer ce genre de techniques à sa composition *Udvarim Achadim*. Dans une autre sphère d'activités, ce sont les tournées et les participations à des festivals qui se multiplient : en **2011**, Why Note Festival (France) et tournée européenne ; en **2013**, tournée nord-américaine et dans les pays baltes ; en **2014**, Russie, Estonie, Bulgarie, Royaume-Uni, Allemagne ; et **depuis 2016**, Mexique, États-Unis, Canada (Québec, Alberta, Manitoba [Cluster Festival], Nouvelle-Écosse, Nouveau-Brunswick, Ontario, Colombie-Britannique), Irlande, Écosse, Angleterre, Belgique (Festival Ars Musica), Indonésie (Festival SIP), Corée du Sud (Busan Maru International Festival), Suisse, Allemagne... Ajoutons à cela une discographie toujours en expansion : quatre disques en « solo » (2000, 2009, 2015, 2016)³¹, six participations à des disques collectifs (2002, 2003, 2007, 2015), et des projets d'enregistrements en cours et à venir, le tout s'inscrivant dans une conscience grandissante de l'importance de laisser une trace et de développer une mémoire dans la pérennité.

2018-2019 : Dans ce flot toujours grandissant d'activités, c'est lors de la saison qui se termine au moment d'écrire ces lignes que le projet Territoires sonores est conçu et apparaît d'emblée comme une synthèse parfaite des différents axes de la démarche de Quasar. Territoires sonores s'est inscrit dans la foulée des activités du 150^e anniversaire du Canada, plus spécifiquement dans le cadre du programme Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada³², et incarne la mission du quatuor sous bien des aspects : 1) refléter la diversité

31. www.quasar4.com/fr/musique/discographie (consulté le 14 août 2019).

32. www.conseildesarts.ca/initiatives/nouveau-chapitre (consulté le 14 août 2019).

de la musique canadienne avec une sélection de huit compositeurs et compositrices provenant de plusieurs régions du pays : Rebecca Bruton (Prairies [Alb.]), Émilie Girard-Charest (QC), Alec Hall (Ont.), William Kuo (C.-B.), Ana Dall'Ara Majek (QC), Jim O'Leary (Maritimes [Î.-P.-É.]), Ofer Pelz (QC), Hiroki Tsurumoto (Ont.); 2) offrir une structure de laboratoire précédant de plusieurs mois les concerts; 3) unir les pratiques mixte et instrumentale (quatre des projets étaient mixtes); 4) assurer visibilité et diffusion à la musique québécoise et canadienne, avec une tournée nationale : Saint-Jean (T.-N.-L.), Banff, Calgary et Edmonton (Alb.), Victoria (C.-B.) et Montréal (QC), avec un second volet de tournée en 2019-2020; 5) favoriser l'échange et la discussion à travers les occasions de rencontre entre compositeurs, interprètes et public qui parsèment les diverses étapes du projet.

Quasar dans l'univers (éclaté) du quatuor de saxophones contemporain

Quasar n'est pas le seul quatuor de saxophones à faire une grande place à la musique contemporaine dans sa pratique, et l'histoire récente de l'instrument ainsi que sa relative marginalité dans le répertoire symphonique, contrastant fortement avec sa grande popularité dans le monde du jazz ou de la musique de « band », contribuent certainement à cet état de fait. Cela dit, l'importance des possibilités sonores de l'instrument en fait indubitablement un territoire d'exploration privilégié dans le monde de la musique contemporaine. En effet, un court panorama de quatuors toujours actifs nous montre une certaine communauté de pensée, tout en faisant ressortir la passion et l'engagement qui animent ces musiciens, qui se retrouvent parfois d'ailleurs à collaborer. Ainsi, aux côtés de Quasar sur la scène internationale, deux quatuors plus anciens : le quatuor Raschèr, fondé en 1969 aux États-Unis puis rapidement relocalisé en Allemagne – « *the quartet has inspired over 350 composers to dedicate music to them*³³ » – et le Stockholms Saxofonkvartett (1969) dont le mandat est explicitement très proche de celui de Quasar, lorsqu'ils écrivent « *The members of the Quartet have had over 500 works written for them. A recurrent feature of their work is the close collaboration they undertake with Swedish and foreign composers, as well as with the composers of the future*³⁴ » – à noter que Quasar et le Quatuor de Stockholm ont fait un concert conjoint en 2018 dans le cadre des activités de Samtida Musik³⁵, et qu'ils se retrouveront en novembre 2019, cette fois à Montréal, autour de la création des octuors de Simon Bertrand et de Jenny Hettne. Ensuite, nous trouvons trois quatuors ayant été fondés sensiblement en même temps que Quasar, à commencer par le quatuor XASAX : « *Founded in Paris in 1991, [...] promoting a contemporary*

33. www.rsq-sax.com (consulté le 14 août 2019).

34. www.saxofonkvartetten.se (consulté le 14 août 2019).

35. www.samtidamusik.se/samtid/en/konsert/quasar-saxophone (consulté le 14 août 2019).

*repertory still little known (Xenakis, Donatoni, Cage, Sciarrino, etc.), commissioning many new pieces for a formation voluntarily mobile and open to all combinations*³⁶. » Vient ensuite le quatuor français Habanera :

Amateurs de territoires musicaux peu fréquentés, les musiciens du quatuor Habanera cheminent depuis 1993 au gré des rencontres artistiques. Sans *a priori*, ils naviguent sur différentes scènes, de la création contemporaine aux répertoires et transcriptions insolites, de la musique du monde jusqu'aux musiques improvisées³⁷.

Et enfin, le quatuor suisse ARTE, avec qui Quasar a déjà joué en octuor, d'abord en 2007 autour de l'enregistrement de *À huit* d'André Hamel (sous étiquette ATMA), puis pour une tournée de concerts en Suisse, en 2009 : « *founded in 1995 [...] [t]he ARTE Quartett is mainly committed to contemporary music [...]. ARTE has personally cooperated with many composers, which has permitted the group to be involved in the developing process of composing*³⁸. »

Il est aisé de constater à quel point l'ouverture d'esprit, l'accueil et l'urgence de créer caractérisent le monde du quatuor de saxophones, dans lequel Quasar s'inscrit de façon toute naturelle, avec peut-être comme singularité ce double désir de développer des structures d'accueil et de diffusion solides et durables permettant à la musique québécoise et canadienne, dans toute sa diversité, de croître et de rayonner aux côtés de figures internationales, tout en faisant de Montréal un centre de référence à ces égards. À cela, ajoutons un engagement à diffuser la musique contemporaine dans des lieux et pour des publics de tous ordres, parfois bien loin des salles habituelles, dans une optique non élitiste et d'insertion dans la communauté :

On a joué surtout au début (mais encore aujourd'hui !) pour toutes sortes de public. [...] En septembre dernier on jouait les *Quatre Inventions* de Gougeon à l'entrée du métro Frontenac³⁹. On participe aux Journées de la culture⁴⁰, etc. On joue encore aujourd'hui pour le grand public, mais je dirais avec des propositions plus audacieuses⁴¹.

Par ailleurs, à l'époque de la pluridisciplinarité, la pensée artistique se fait toujours plus inclusive et avide de rencontres improbables. Élargir l'univers du quatuor de saxophones devient la conséquence naturelle de nouvelles collaborations avec des artistes de divers horizons, comme ce projet de « technopé-raballet tragicomique et expérimental » à l'initiative de Jean-Marc Bouchard, intitulé *Je ne suis pas un robot*, en collaboration avec Les Escales improbables⁴² et réunissant Jérôme Minière (musique, texte, dramaturgie), Jean-François Laporte (musique, conception instrumentale), Marie-Pierre Normand (scénographie, costumes) et les musiciens de Quasar, un projet où chacun cherche sciemment à évoluer par le croisement d'univers foncièrement différents.

36. www.saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/XASAX.html (consulté le 14 août 2019).

37. www.quatuorhabanera.com (consulté le 14 août 2019).

38. www.arte-quartett.com (consulté le 14 août 2019).

39. Station de métro dans le quartier Sainte-Marie de l'arrondissement Ville-Marie, à Montréal.

40. Sur une base annuelle, les Journées de la culture sont trois jours d'activités gratuites et ouvertes à tous visant à favoriser un plus grand accès de la population aux arts et à la culture : www.journeesdelaculture.qc.ca (consulté le 1^{er} août 2019).

41. Courriel de Marie-Chantal Leclair à l'auteur (29 juin 2019).

42. www.escalesimprobables.com (consulté le 14 août 2019).

43. Comme en témoigne, à titre d'illustration, le plan stratégique 2016-2021 du Conseil des arts du Canada, où on lit que «le Conseil renforcera son appui à la communauté artistique en favorisant une culture de participation, d'inclusion et de diversité», une orientation politique qui prend notamment la forme d'outils concrets pour accompagner les organismes dans l'atteinte de ces objectifs. Pour l'extrait du plan stratégique et l'outil d'évaluation de la diversité : respectivement www.conseildesarts.ca/engagements et la section «en savoir plus sur l'équité» (consultés le 1^{er} août 2019).

44. Radiosource : en astronomie, «objet céleste qui émet un rayonnement radioélectrique continu. On parle de «radiosources discrètes» lorsqu'il s'agit de sources radio bien localisées dans l'espace (par exemple, le Soleil, une galaxie)»; www.cnrtl.fr/definition/radiosource (consulté le 25 juin 2019).

45. Disney, «Un regard nouveau sur les quasars», 1998, p. 49.

46. *Ibid.*

47. Les rencontres incendiaires constituent une série de tables-rondes devant public précédant certains concerts du quatuor, où un sujet de débat est choisi pour sa pertinence dans le domaine musical, ainsi que, bien souvent, pour sa nature controversée ou polémique.

Finalement, si le contexte québécois et canadien a continué de se transformer depuis les années 1990, vingt-cinq ans plus tard, de nouvelles réalités influencent nécessairement la production artistique. Pensons par exemple aux enjeux environnementaux, de représentation et d'équité quant à la diversité sociale, ethnique, sexuelle, à la redéfinition des genres, des préoccupations beaucoup plus présentes aujourd'hui qu'elles ne l'ont jamais été⁴³. Si le projet Territoires sonores, précédemment mentionné, semble signaler une sensibilité à de tels enjeux, il apparaît, à l'observation de l'ensemble du parcours de Quasar et de ses réalisations, qu'il s'agit avant tout d'une philosophie bien incarnée marquée non seulement par une volonté d'exprimer la «diversité qui nous caractérise», comme le revendique le quatuor depuis ses débuts, mais aussi par une attitude fondamentale d'ouverture à l'autre et à l'air du temps. Ainsi, toujours dans le désir de suivre la constante évolution tant des pratiques artistiques que de la société, Quasar valorise la continuelle remise en question qui permet de rester à l'affût, de se redéfinir, de toujours chercher sa pertinence au sein de l'époque et d'arriver à la représenter, à en offrir le reflet par la musique.

Quasar, un phénomène cosmique

Dans le domaine de l'astronomie, le quasar désigne un objet céleste très lointain, mais doté d'une extraordinaire luminosité. Le mot-valise est une contraction de l'expression «**quasi-stellar** radio source» (radiosource quasi stellaire⁴⁴), un phénomène qui a d'abord mystifié les scientifiques dès les années 1960, mais que l'on comprend bien aujourd'hui : «Les quasars sont les objets les plus lumineux de l'Univers. Ils rayonnent des centaines de fois plus qu'une galaxie comme notre Voie lactée, qui brille elle-même comme dix milliards de soleils⁴⁵.» Ne filons-nous pas ici une métaphore qui s'impose d'elle-même pour parler du quatuor Quasar ! Mais ce n'est pas tout : «La collision de galaxies engendre parfois un quasar. Un trou noir massif, au centre de l'une des galaxies, aspire les étoiles et le gaz de l'autre galaxie : le maelström de matière qui en résulte engendre un intense rayonnement⁴⁶»... Collaborations, brassages d'idées et autres *rencontres incendiaires*⁴⁷ sont au cœur des activités que nous avons décrites tout au long de ce texte, et il est indéniable que de nombreux foyers de rayonnement créatif voient constamment le jour dans le champ d'action pour le moins magnétique du quatuor de saxophones Quasar.

*Quasar pour moi, c'est un lieu de perpétuelles découvertes et de rencontres
avec le monde*⁴⁸.

*Un ensemble passionnément engagé dans la création musicale, prêt à prendre
des risques, à explorer, à repousser continuellement ses limites et à travailler
pour et avec sa communauté.*

Boldly where no sax has gone before!

Un beau projet qui ne cesse de grandir.

Trajectoires.

Exploration.

Persévérance.

Aventure.

48. Nous avons posé deux questions ouvertes à chaque membre du quatuor (« Quasar, en une phrase? », « Quasar, en un mot? »), en spécifiant pour seule condition que chacun devait répondre séparément, « en solo ». Nous en tirons ce petit montage polyphonique, où s'enchaînent dans l'ordre les phrases et les mots de Jean-Marc Bouchard, Marie-Chantal Leclair, André Leroux et Mathieu Leclair.

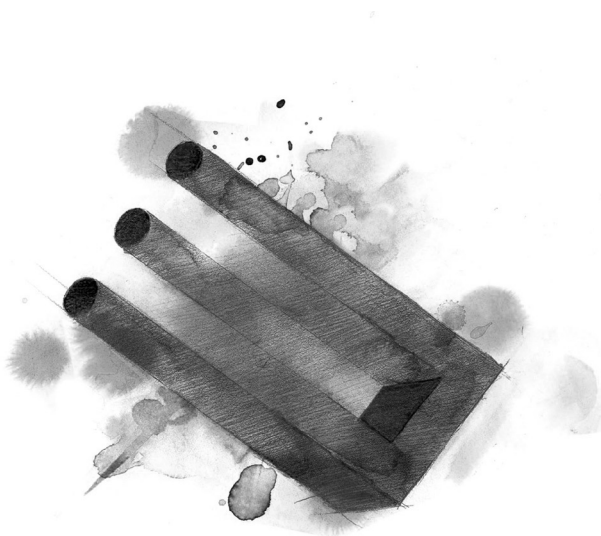
BIBLIOGRAPHIE

- BEAUCAGE, Réjean (2003), « Par quatre chemins », *Voir*, édition du 23 au 29 janvier.
- BISSONNETTE, Lise (1996), « Ruptures », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, p. 13-16.
- BOULIANE, Denys (1992), « À propos... québécoitude, musique et postmodernité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, n° 2, p. 69-80.
- DISNEY, Michael (1998), « Un regard nouveau sur les quasars », *Pour la science*, n° 250, août, p. 48-53.
- DUCHESNEAU, Michel (2004), « Montréal/Nouvelles Musiques: perspectives », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, p. 9-22.
- FÉRON, François-Xavier et Guillaume BOUTARD (2017), « Instrumentalists on solo works with live electronics: Towards a contemporary form of chamber music? », in Friedemann Sallis et al. (dir.), *Live-Electronic Music: Composition, Performance and Study*, London, Routledge, p. 101-130.
- GORON, Benjamin (2019), « Nouvel ensemble moderne: trente ans au service de la musique », *La Scena Musicale*, avril-mai, p. 38.
- MARCEAU, Guy (2003), « Quadriphonie réussie », *La Presse*, 25 janvier, p. D16.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1996), « Éditorial », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, p. 5-8.
- PALACIO-QUINTIN, Cléo (2013), « Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 23, n° 1, p. 45-66.
- RHÉAUME, Martine (2005), « Réflexions sur les festivals, la musique contemporaine et l'identité culturelle québécoise », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, p. 73-82.
- RYAN, David (1999), « Composer in Interview: Helmut Lachenmann », *Tempo*, New Series, n° 210, p. 20-24.
- SMALLEY, Denis (1997), « Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes », *Organised Sound*, vol. 2, n° 2, p. 107-126.
- TOUSIGNANT, François (2003), « Quatre créations, quatre grands interprètes », *Le Devoir*, 27 janvier, p. B8.
- VAILLANCOURT, Lorraine (1996), « Lettre (inédite) à Lise Bissonnette, directrice du Devoir », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, p. 9-12.

ADRESSES URL

LEROUX, Robert (2017), « Portrait: Quasar », www.percumedia.com/fr/blogue/portrait-quasar (consulté le 25 juin 2019).

RODGERS, Caroline (2015), « Quasar: le clan du saxophone », www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201501/22/01-4837509-quasar-le-clan-du-saxophone.php (consulté le 20 juin 2019).



Camila Paz, *Paradoxal Escher*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.



Quasar, au milieu des années 1990.



Victoriaville, Quasar au FIMAV avec Alexandre Burton et Julien Roy, 2007.



Dresde, Quasar à Tonlagen, 2014, tournée européenne
Hellerau. Crédit : Stephan Floss.



Moscou, Quasar à la Place rouge, octobre 2014, tournée
européenne.

Reality Sounding: Annesley Black's *not thinking about the elephants*

Anthony Tan



Saito: "If you can steal an idea from someone's mind,
why can't you plant one there instead?"
Arthur: "Okay, here's me planting an idea in your head. I say to you,
don't think about elephants. What are you thinking about?"
Saito: "Elephants"
— *Inception* (Nolan, 2010).

"What is sounding in reality?"¹ This question, posed by composer Mathias Spahlinger, regards musical experience not only as an object of our perception, but also as a condition of our perception, shaped by biological and psychological factors as well as the internalized musical and cultural premises of the listener's society. Annesley Black, a former student of Spahlinger, tackles this question in her work *not thinking about the elephants* (2018), for saxophone quartet and live electronics, written for Montreal's Quasar Saxophone Quartet. Black confronts the listener with the traditional musical dimensions of melody, rhythm, counterpoint, and form, but also plays on the audience's expectations of the concert-going situation and introduces psychoacoustic phenomena such as combination tones: additional subjective tones that are perceived when two real tones are played simultaneously. On engaging in analysis of Black's work, one realizes that the experience of this music cannot be limited to a study of the score. For Black, *what is sounding* emerges as a multidimensional experience resulting from performer interaction, electronic mapping and sampling, acoustic phenomena, and spatial movement.²

1. Spahlinger, 2008, p. 580.

2. Black, 2019.

3. *Ibid.*

4. Also known as *ironic rebound*, or *the white bear problem*. This concept was first studied clinically by social psychologist Daniel Wegner (Wegner, 1987).

5. For a video performance of the work by the Quasar Saxophone Quartet, see Quasar, 2018, <https://youtu.be/xoPnfhl6UQ> (accessed August 29, 2019).

6. Black, 2019.

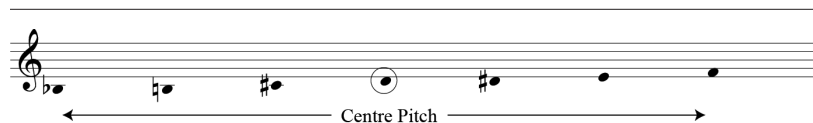
A multidimensional approach to musical experience is quite typical for Black. Many of her works involve not only the use of live electronics, but also multimedia and theatrical elements that create a philosophical and poetic exploration of conceptual ideas. For example, in *4238 de Bullion* (2007-2008), for piano, live electronics, and real-time video processing, she plays with performer physicality, human-computer interaction, and temporal synchronicity. *Shadow Music* (2016), for ensemble and three performers playing with light and shadow, works through concepts of control, spatial movement, gesture, and light. *tolerance stacks* (2016), for five musicians, live electronics, playback, and media installation, involves the performers switching between acoustic and electronic instruments and between improvised and notated music, evoking Black's personal relationship with electroacoustic music history and the tensions between humans and machines.

Two themes are pervasive in *not thinking about the elephants*. First, ideas of suppression and emergence permeate many aspects of the composition.³ The original creative impetus behind the work and title comes from "Ironic process theory," the psychological effect where the deliberate suppression of a thought leads to its increased emergence.⁴ Second, Black uses the polarity of conceptual extremes to create dialectic relationships. For example, she uses a systematic compositional process to manipulate musical material, but remains open to experimentation and playfulness. She gives her attention to the psychophysical aspects of listening (difference tones, spatial segregation) even as she makes use of a rigorous structural process that may be inaudible (but is nonetheless available to be sensed subconsciously). Black's approach in *not thinking about the elephants* creates a network of relationships, and forges diverse connections and situations such that musical objects can be perceived uniquely by different listeners. This analysis will focus on how themes of suppression, emergence, and polarity are expressed in the dimensions of pitch, counterpoint, temporality, form, and live electronics.⁵

Trichords and Difference Tones

Black navigates a polarity between set theory procedures and the use of psychoacoustic phenomena as both a perceptual result of frequency interactions between instruments and a model for the construction of harmonic material. In conversation with the composer,⁶ it was revealed that the pitch material originates from a seven-note synthetic scale (Figure 1). With D as the central pivot note, pitches are added outwards (skipping C natural) until a perfect fifth is reached (B flat to F).

FIGURE 1 Seven-note synthetic scale.



From this scale, Black extracts trichords to create three-note motivic cells. Four primary melodic units emerge. Each of these trichords contains a chromatic step and a larger interval leap ranging from a major second to a perfect fourth.

FIGURE 2 Three-note motivic cells.



Subsequently, the melodic units are transposed a semitone higher and a minor third lower, expanding the melodic material.

FIGURE 3 Transpositions of motivic cells.



The primary motivic units are then run through permutations according to trajectory profiles, creating microvariations.⁷ The six trajectory profiles are: all ascending, all descending, step up then leap down, step down then leap up, leap up then step down, leap down then step up.

7. *Ibid.*

FIGURE 4 Re-ordering of a single cell according to trajectory profiles.



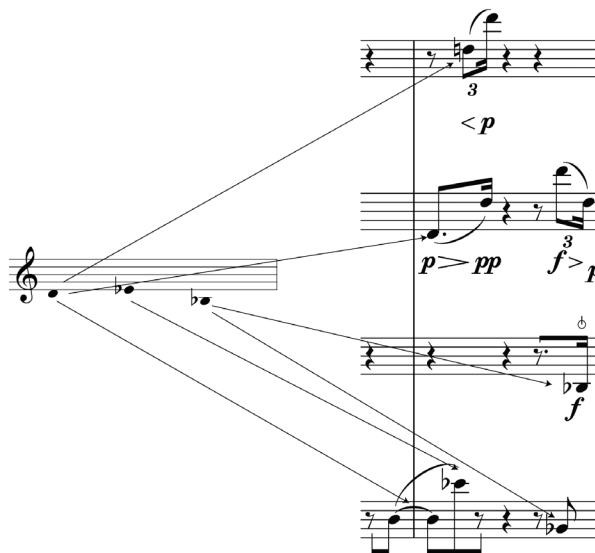
Black also allows for free modulation and variation of this material. Pitch material can be microtonally modified, notes can be repeated or omitted, and they can take on any sort of articulation, from harmonics to slap sounds. Furthermore, these motives are often strung together to create melodic streams (Figure 5), or the composer may use octave displacement to break up cells that are then reconnected to make phrases.

legato, sustained, contained expression
subtones, on the brink of inaudibility

Alto Sax.

pppp < *p* *pppp* < *p* *pppp* < *p*

FIGURE 6 Pointillistic texture derived from a trichord (m. 198). © Edition Juliane Klein.



The composer uses *combination tones*, specifically *difference tones*, both as a psychoacoustic phenomenon resulting from pitch interactions, and as an impetus for vertical and harmonic construction.⁸ Difference tones correspond to the theme of emergence as they result from the frequency differ-

8. Black, 2019.

ences between two pitches, creating an emergent frequency heard within our minds rather than acoustically. In creating difference tones, E flat₄ acts as a drone against which the trichord material is played, resulting in perceived combination tones.⁹ The difference tones are used in two ways. First, they arise perceptually from the interaction between pitches played by the tenor and baritone saxophones and the pitches from the soprano and alto saxophones projected into mini-loudspeakers inside the larger instruments' bells. An example of difference tones can be found at the beginning of the work (Figure 7). The piece begins in pulsation with repeated unison E-flats. The tenor begins a slap tongue technique while freely performing multi-phonics

9. *Ibid.*

FIGURE 7 Opening of *not thinking about the elephants* (mm. 1–15). Example areas where difference tones may be created. Score in C. © Edition Juliane Klein.

mic 1: mini LS 1
mic 2: mini LS 2

Sopranosaxophone

Alto Saxophone

Tenorsaxophone

Baritonsaxophone

filter single/ multiple notes of multiphonic freely on each slap

filter- spectrum freely, emphasizing different partials on each slap

8

Sopsax.

Alto Sax.

Tsax.

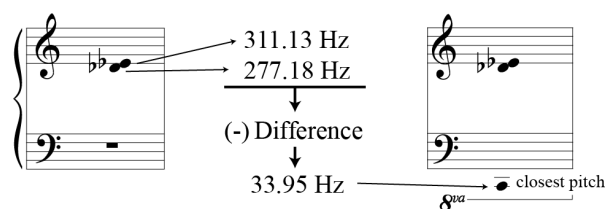
Barsax.

on E flat, and the baritone moves to a low E flat that is also performed with a slap tongue, providing the fundamental of a spectral structure. The higher members of the quartet continue the impulses on the E flat, but shift microtonally in opposite directions so that the soprano sax moves upward to an F, and the alto sax moves downward to a D flat. Since the soprano and alto sounds project from the bells of the other two saxophones, their sonic proximity creates *difference tones*. The microtonal pitch shifting of the soprano and alto creates a range of difference tones.

Secondly, difference tones are used as a model for generating new harmonic material (Figure 8). Black calculates the difference tones that arise from playing each pitch of the trichord material against an E flat₄ drone.¹⁰ For example, a D flat₄ played against an E flat₄ corresponds to a frequency (33.95Hz) slightly higher than C₁ quarter-sharp. The resulting tone is approximated to C₁, the nearest semitone that does not duplicate one of the pitch-classes already present in the chord.

10. *Ibid.*

FIGURE 8 Harmonic construction from difference tone calculation.



Black then transposes the difference tone, mapping it for another instrument in the quartet to play as part of a polyphonic texture. Figure 9 shows how she uses the pitches E flat and D flat and the resulting C difference tone freely (sometimes with octave transposition) within the tenor and baritone saxophone parts. The difference tones exist between the artificial and the real, and are used compositionally both as a perceptual result and as a metaphor for harmonic production.¹¹

11. *Ibid.*

FIGURE 9 Use of difference tone as melodic/harmonic material (mm. 167–168).
© Edition Juliane Klein.



Dimensional Counterpoint

In this work counterpoint can be defined both in a traditional sense, as the weaving of pitch-oriented melodic structures to control dissonance and consonance within a harmonic dimension, and also in a broader sense, including the dimensions of space, temporality, and live electronics. Black constructs a complex contrapuntal texture for these additional dimensional “voices” to create a polyphonic network involving spatial movement, timbre qualities, and live electronic mapping. This polyphony becomes complex as melodic lines, instrumental tessituras, the mapping of the soprano and alto sound to mini-loudspeakers, and the spatial positioning of the performers change in relationship with each other. This dimensional counterpoint leads us to ask again, “What is sounding in reality?” and to question how the interactions create a polyphonic listening situation.

An example of dimensional counterpoint can be found in Section C (mm. 78–112) of the work. In the annotated excerpt shown in Figure 10, we see a series of three- to four-measure phrases grouped as trios. Each line consists of melodic units constructed from three-note cells presented in motivic patterns to create linear streams. From a pitch perspective, each trio forms a traditional polyphonic texture. Upon closer examination, however, a deeper dimensional counterpoint occurs. First, we see that the tessitura roles of the instruments have been reversed. The high voices of the quartet (soprano and alto) perform sub-tones in their low register, while the tenor and bass perform

high harmonics. Secondly, if we recall that the soprano and alto are offstage and only heard through speakers placed inside the tenor and baritone, we realize that the sound of the soprano and alto is filtered through the sounds of the tenor and baritone. Normally, the sound of the soprano saxophone is projected into the bell of the tenor, and the sound of the alto is projected into the bell of the baritone. During this section, however, the mapping is reversed. In m. 78, Black indicates that microphone 1 (placed on the soprano saxophone) should send its signal to speaker 2 (placed in the baritone saxophone). Similarly, microphone 2 (placed on the alto saxophone) sends its signal to speaker 1 (placed in the tenor saxophone). This situation is reversed at m. 85, and suggests a type of “invertible counterpoint,” where microphone mapping, frequency space, and background and foreground textures are crossed. Returning to Spahlinger, “in new music, unlike ‘accustomed’ forms, foreground and background are interchangeable, main ideas can transform into peripheral ideas.”¹²

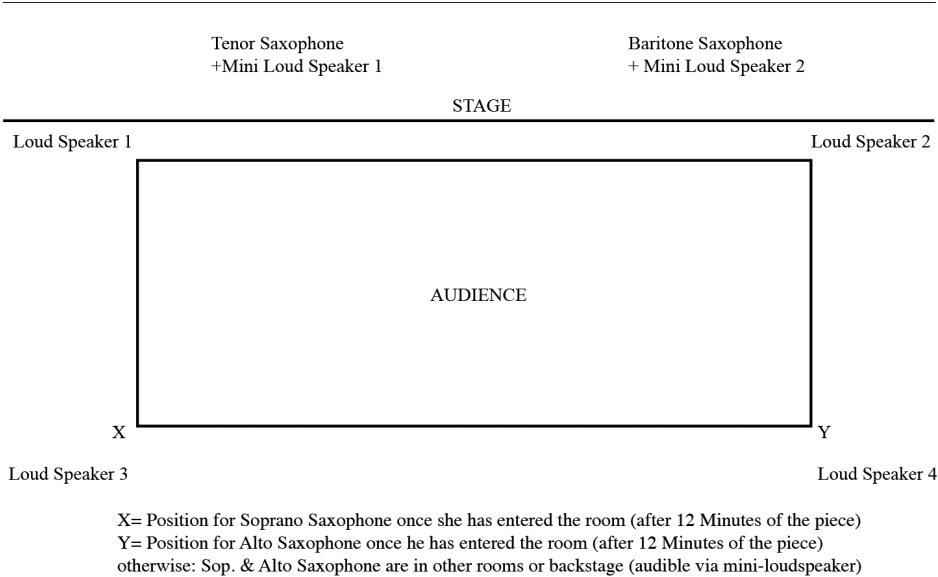
12. Spahlinger, 2008, p. 586.

FIGURE 10 Trios and inversion of instrument mapping (mm. 78–88). © Edition Juliane Klein.

The figure displays two systems of musical notation for saxophone trios (Soprano, Alto, Tenor, and Baritone saxophones) in 8/8 time. The first system, starting at measure 78, is labeled 'Trio' and includes a circled annotation: 'mic 1: mini LS 2 / mic 2: mini LS 1'. The second system, starting at measure 83, is also labeled 'Trio' and includes a circled annotation: 'mic 1: mini LS 1 / mic 2: mini LS 2'. Both systems feature dynamic markings (pp, p, mf, f) and performance instructions such as 'legato, sustained, contained expression subtones' and 'legato, sustained, somewhat repressed subtones'. A bracket labeled 'Three-note cells' points to specific passages in the Soprano and Alto parts of the first system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The final dimension of counterpoint in this work is space, which is shaped by the stage set-up (Figure 11). With two instruments onstage and two hidden, plus a four-channel surround sound system, Black constructs situations of spatial counterpoint that separate what the audience can see from what they hear. This allows her to play with listener expectations around the relationships between space, source, and sound. She composes a deliberate trajectory, starting with sounds from the two instruments onstage and evolving through amplified and acoustic sound from onstage and off to end by surrounding the public with the acoustic sound of all four saxophones. A major shift in spatial arrangement occurs at around eleven minutes into the work, when the hall doors open to let in the distant acoustic sounds of the offstage soprano and alto. The listeners hear the musical material from the space outside the concert hall. About a minute later, near the end of the piece, the soprano and alto move into the concert hall, taking up positions near the outer speakers (positions X and Y), creating a new acoustic situation. The projection of their sound into the speakers is now muted. Through these spatial transformations, Black constructs a contrapuntal situation between musical material and physical location, moving from outside to inside, and from decoupled sources/sounds to a direct linking of cause and effect.

FIGURE 11 Stage set-up.

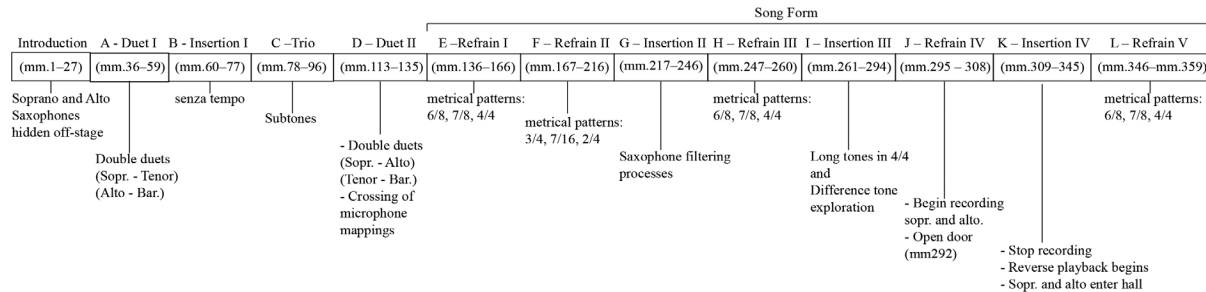


Folksong and Temporal Polarity

After an introductory section, the work presents a series of duets and trios, followed by what Black describes as a series of refrains contained within a strophic folksong form, interrupted by insertions.¹³

13. Black, 2019.

FIGURE 12 Overall form of *not thinking about the elephants*.



The work is sectional, divided into clearly delineated parts. Rhythmically, Black develops a temporal polarity by moving between freedom (*senza tempo*), and metrical complexity. Sections of the song form tend towards the metrical end of this axis, with a repeating structure of changing meters. Into this structure Black has made *insertions*, or formal interruptions¹⁴ that allow for compositional and performer freedom. These parts were developed in collaboration with the Quasar Saxophone Quartet in Montreal. They tend to be rhythmically free, using proportional notation in *senza tempo* markings, or pulsating metrical music, using aspects of timbre such as extended technique and/or the harmonic series.

Black's definition of folksong involves the use of a repeated melody altered with every iteration.¹⁵ However, the original version of the melody is never presented; it serves only as a compositional starting point.¹⁶ In Figure 13 we see the original sketch of the folk melody. At the bottom of the figure, we see a linear sequence of three-note motives written for the alto sax in 4/4 meter. At the top of the figure, the sequence dissipates among the members of the quartet, yielding a pointillistic structure. This stage of the process includes the use of repetition and the free addition of contrapuntal melodic figures filling out the texture.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

FIGURE 13 Sketch of *not thinking about the elephants*. Linear sequence of trichord material (below), then dispersed over four voices creating the initial melody (above).

Handwritten musical score for the piece "not thinking about the elephants". The score is divided into two systems. The top system features four staves for Sopransaxophone, Alto Saxophone, Tenorsaxophone, and Baritone saxophone. The bottom system features three staves for Soprano, Alto Sax, and Baritone. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations in the score include "Articulations & persona-ces" at the top, "the absent elephants" in the center, and "Annoy Black" on the right. A note on the right side states "2. Original melody derived from linear sequence, dissipated over 4 voices." Another note on the right side states "1. Linear sequence of three-note cells." The score also includes a tempo marking of "♩ = 100" and a key signature of one flat.

The melody undergoes metrical transformations to produce variations. The original version is set in an audible 4/4 meter. Subsequently, two groups of meter sequences are created: (6/8, 7/8, 4/4) and (3/4, 7/16, 2/4), forming an independent metrical structure, which is further varied through repetition, permutation, or insertion of other metrical units. This independent metrical structure is audible, and not a layer of notational abstraction. Yet it also serves as a kind of compositional catalyst.¹⁷ Working in her theme of suppression, Black “forces” the original melodic material into this independent metrical

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

structure, a process she describes as looking for the “weight” of a meter.¹⁸ This is intuitive; my analysis suggests that she does it by searching for a specific beat to place a pitch from the melody into. A decision to place a note on the downbeat or an offbeat will have implications for the rhythmic flow of the sequence.

In Figure 14 we see the beginning of *Refrain III* (mm. 247–251), an instance of this restructured melody. At this stage of composition, Black’s process is intuitive and difficult to trace. The independent meter sequence is [3/4 (or 6/8), 7/8, 4/4]. The pitch material is reminiscent of the original melody, but Black uses rhythmic shifting, repetition, and octave displacement to explore different ways for it to *fit* in the new meter. The acoustical result is a continually shifting pulse and non-symmetrical repetition.

FIGURE 14 *Refrain III*. Example of the original melody forced into an independent metrical sequence (mm. 247–251). © Edition Juliane Klein.

Black’s work here calls to mind Helmut Lachenmann’s concept of *dialectal structuralism*:

music derives its structural detail from a conscious unconscious confrontation with the structures which it helps to establish, which it evokes—and at the same time breaks with, clashes with—structures which the composer may evoke by leaving unmentioned, in order to exorcize them in some way.¹⁹

Musical structures derive their strength from resistance, defined as the friction between the music and the forms they suggest. By forcing a melody derived from earlier stages of the compositional process into new meters, Black constructs a compositional dialectic between the melody and the form. Furthermore, by shifting the original melodic structure rhythmically and subjecting it to micro-variations, the material is defamiliarized, allowing the listener to experience it anew each time.

19. Lachenmann, 1995, p. 100.

Three layers define the live-electronics set-up. Layer 1 is the amplification layer: all the instruments are miked and amplified, but the sound of the off-stage soprano and alto saxophones project into speakers placed in the bells of the tenor and baritone saxophones. The placement of the speakers inside two of the instruments has three results. First, it aids in the creation of difference tones. Secondly, this mapping severs the perceptual connections between source and sound.²⁰ For example, in Section B (mm. 60-71), representing the first insertion section, a dramatic event occurs where we watch the tenor and baritone play *tacet* (Figure 15). At the same time, we hear the sound of the soprano and alto coming through the speakers pitched very high, beyond the tenor and baritone range, evoking the polarity between artificial and real.

FIGURE 15 Playing with source-sound identities (m. 60). The high-pitched sounds of the soprano and alto saxophones are projected into speakers placed inside the tenor and baritone saxophones. © Edition Juliane Klein.

ANTHONY TAN

Thirdly, the speaker placement allows for the filtering of the soprano and alto sound by the tenor and baritone saxophones (Figure 16). The absence of effects processing and prefabricated sound design is noticeable. Instead, Black blurs the line between acoustic and electronic by using the tenor and baritone like the filtering modules of a modular synthesizer. The tenor and baritone saxophones modulate the incoming signal from the soprano and alto by changing their fingering, thus changing the length of the column of air the soprano and alto tones resonate in, acting as a type of formant filter.

FIGURE 16 Tenor saxophone filtering the soprano saxophone through finger patterns (mm. 234–236). © Edition Juliane Klein.

Layer 2 of the live electronics involves the diffusion of the quartet sound to a 4-channel system placed around the audience (see the hall set-up in Figure 11). In early performances of the work, this amplification process was completely improvised to enhance the perceived difference tones created through the interaction between the saxophones.²¹ While it is not notated in the score, Black adjusted the amplification of the quartet sound at her discretion. This aspect of the work can only be experienced in a live performance and not in the recording. The play of amplification depends on the space where the piece is presented, and how the sound engineer/composer perceives the quartet at any particular moment.

In Layer 3, near the end of the piece and representing the most prominent electronic part, Black uses a Pure Data²² patch to record (sample) the live performance, then cuts, splices, reverses, and reorders this material, playing it back through the mini-loudspeakers. Some of the recorded segments are displaced and repeated, specifically from mm. 309–323, where the playback consists only of material recorded in m. 308 (Figure 17). This electronic part begins at the moment when the soprano and alto saxophones walk into the concert hall.

21. *Ibid.*

22. Pure Data is a visual programming language developed by Miller Puckette for creating interactive computer music.

FIGURE 17 Recorded material from the soprano and alto saxophones are spliced, reversed and repeated in the electronic part (mm. 308–309). © Edition Juliane Klein.

mic 1: mini LS 1
mic 2: mini LS 2

STOP RECORD

K

walk into concert hall

walk into concert hall

REPEAT 6x

playback from m. 308

Finally, at m. 327, an electronic solo begins (Figure 18). This solo, diffused through the mini-loudspeakers, derives from material recorded in mm. 299–305. The annotated example in Figure 18 identifies its origin.

During the solo, the tenor and baritone remove the speakers from their bells, and hold them in their hands. This represents an important theatrical and climatic point in the work: material that was once hidden and suppressed in the background emerges and becomes the foreground. Black writes in her notes that the “exterior voices color, shadow, reciprocate, refute or eventually overpower the interior voices.”²³

23. See the score’s technical note. Black, 2018.

FIGURE 18 Electronic solo and derived acoustic material. Note: for clarity, not all connections have been annotated. © Edition Juliane Klein.

Recorded acoustic saxophone part

298 17

Sopsax. *ppp* *f* *pp* *mf* *ppp* *< mf* *ppp* *pp* *mf* *p* *< f*

Alto Sax. *f* *pp* *f* *mf* *ppp* *< mf* *ppp* *pp* *mf* *p* *< f*

Tsax. *p* *T.R.* *mf* *pp* *p* *T.R.* *p* *pp* *f* *p* *mf* *> pp*

Barsax. *pp* *p* *p* *pp* *mf* *> pp*

302

Sopsax. *p* *emb.* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *pp* *p*

Alto Sax. *ff* *p* *ff* *pp* *ppp* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *pp*

Tsax. *pp* *< f* *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Barsax. *f* *p* *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *p*

Electronic Solo

327 from m.305 from m.304 from m.303 from m.305 from m.302 from m.302

Playbk 1

Playbk 2

334 from m.302 from m.301 from m.304 from m.303 from m.300 from m.299

Playbk 1

Playbk 2

Conclusion

Annesley Black's work uses the compositional manipulation of various musical parameters and dimensions to dissect, explore, and express conceptual topics. In *not thinking about the elephants*, ideas of suppression and emergence are pervasive. The quartet is severed in half: two of its members (soprano and

alto saxophones) remain offstage and behind closed doors through most of the work. For the audience, their sound also remains acoustically hidden (suppressed), and is projected digitally through speakers placed inside the tenor and baritone saxophones. Their absence could make us forget about half of the quartet, even as we are confronted with their sound emerging from the onstage instruments. This creates a cognitive dissonance between what we hear and what we see, lending the work a strong visual and theatrical component. Furthermore, the use of combination tones (more specifically, difference tones) to create an emergent harmonic structure supplementing the played notes, and the forcing of melodic material into an independent metrical grid both point to this theme of suppression and emergence.

When approaching a piece of new music, we often ask: “How does this composer generate tension in their work?” Black tends to use *polarity*, the juxtaposition and interchange of extremes within a particular dimension. This may be an interplay between the highest and lowest notes of an instrument’s frequency range, and may also include extremes in physical and spatial dimensions, such as the absence or presence of musicians. Black writes that *not thinking about the elephants* deals with the “psychological implications of isolation, separation and absence.”²⁴ The polarity of absence and presence becomes a contrapuntal, tension-building device. By removing two performers and making them audible only by electronic means we have a sense of their absence, causing us to focus on the two performers onstage and creating a “dissonant” spatial situation. When the “missing” performers are made present at the end of the work, the ensemble comes together, making a “consonance” of sound and source.

not thinking about the elephants is a rich, complex piece of music demanding multiple careful listenings. Black creates musical objects and situations that can be perceived in a number of ways, making it difficult to analyze but also extremely rewarding—creative processes are both systematic and intuitive, background elements become foreground, instrument tessituras and electronic mappings reverse, spatial positions interact with melodic phrases, and the acoustic and electronic mediums fuse. Her language revels in playfulness between extreme polarities and a unity of concept: what is suppressed, inevitably emerges. When confronted with Spahlinger’s question, Black’s response was profound: “What is sounding is what the composer puts into it.”²⁵

24. *Ibid.*

25. Black, 2019.

BIBLIOGRAPHY

- LACHENMANN, Helmut (1995), "On Structuralism," *Contemporary Music Review*, vol. 12, n° 1, pp. 93–102.
- SPÄHLINGER, Mathias (2008), "this is the time of conceptive ideologues no longer," *Contemporary Music Review*, vol. 27, n° 6, pp. 579–594.
- WEGNER, Daniel. M., SCHNEIDER, David. J., CARTER, Samuel R., and WHITE, Teri L. (1987), "Paradoxical Effects of Thought Suppression," *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 53, n° 1, pp. 5–13.

SCORE

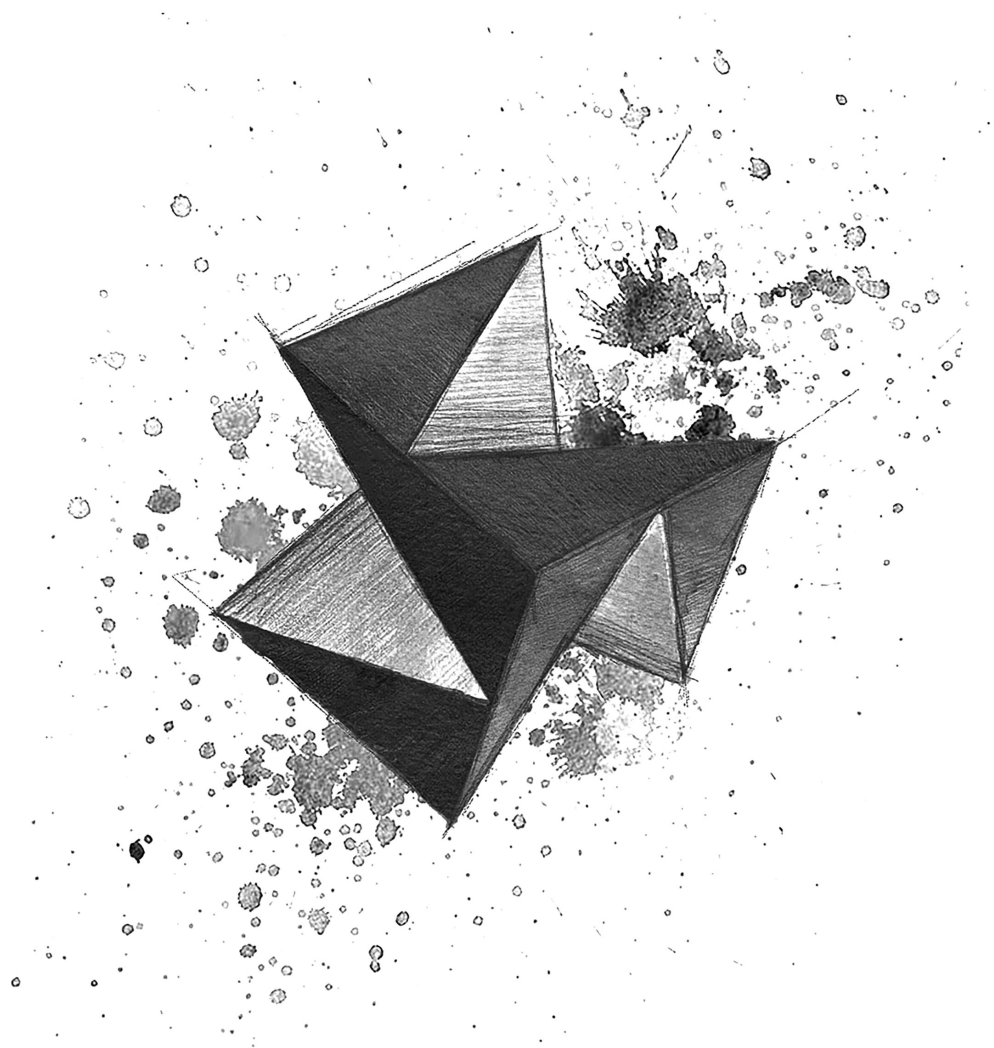
- BLACK, Annesley (2018), *not thinking about the elephants*, Berlin, Edition Juliane Klein, EJK0810.

WEB LINK

- Quasar Saxophone Quartet (2018), *not thinking about the elephants*, Annesley Black, Quasar4Sax YouTube channel, <https://youtu.be/xoPnfhpl6UQ> (accessed August 28, 2019).

OTHER SOURCES

- BLACK, Annesley (2019), Telephone interview with the author, May 22.
- NOLAN, Christopher (2010), *Inception*, Burbank, Warner Home Video.



Camila Paz, *Triangla*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.



Katia Makdissi-Warren, 2019, par Jérôme Bertrand et Geneviève Bigué pour la Série hommage smcq.

ACTUALITÉS

SÉRIE HOMMAGE 2019-2020 : KATIA MAKDISSI-WARREN

Étapes et œuvres marquantes

Noémie Pascal, SMCQ

1959

- Arrivée au Québec de Hened Makdissi (Liban), grand-mère maternelle de Katia Makdissi-Warren

1970

- 23 juin, naissance à Sainte-Foy (Québec)

1977

- Début de l'apprentissage du piano (Ursulines, Québec)

1980

- *La danse des amérindiens*, pour piano (1^{ère} composition)

1984-1987

- Dirige un chœur et un orchestre amateur

1985

- Découverte du chant de gorge inuit
- Découverte de la musique contemporaine (avec Gisèle Ricard, Université Laval)

1987-1990

- Études au Cégep de Sainte-Foy, en musique (piano) et sciences

1990-1995

- Études de composition au Conservatoire de musique de Québec

1995-1996

- Allemagne. Études de composition avec Manfred Stahnke

1997-1999

- France et Liban. Études arabes avec le Père Louis Hage

2000

- Retour à Québec
- Début de collaboration avec le Festival du monde arabe

2001

- Fondation de l'ensemble Zeugma
- Premier concert de Zeugma à Montréal (Maison de la culture Ahuntsic)

2003

- *Samâ'i zirkouli* (Orchestre national oriental de Beyrouth)
- *Dialogue du silence* (Geneviève Savoie, flûtiste)

2004

- Installation à Montréal
- *Razzia* et *Algorythme* (Festival du Monde Arabe)

2004-2007

- Doctorat en composition avec Michel Longtin (Université de Montréal)

2006

- L'ensemble Zeugma devient Oktoécho

2007

- *Carte Blanche* (Arraymusic, Toronto)
- Premières inspirations jazz

2009

- 1^{er} album de Oktoécho, *Éponyme*

2010

- Début de la résidence de Oktoécho à la Maison de la culture Ahuntsic
- Compositions pour la plus haute tour du monde (Burj Khalifa, Dubaï)

2011

- Premières collaborations avec artistes autochtones
- *Rave du Soleil* (rencontre musique arabe et autochtone)
- *Mouvances arabo-klezmer* (rencontre christianisme, islam, judaïsme)

2012

- Début de collaboration avec Présence autochtone

2013

- *Saimaniq* (pour deux chanteuses de gorge inuites et ensemble)
- *Fonte des glaciers* (Ensemble contemporain de Montréal)

2014-2015

- Direction artistique du Festival Sefarad de Montréal

2015

- *Trancestral* (Présence autochtone)

2016

- *Parade* (Orchestre symphonique de Vancouver)
- *Double Concerto* (I Musici)

2017

- Collaboration avec Les Violons du Roy

2018

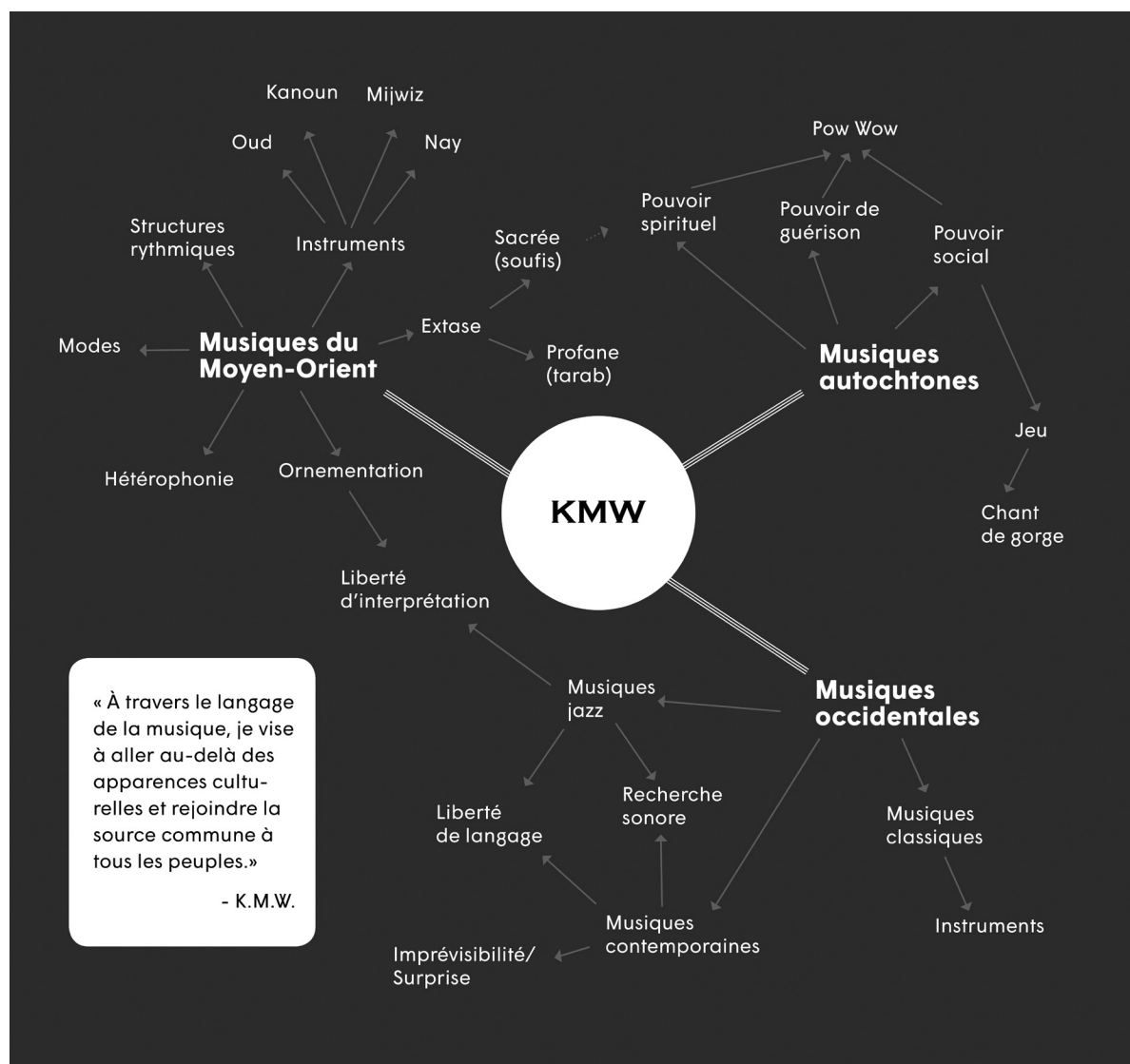
- *Saimaniq*, Prix Opus « Album de l'année – Musiques du monde et musique traditionnelle québécoise »

2019

- La SMCQ lui consacre la 7^e édition de sa Série hommage. 18 nouvelles œuvres.

L'univers de Katia Makdissi-Warren (un diagramme)

Noémie Pascal, SMCQ



Création contemporaine et partage des traditions : à la rencontre de Katia Makdissi-Warren

Vicky Tremblay

La Série hommage à Katia Makdissi-Warren présentée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) est l'occasion de mettre de l'avant les musiques de cette compositrice au parcours et à la démarche uniques. Ses œuvres se singularisent par les rencontres entre diverses traditions (du Moyen-Orient au chant de gorge inuit) et sont empreintes des différentes identités culturelles qui s'y retrouvent. En ce sens, le constat de Serge Provost quant à la situation des créateurs en musique depuis la fin du xx^e siècle fait écho à la démarche de la compositrice :

De nos jours, les débats esthétiques ont largement supplanté le dogmatisme théorique et s'orientent vers des discussions qui touchent à la singularité des systèmes de référence et témoignent d'une profonde recherche d'identité de la part des créateurs¹.

La recherche mentionnée par Provost se présente chez Makdissi-Warren par la rencontre de différentes identités culturelles qui se croisent au sein de son œuvre. Par le métissage, la compositrice parvient à redéfinir la musique contemporaine et contribue à son décloisonnement vers de nouvelles traditions. Ses années de travail avec l'ensemble Oktoécho illustrent cette redéfinition par les dialogues et les échanges avec les interprètes de l'ensemble, mais aussi par le respect de leurs origines au cours du processus de création. Des

entretiens avec la compositrice ont permis un retour et des réflexions sur son parcours et sa démarche à la fois singulière et novatrice.

Parcours et résistance

C'est d'abord au Conservatoire de musique de Québec que Makdissi-Warren entreprend ses études en composition dans les années 1990. Sa démarche suscite une certaine résistance de la part des professeurs, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses études ainsi que son projet de rencontre entre les musiques occidentales et moyen-orientales. Elle se rend par la suite en Italie et en Allemagne pour approfondir son étude de la création musicale auprès d'Ennio Morricone et de Manfred Stahnke, puis à Beyrouth, où elle s'imprègne des traditions de la musique arabe (populaire et classique) avec P. Louis Hage. « J'ai tenté d'intégrer ce que j'ai découvert au Liban dans tout ce que j'avais appris en étudiant la composition occidentale² », souligne-t-elle. À cet égard, son doctorat en composition – réalisé à l'Université de Montréal sous la direction de Michel Longtin – est l'occasion de synthétiser la diversité de ses apprentissages au Québec, en Europe et au Moyen-Orient.

Si Makdissi-Warren assume pleinement son identité stylistique, son statut de compositrice de musique

contemporaine n'a pas toujours été reconnu. Elle explique :

On sent beaucoup d'ouverture de la part des nouvelles générations. Il n'y a plus autant de barrières ou de « snobisme » musical. Mais ça n'a pas toujours été comme ça. Lorsque j'ai commencé à composer, il y avait de réelles barrières dans les universités et les conservatoires entre musique contemporaine, musique jazz, musique populaire, musique du monde, etc.

De fait, certains ont considéré d'emblée que son œuvre appartenait à la musique populaire. « On cherchait ainsi à dénigrer mon œuvre et la musique populaire à la fois ! », déplore-t-elle. Si la compositrice soutient que plusieurs ont souffert de ces barrières imposées, elle ajoute que le désir de créer sans contraintes permet de dépasser ces tentatives d'étiquetage. Par ailleurs, « aller au-delà de ce qui était préconçu au Conservatoire permettait d'ouvrir à une source d'inspiration musicale infinie », se souvient-elle.

Métissage et identités

La musique de tradition classique est donc aux fondements de la démarche de création de Makdissi-Warren, et le métissage lui permet d'établir une rencontre signifiante avec d'autres traditions. Selon elle, l'identité et la rencontre sont deux pôles en interaction constante lorsqu'il est question de métissage : « Il faut toujours savoir qui nous sommes, nos origines, ce que nous voulons faire, et ce, en collectivité. » Ainsi, la compositrice affirme que c'est grâce à cet équilibre entre une identité musicale revendiquée et une rencontre signifiante qu'il est possible de trouver un point commun, un espace dans lequel les musiciens se retrouvent.

Selon elle, « il est impératif de ne pas dépasser les limites de l'étrangeté pour les interprètes. Si on dépasse ces limites, le processus d'interprétation n'a plus de sens pour eux. » En suivant ce principe, il est évident que la démarche de création de Makdissi-Warren se doit d'être flexible, parfois même adaptée aux inter-

prêtes de sa musique. Aussi n'écrit-elle pas de la même façon pour un ensemble comme Oktoécho – ensemble pour lequel elle compose régulièrement et dont elle assure la direction artistique – que pour un orchestre symphonique.

Oktoécho : un espace de partage des traditions

En 2006, la compositrice crée Oktoécho, un projet réunissant des musiciens issus des traditions moyen-orientales et occidentales. Si ses œuvres sont interprétées par des formations de tradition classique telles que l'Orchestre symphonique de Québec, l'Ensemble Contemporain de Montréal ou l'Orchestre de chambre de l'Université McGill, Oktoécho s'inscrit en tant qu'espace de création essentiel pour Makdissi-Warren. Les musiciens peuvent y interpréter ses œuvres métissées sans pour autant « dépasser leur étrangeté ».

Dans Oktoécho, en effet, les interprètes tiennent un rôle important dans le processus de création :

Avec Oktoécho, j'ai le luxe de savoir pour qui j'écris. Je compose différemment selon les forces de la personne pour qui j'écris. Parfois, j'écris très peu, car je sais que l'interprète ajoutera exactement ce qu'il faut.

Un autre aspect important du travail d'Oktoécho est le temps. Prendre le temps de se rencontrer, d'échanger. Par exemple, dans *Saimaniq* (le projet de rencontre avec les chanteuses de gorge inuites), le processus de création s'est amorcé par des ateliers :

Nous avons commencé par environ vingt heures d'ateliers. Nous avons improvisé, essayé des mélanges entre les différents instruments, etc. À la fin des répétitions, j'enregistrais le résultat et je retravaillais des partitions à partir du travail que nous avions réalisé.

Ce processus de création a mené à l'enregistrement d'un album, paru en 2017³. Les ateliers ont pourtant commencé en 2011 : « J'aime bien prendre le temps que tout "mûrisse". De plus, nous avons développé à travers ces années de forts liens de confiance. »

Cette confiance ainsi qu'un immense respect ressortent de façon significative dans l'œuvre d'Oktoécho et de Katia Makdissi-Warren. Ils permettent un réel partage entre les différentes traditions: une rencontre qui sort des perspectives eurologiques⁴ (s'inscrivant uniquement dans la tradition classique occidentale de la musique sans considérer réellement les procédés d'interprétation et de création des autres traditions) et qui mène vers un décloisonnement des frontières entre la musique contemporaine et les différentes traditions, ces dernières étant si essentielles au développement d'une société véritablement inclusive⁵.

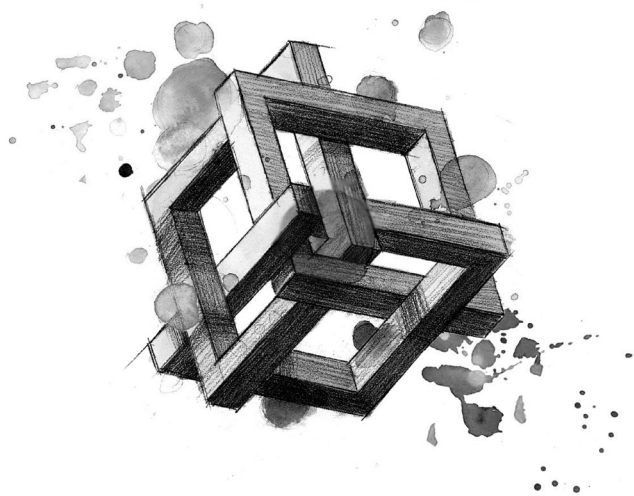
BIBLIOGRAPHIE

BHAGWATI, Sandeep (2018), « Glossaire raisonné », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 28, n° 1, p. 15-22.

MAKDISSI-WARREN, Katia (2007), « La rencontre des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident: esthétique composition et analyse », thèse de doctorat, Université de Montréal.

PROVOST, Serge (2003), « Complexité/simplicité/complexité », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1: musiques du XX^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 620-631.

1. Provost, 2003, p. 630-631. Dans cet article, Provost retrace les différents paradigmes autour de la complexité et de la simplicité en musique jusqu'à l'époque contemporaine. Il constate en conclusion de l'article que les débats plutôt théoriques qui se sont imposés au XX^e siècle se sont éclipsés au profit d'une « profonde recherche d'identité », la musique ayant cette capacité de transcender l'écriture et la « complexité conceptuelle » qu'elle a su imposer à travers l'histoire.
2. Les citations de Katia Makdissi-Warren sont issues d'entrevues avec l'autrice en octobre 2018 et en juin 2019.
3. Oktoécho, *Saimaniq*, Cross Current Music, CCM WS2004, 2017.
4. Voir le « Glossaire raisonné » de Bhagwati, 2018, p. 15.
5. « Dans notre société québécoise composée en grande partie d'immigrants, inscrire une identité culturelle par l'exclusion de tout élément venant de l'extérieur serait tout simplement mal venu », inscrivait la compositrice dans sa thèse de doctorat, déposée en 2007 à l'Université de Montréal.



Camila Paz, *Cube nouveau plat, qui n'est pas plat*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.

Père Louis Hage, grand spécialiste du chant maronite

Père Badih El Hajj

Je crois à la musique maronite traditionnelle et à sa pérennité.

– P. Louis Hage¹.

C'est à Paris, lors de la préparation de ma thèse de doctorat en musicologie, que j'ai eu la chance de rencontrer la compositrice canadienne Katia Makdissi-Warren. Elle était alors venue spécialement d'Allemagne pour apprendre les musiques syriaques et arabes auprès du grand maître de la musique maronite, le père Louis Hage (1938-2010)². À cette époque, Hage fut élu à titre d'Assistant général de l'Ordre libanais maronite (OLM). Ces nouvelles responsabilités l'obligèrent à quitter Paris pour le Liban, et il me confia la mission d'enseigner la musique orientale à M^{me} Makdissi-Warren. Enchanté d'être l'un des disciples de P. Louis Hage et honoré par son choix, je me suis lancé dans cette mission, heureux de faire la connaissance d'une véritable artiste : non seulement musicienne et compositrice, mais aussi personne talentueuse, modeste et cultivée. Les premiers cours portaient sur l'étude d'un instrument oriental, le oud, et sur la pratique des *maqamats* et de l'improvisation *taqasim*.

Je présente dans cet article le P. Louis Hage, une personne qui a contribué à la formation de la personnalité musicale de M^{me} Makdissi-Warren. Après deux années d'études avec Hage, Makdissi-Warren a composé des œuvres mêlant les différentes musiques.

Père Louis Hage, homme de culture

Musicologue de renom, P. Louis Hage était un grand spécialiste du chant maronite et l'un des piliers de la

réforme liturgique et musicale de l'Église maronite. Hage possédait une culture vaste et profonde, ayant obtenu une licence en théologie à Rome en 1966 ; un doctorat en musicologie à la Sorbonne, à Paris, en 1970 ; un diplôme de l'École pratique des hautes études à Paris en 1971 ; un doctorat d'État en 1980 (équivalence par le ministère de l'Éducation nationale) au Liban ; ainsi qu'un doctorat *honoris causa* ès lettres du Stonehill College au Massachusetts en 1990. Ce parcours scolaire témoigne également de sa maîtrise de l'arabe, du latin, du syriaque, du français, de l'italien, de l'anglais et de l'allemand. Se débrouillant également en grec et en hébreu, ce polyglotte a utilisé avec aisance l'une ou l'autre de ces langues dans ses livres, articles et conférences. Par la polyvalence de ses recherches, la musicologie acquiert ses lettres de créance. Avec les pratiques traditionnelles d'instruments et de chant que cette discipline implique, en plus des compétences didactiques qui en découlent, elle s'élève, grâce au P. Louis Hage, au rang de discipline universitaire bien nourrie.

En tant que pédagogue, Hage cherchait à partager avec ses étudiants certaines approches scientifiques indispensables à la conception et à la réalisation de leurs projets. Pour lui, l'enseignement n'était pas seulement une transmission de connaissances, mais aussi l'accomplissement d'une vocation. Pour cela, j'estime que le choix de Katia Makdissi-Warren d'aller vers

Hage reposait sur la reconnaissance en lui de l'âme et des vertus d'un grand maître du chant maronite et de la musique arabe.

En lien avec la musicologie, le P. Louis Hage a fondé, en 1970, l'Institut de musicologie à l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK). Cet institut est devenu une Faculté de musique en 1993, et Hage en est resté le doyen pendant plusieurs années. Sous sa tutelle, la faculté a pris une envergure internationale, et formé des étudiants provenant du Liban et de différents pays arabes.

Le P. Louis Hage et le chant maronite

Compositeur, artiste, écrivain, poète, visionnaire et savant, le P. Louis Hage a laissé un apport culturel riche et varié. Ses nombreuses tâches universitaires, administratives, religieuses et musicales ne l'ont pas empêché d'effectuer, inlassablement, des recherches et des publications littéraires et musicales qui ont constitué le fondement d'une bibliothèque vaste et bien nantie. L'objet principal de ses œuvres fut le chant de l'Église maronite. Il consacra plusieurs volumes à l'étude de ce chant, à son répertoire, son analyse, ses références, sa forme, sa structure et sa classification ; il ajoute encore à cet ensemble un précis de chant maronite publié en français, en anglais et en arabe.

Spécialiste du chant maronite, Hage n'a cessé, tout au long de sa vie, de protéger, d'améliorer et de propager la vraie musique maronite sous tous les cieux. Il était le gardien de son authenticité – qui a traversé les âges – et de sa tradition – qui ne se renouvelle que par la foi et l'attachement aux origines. Il luttait contre les velléités superficielles qui perturbent, depuis quelques décennies, la marche des croyants. Il a su chanter sa mission sur des airs spirituels, dont l'écho résonnera à jamais à travers les âges et les générations. Sa réputation dans le domaine de la musique sacrée a fait de lui une référence. Ses écrits et ses œuvres si prisés en sont la preuve.

Qu'est-ce que le chant maronite ? Le chant maronite est le chant sacré de l'Église antiochienne des Maronites. Le répertoire des chants actuellement en usage dans l'Église maronite est très varié. À partir de 1970, Hage a de nombreuses fois noté les mélodies maronites traditionnelles dans des livres et livrets liturgiques parus entre 1972 et 1982. Il n'est pas inutile d'ajouter que ces chants ont eu un très grand succès (messes, concerts, disques) au Liban comme à l'étranger. Des communautés et des paroisses chantent désormais ces mélodies qui tombaient lentement dans l'oubli avec le texte syriaque lui-même, au profit de quelques nouveaux chants faciles. Pour Hage, « les chants traditionnels sont des reliques sanctifiées par les lèvres de saints ancêtres qui ne cessaient nuit et jour de les chanter et de les offrir au Seigneur en sacrifice de louange³. »

L'expérience du P. Hage et ses recherches, tant sur le chant syriaque en général que sur le chant maronite en particulier, lui ont permis de projeter une collection en plusieurs volumes consacrée à ce chant. La collection « Musique maronite⁴ » intéresse aussi bien les fidèles maronites qu'un bon nombre d'amateurs et de musicologues étrangers, car elle met entre leurs mains des instruments de travail nécessaires à toute recherche approfondie. On peut y repérer cinq groupes bien distincts quant à leur origine, leur nature et leur valeur traditionnelle et liturgique. En outre, chaque groupe est susceptible d'être divisé en d'autres couches et catégories.

Hage fut l'un des piliers de la réforme liturgique et musicale qui eut lieu à l'USEK, en 1970. Depuis 1976 se sont succédé, à un rythme serré, des publications liturgiques munies de notations musicales et accompagnées d'icônes, de disques et de cassettes. Les chants composés à cette époque ont servi à enrichir le missel officiel publié par la Commission liturgique du patriarcat maronite.

Conclusion

Tout au long de sa carrière, le P. Louis Hage s'est révélé être un homme de principes et de valeurs. Noble, croyant, sensible et réservé, il fut tout autant reconnu pour son caractère ferme, décisif et déterminé.

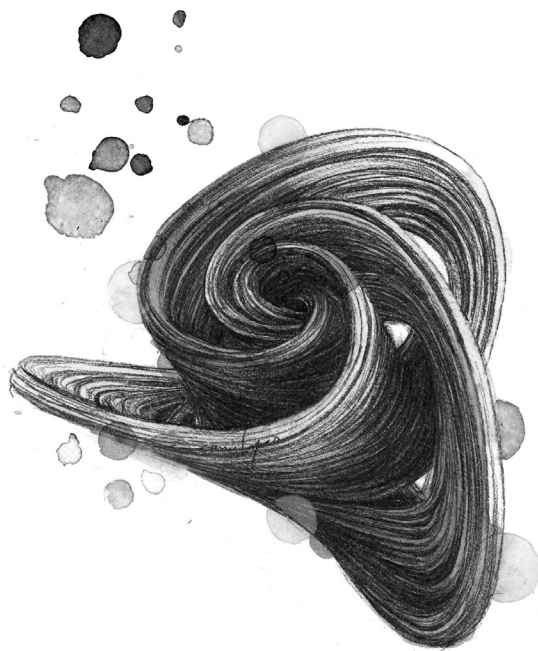
Merci, Katia Makdissi-Warren, de votre gratitude envers mon confrère et mon maître, le père et professeur Louis Hage. Et félicitations pour vos belles compositions qui transportent des échos de notre Orient chéri.

BIBLIOGRAPHIE

HAGE, Louis (1971-1997), *Musique maronite : collection en 7 volumes portant sur plusieurs domaines de la musique utilisée dans l'Église maronite d'Antioche*, Kaslik, Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis (2005), *Écrits musicaux*, Kaslik, Université Saint-Esprit de Kaslik.

1. Citation tirée du mot de P. Louis Hage prononcé durant la cérémonie, à l'occasion de la présentation de son VIII^e volume de la collection «Musique Maronite» à Kaslik (Liban) en mars 1995. Cette citation apparaît dans Hage, 2005, p. 108.
2. Le Père Louis Hage (1938-2010), moine et prêtre de l'Ordre libanais maronite, a été à la base de la réforme et de la codification de la musique sacrée de l'Église syriaque maronite.
3. Louis Hage, *Musique maronite, Le chant maronite*, tome II, Kaslik, Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit, n° 26, 1995, p. 19.
4. Collection de sept volumes en dix tomes portant sur plusieurs domaines de la musique en usage dans l'Église maronite d'Antioche. Série mélodies : vol. 1, *Le chant maronite*, tome I (1971) ; vol. 2, *Le chant maronite*, tome II (1994) ; vol. 3A, *Monuments du chant maronite*, tome I (1990) ; vol. 3B, *Monuments du chant maronite*, tome II (1991) ; vol. 4A, *Analyse, classement et références*, tome I (1990) ; vol. 4B, *Analyse, classement et références*, tome II (1991) ; vol. 7, *Documents et écrits relatifs au chant syriaque maronite* (1997). Série textes : vol. 5A, *Les strophes-types syriaques*, tome I. *Les mètres poétiques du patriarche Étienne Duwayhi*, introduction, traduction, commentaire et édition critique par P. Louis Hage (1986) ; vol. 5B, *Les strophes-types syriaques*, tome II, traduction et commentaire (1995) ; vol. 6, *Les strophes-types syriaques*, tome III, *Analyse, classement et références* (1996).



Camila Paz, *Caracola*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.

Nouveautés en bref

Gordon Williamson

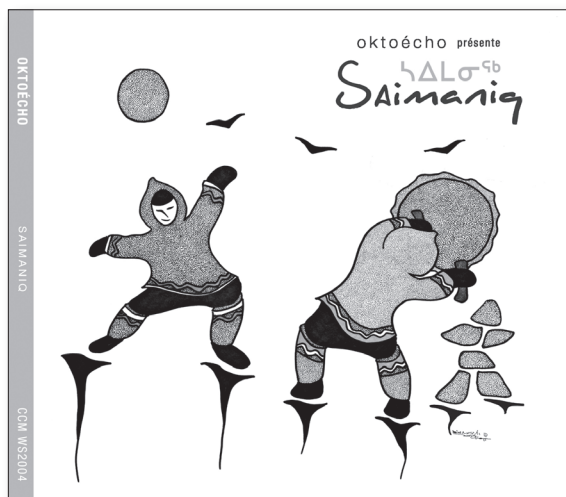
Oktoécho, Katia Makdissi-Warren (composition, electronics, and artistic direction), Nina Segalowitz and Lydia Etok (Inuit throat singing), Hélène Martel (jazz singing and experimental throat singing), Michel Dubeau (flutes), Carla Antoun (cello), Bertil Schulrabe (percussions), Eryk Warren (electronics)

Saimaniq

Cross Current Music, CCM WS2004, 2017.

Katia Makdissi-Warren has long been interested in fusing styles in her compositions: her works combine musical elements from the Middle East, jazz, classical, indigenous, electronic and contemporary music. In addition to her training in composition in Quebec and Germany, she has also studied Arabic and Syrian music in Beirut, including the oud, which she plays in many of her pieces. In her 2017 album *Saimaniq*, Makdissi-Warren turns her creative attention to *katajjak* (Inuit throat singing), exploring the possibilities of mixing throat singing with Arabic rhythms, flutes from Japan and Scandinavia, as well as electronics. She has worked closely with Montreal-based Inuit throat singers Nina Segalowitz and Lydia Etok,¹ who appear on each track in various combinations with voice, cello, flute, percussion, and electronics. The album recently won a 2018 Opus Prize in the category World Music and traditional Quebec Music.

We are living in a particularly sensitive moment for intercultural collaboration. Western artists and presenters are asked by funders to “incorporate diver-



sity” into their creative thinking and programming, but issues of how to mix or integrate cultural influences (or even if one *may* mix other cultures in their work) are extremely complex. The history of cultural appropriation in the arts—where majority cultures all too often demeaned and stole the work of minority cultures—remains an open wound that our society is still struggling to deal with. Artists and presenters find themselves walking a fine line of acceptability, and the wrong approach can quickly lead to controversy: risking renewed detrimental treatment of minority cultures and also protests and cancelled productions.

Katia Makdissi-Warren’s approach to intercultural collaboration is exemplary. Her interest in pursuing such collaborations predates the current and sometimes divisive discussions on the topic, and her approach has always been open and respectful. Her training in Western and Arabic musical traditions also

Saimaniq ("peaceful cohabitation," in Inuktitut), explores various combinations of throat singing with beats, repetitive patterns, ballads, electronics, and archival recordings of Inuit songs from the Canadian Museum of History. Some throat songs appear traditionally on the CD, while others are slowed down or excerpted, solo or in combination with experimental singer Hélène Martel. Makdissi-Warren's handling of the throat singing interacting with other instruments and traditions is very musical and, on the whole, the CD presents a rich mix of tracks with contrasting approaches to fusing these styles. In pieces such as *Passage du Nord*, *Saimaniq*, or *Incantation*, the diverse voices in the ensemble seamlessly weave into one another to create fresh textures. In these tracks I found that I ceased to think about the individual component sounds, be they of Arabic, Western or Inuit origin, and heard a cohesive whole in which the component sounds are blended into a new and unique musical statement. These works achieve the ideal of such an intercultural collaboration: finding new forms of expression in the encounter of two or more artistic practices that offer the listener a fresh musical perspective. Less successful tracks are those that fall into "simpler" styles of music. *Helluland*, for example, is essentially an atmospheric ballad where the instruments seem to ignore their origins and take on more typical Western roles (e.g., oud as guitar). And *Memories* ends up too close to the clich  d use of minimalism that we encounter in screen music scoring. However, *Lune noire* brings throat singing to electronica, a refreshing perspective that deserves fur-

My highest praise for Katia Makdissi-Warren's work is for her courageous experimentation with fusions of musical cultures. Despite the aforementioned challenges in intercultural projects, it is extremely important for contemporary artists to engage with these ideas in order to move the dialogue forward. In *Saimaniq* Makdissi-Warren embarks on an exploration with the musicians of diverse backgrounds to find an original point of intersection between cultural traditions. That the various tracks resulting from this experimentation are mixed is a desirable, even necessary, outcome. Not every experiment works, but those that do have the potential to open up a new genre of intercultural collaboration. Furthermore, the aspects of inclusivity in these projects, particularly when musicians of various traditions can be brought together to work as equals, are also not to be underestimated. Collaborating with other musical traditions is an important social and political statement that speaks to an fundamental challenge of globalization: all too often it seems that increased migration has led to a situation where we live alongside each other but fail to engage with one another in a deeper sense. The challenges inherent in this work are not a reason to avoid engaging with it. Rather, they are an opportunity for artists to create bridges to other cultures and peoples of our world in positive collaborations that move our understanding of humanity forward and that will result in the arts taking on a renewed relevance in the public sphere.

ACTUALITÉS

« Cohérence d'une œuvre métissée » : extrait de thèse de doctorat (2007)

Katia Makdissi-Warren

[ndlr] Titulaire d'un doctorat de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Katia Makdissi-Warren dépose en 2007 sa thèse menée sous la supervision du compositeur Michel Longtin, intitulée « La rencontre des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident : esthétique, composition et analyse ». Nous publions ici un large extrait du chapitre « Cohérence d'une œuvre métissée », qui nous a aimablement été transmis par la compositrice. Au moment de préparer ce numéro, douze ans plus tard, ce passage semble d'une actualité particulièrement vibrante. L'extrait est reproduit tel quel, à l'exception des figures qui ont été renumérotées.

Cohérence du langage

La préoccupation de la cohérence du langage est primordiale dans la création d'une œuvre métissée. Chaque création musicale, qui implique la rencontre d'univers esthétiques distincts, suscite une réflexion quant à la manière de les unir pour tramer un discours cohérent dans la forme, dans l'esthétisme et dans le déroulement. Ce souci d'unité m'amène d'abord à m'interroger sur la notion même de la cohérence d'une sémantique musicale que ce soit dans sa structure ou dans sa forme. Qu'est-ce qu'un langage cohérent ?

Relativité du concept de cohérence

À première vue, cette notion ne semble pas la même dans les mondes occidental et oriental. Même s'il est

probable que le fondement d'un langage cohérent soit le même dans les deux cultures, l'approche diffère ; il est évident que l'auditeur moyen-oriental ne perçoit pas la même logique que l'occidental dans le déroulement d'une œuvre. Pour décrire cette relativité apparente du concept de cohérence dans les divers milieux culturels, je relaterai ici des exemples de situations vécues personnellement.

Une de mes compositions orientales qui s'intitule *Sâmâi Zirkouli* a été interprétée par l'Orchestre national oriental de Beyrouth. Ne pouvant pas assister aux répétitions ni à la représentation, j'ai reçu par la poste l'enregistrement de l'interprétation. À ma surprise, des notes de la partition avaient été modifiées ou supprimées. En effet, toutes les secondes mineures, qui provenaient de la conduite des voix pour donner des tensions et des résolutions, avaient été systématiquement enlevées de l'interprétation et remplacées par la ligne mélodique à l'unisson. Cette altération ramenait à l'hétérophonie authentique de la musique arabe traditionnelle.

Ce *Sâmâi* a été par la suite interprété par *Oktoecho*, un ensemble québécois que j'ai fondé, spécialisé dans le métissage des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident. Après la présentation, une interprète m'a fait part de son intérêt particulier pour ces dissonances. En effet, la sensibilité occidentale ne ressent pas le besoin de modifier ces passages, car elle est habituée à ce procédé d'écriture.

FIGURE 1 *Sâmâi Zirkouli* (mes. 5-6).

Dissonance, composée de la superposition de deux secondes et provenant de la conduite des voix, supprimée dans l'interprétation libanaise

Ce retrait des notes trop dissonantes à l'oreille orientale révèle que le procédé contrapuntique de conduite des voix fait partie de la logique occidentale du déroulement d'une œuvre, mais pas de celle du Moyen-Orient.

Également, dans le même morceau, le *fa* bécarré de la première mesure des violons II a été altéré vers un *fa* dièse dans l'interprétation libanaise.

FIGURE 2 *Sâmâi Zirkouli* (mes. 1-2).

Comment, pour l'artiste occidental, une note de passage qui utilise simplement les couleurs du mode mineur harmonique peut-elle gêner à ce point le musicien oriental ?

Le *maqâm Zirkouli*, mode principal du *Sâmâi*, est formé du degré *fa* dièse. Le *fa* bécarré du 2^e violon apparaît alors, à l'oreille orientale, comme une fausse note hors contexte. En effet, ce *fa* bécarré représente une note étrangère qui apporte une modulation vers un autre *maqâm*. Dans un cadre oriental, on ne peut pas moduler si rapidement. Le déroulement linéaire de l'œuvre se fait par étape posée. Le *maqâm* principal de l'œuvre doit d'abord être clairement établi et enraciné avant de passer à un autre *maqâm*. En plus d'arriver dès la première mesure, ce *fa* bécarré est superposé au *maqâm Zirkouli* dans une pluralité de voix. Ce manquement manifeste à l'esthétisme moyen-oriental a alors été restauré par un *fa* dièse.

À l'inverse, les visions structurelles d'un Occidental ont de quoi étonner un Oriental. À ce propos, je me souviens de mon premier jour d'analyse musicale au Conservatoire de musique de Beyrouth dans la classe d'Antoine Farah. Ce dernier m'avait demandé d'analyser l'agencement des degrés des trois premières mesures d'un exercice de solfège¹ :

FIGURE 3 Exercice de solfège oriental.

Issue avant tout d'une formation occidentale, ma réponse à la question avait été simple. On est en mode *Bayati*. Mesure 1 : I/*Bayati*. Mesure 2 : II/*Bayati*. Mesure 3 : III/*Bayati*.

À mon étonnement, les étudiants sourcillèrent, confondus par ma logique. M. Farah m'expliqua par la suite que le *maqâm* principal était bien le *Bayati*. Cependant, la première mesure était formée du genre *bayati*, la deuxième mesure du genre *sigah* et la troisième du genre '*ajam*.

FIGURE 4 Analyse orientale d'un exercice de solfège.



À cet instant, j'éprouvai l'étendue de l'horizontalité de la musique arabe. Ma première réponse référerait à une lecture plus verticale (occidentale) qu'horizontale du mode principal. Même si la ligne mélodique se situait principalement dans le premier tétracorde de *Bayati*, l'éclaircissement de M. Farah permettait d'évaluer quelle valeur et quel sentiment donner à chaque note. L'analyse m'avait fait prendre conscience de ce qu'était le *nagham* à travers les genres et le *maqâm*. Le mode *Bayati* n'est pas composé du genre *sigah*, mais le genre *sigah* reste malgré tout une cellule mélodique présente dans ce mode. Ce sont ces *naghamat*, petites cellules mélodiques à l'intérieur du mode, qui guident l'interprétation des degrés forts et faibles, de l'articulation, de l'ornementation. Cette vision « uni-horizontale » apporte une autre façon de concevoir une simple ligne mélodique.

Un dernier exemple de la relativité de la cohérence d'un langage concerne l'interprétation d'un *taqasim*. Simon Shaheen, oudiste très réputé, est venu présenter un concert à Montréal. J'ai assisté à sa représentation en compagnie de musiciens québécois. Lors d'un *taqasim*, un collègue m'a posé une question et je lui ai brièvement répondu d'attendre la fin du *taqasim* qui achevait très bientôt. Une fois l'improvisation terminée, le collègue s'est empressé de me demander comment j'avais su que le *taqasim* approchait sa fin. C'est alors que j'ai saisi que mon collègue n'avait aucun repère pour se situer dans cette histoire musicale. Pour lui, c'était une musique sans début ni fin et découpée de silence. Il ne pouvait pas en suivre la forme. Au terme de la discussion de groupe qui a suivi, nous avons reconnu que pour l'auditeur profane, le *taqasim*,

qui n'a aucune règle d'organisation rythmique, semble totalement démunie de forme. Par contre, un musicien arabe accompagne simplement la forme par équation implicite. Il suit naturellement le déroulement d'une improvisation en même temps que l'interprète qui l'emporte, le surprend et l'éblouit.

Ces exemples illustrent la relativité de la notion de cohérence d'un style musical. Cette cohérence peut être perçue différemment selon la culture, l'éducation ou même l'individu. Ceci étant, comment puis-je, dans une composition métissée, accéder à une cohérence de langage musical qui soit admise aussi par les musiciens et les auditeurs?

Philosophie de la cohérence du langage dans ma démarche

Étant d'abord de formation occidentale et vivant dans un milieu occidental, ma réflexion sur la conception de la cohérence d'une œuvre s'inspire de la philosophie d'Adorno. Le philosophe Michel Cinus résume habilement la pensée d'Adorno :

La qualité exemplaire d'une forme musicale – toujours associée chez Adorno à une œuvre singulière – tient à son rapport le plus équilibré possible entre ce qui constitue en elle ce que j'appellerai le local, c'est-à-dire ce qui relève du détail, de l'instant donné dans le déroulement du flux musical, et le global, ce qui est formé par la somme de tous les instants en un temps donné du flux musical. Lorsqu'une œuvre musicale est en train d'être incarnée en acte, lors d'un concert, par la médiation d'un enregistrement ou par la lecture d'une partition par un lecteur musicien, ce qui apparaît se déroule et se déploie simultanément selon des réalités temporelles distinctes².

La notion du particulier et du détail est très présente dans l'œuvre d'Adorno. Le détail donne naissance à la forme globale de l'œuvre. La forme n'est pas un concept immuable dans laquelle l'élément de détail prend place. Au contraire, le particulier engendre par son identité propre la forme globalisante de l'œuvre. Le global procède du détail.

Bien que l'élément détail soit essentiel à la conception de l'œuvre, il ne va pas de soi que l'unité formelle en découle. La nature du détail individualise l'identité globale de l'œuvre, mais « si le détail prend le dessus en importance, alors la musique tombe dans un état hétéroclite dont chaque instant se complaît avec soi-même³. » C'est pour cela que le global devient influent, car il permet au détail d'être en perpétuel état de devenir. Il permet au détail de s'inscrire dans le flux musical, dans un passé et un futur. C'est l'équilibre intime entre le détail et le global qui génère une véritable identité à l'œuvre. Comme l'explique Cinus, il n'y a pas de hiérarchie entre les aspects locaux et son aspect global en un temps donné :

Il faut bien insister sur le fait que l'unité de l'œuvre musicale n'est pas un en-soi et ne donne pas lieu à l'existence d'un objet fini. L'état du devenir ne relève jamais de l'ordre du concept, puisque ce qui tient du local, les moments particuliers liés à eux-mêmes, ne sont pas conciliables avec la constitution immanente de l'œuvre. Le dynamisme du flux musical est justement possible grâce à la tension engendrée par la dialectique du local et du global de l'œuvre. La forme est réalisée avec grandeur et authenticité – on peut alors parler de Grande Musique ou Musique Authentique – lorsque le rapport cohérent et équilibré du tout et des parties, du divers immédiat et de la durée du tout, c'est-à-dire du local et du global, est satisfait. Il n'y a pas chez Adorno un contenu subsumé sous une forme. On ne peut même pas évoquer l'idée d'un contenu de l'œuvre, car cela sous-entendrait une sorte de hiérarchie entre un contenant et un contenu qui en dépendrait⁴.

Cette conception correspond à la musique arabe ; les *naghamat* définissent l'interprétation de petites cellules mélodiques, qui à leur tour orientent les genres. Ces derniers déterminent l'interprétation globale du *maqâm* qui, lui, possède un caractère propre relié aux *naghamat* et aux genres.

Pareillement, la musique classique contemporaine propose de remarquables exemples d'œuvres dans les-

quelles le détail et le global s'équilibrent en un langage cohérent. Ayant étudié avec Armando Santiago et Franco Donatoni, disciples de Dallapiccola, tous deux prétendaient qu'une œuvre entière devrait découler d'un noyau musical et dans ce sens, cette école italienne représente un exemple éminent de l'équilibre entre le détail et le global. Ces compositeurs génèrent une œuvre entière rien qu'à partir d'un noyau musical de base. Il va de soi que dépendamment des esthétiques, des motivations des compositeurs et, bien entendu, des langages, ceci reste à discuter.

Puisque l'inhérence d'une œuvre semble gouvernée par son équilibre du détail et du global tant dans la musique occidentale qu'orientale, comment expliquer que sa perception varie ?

La musique est formée de sons. Pour que l'écriture musicale puisse bien évoluer, la constitution des sons doit être toujours présente chez le compositeur. La matière musicale est organisée via des paramètres et les paramètres sont les composantes du langage musical. C'est à travers les paramètres que le compositeur exerce un traitement du son et de la musique. Je crois que la philosophie de la cohérence d'une œuvre est la même en Orient et en Occident. La différence entre les deux mondes se situe plutôt dans la vision et dans le traitement des paramètres musicaux qui forment un tout cohérent dans un langage distinct.

1. Antoine Gz Farah, *Solfège, Cent quarante-cinq exercices en musique orientale arabe*, Beirut, Lebanon, P.O. Box 165437, p. 28.

2. Michel Cinus, « Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T. W. Adorno », *Æ: Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 10, automne 2004. https://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/cinus.htm (consulté le 26 août 2019).

3. Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 48.

4. Michel Cinus, *op. cit.*

Tu es musique

Joséphine Bacon



Spectacle *Trancestral*, 2015. Crédit : Carlos Robio.

[ndlr] Ce poème est extrait du recueil *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat de la poète innue Joséphine Bacon*, publié en 2013 aux éditions montréalaises *Mémoire d'encrier*. En 2015, Joséphine Bacon avait participé au spectacle *Trancestral*, cosigné par Katia Makdissi-Warren et Moe Clark, dans le cadre des 25 ans du festival *Présence autochtone*.

Tu es musique
Tes nuages sont sans frontières
Quand ils s'approchent
Leurs odeurs se parfument de brume
Tu dances la pureté des gouttes
Les yeux éteints
Je perçois ta beauté
Tes mélodies
Je dépose du tabac
En offrande sur une pierre
Je te suis redevable
Pour ma liberté

Nipeten nikamun nishtikuanit
Kashkuanat mishitueiepanuat
E tatshishkakauï mushuau-assinu
Uitshimatam^u eshimakuannit
Tshinimin, minuenitam^u uapitsheushkamik^u
Peikuan eka uapiani
Nitshisseniten menuashit anite etain
Ashini nipatshitinimau
Tshishtemaua
Tshuitamun
Apu auen tipenimit

Les illustrations

Camila Paz

Née à Punta Arenas, au Chili, en 1986, Camila Paz est peintre, illustratrice et scénographe. Dès son enfance, elle s'intéresse aux travaux manuels et à l'art plastique. Vers l'âge de 14 ans, elle participe à des cours et à des séminaires portant sur l'art visuel pour les jeunes. Son intérêt grandissant la pousse en 2005 à entreprendre des études aux beaux-arts de l'Université du Chili, où elle se spécialise en peinture à l'huile. Parallèlement, ses recherches personnelles l'amènent à aborder de nombreux langages picturaux. Elle est alors dirigée par César Osorio, l'un des enseignants les plus acclamés au Chili dans les années 1980. Celui-ci l'aidera à se développer comme artiste et c'est sous ses conseils qu'elle explore davantage l'illustration, qui deviendra sa technique de prédilection.

À l'âge de 18 ans, Camila décroche une bourse d'études afin de poursuivre sa formation à l'Université de Barcelone. Elle y continue son perfectionnement en illustration, puis elle est initiée à une nouvelle discipline qui l'inspire tout particulièrement : la projection. Cette discipline lui permettra d'étudier de nouvelles avenues, notamment numériques.

À la suite de cette expérience, Camila, toujours curieuse, décide de s'intéresser à une autre sphère des arts visuels et du monde du spectacle : l'espace scénique. C'est ainsi qu'en 2012, elle entre à l'Institut del Teatre à Barcelone en scénographie. Durant ses études, elle entreprend divers projets et expositions. L'une des expériences les plus révélatrices pour la jeune artiste est la cofondation d'un collectif de théâtre d'objets et de projections : le RétroColectivo. Leur premier spectacle est présenté dans douze endroits différents à Valence et à Barcelone. Ne trouvant pas toujours les ressources nécessaires pour soutenir leurs projets, Camila et une partie des membres du collectif prennent la décision de déménager au Canada pour perfectionner leur travail et élargir leurs horizons professionnels. Le nouveau groupe,

désormais nommé Le théâtre RétroColectivo, s'installe donc à Montréal en 2014 et revisite régulièrement ses spectacles, présentés dans des théâtres et des festivals au cours des étés 2015 à 2019.

Camila travaille actuellement sur divers projets d'illustrations – notamment pour *The Lifted Brow*, *Milk Magazine* et 212 – et de costumes dans la capitale du cirque. Elle continue de se perfectionner dans la combinaison illustration-projection auprès de grands artistes visuels québécois.

La série d'œuvres réalisées spécialement pour ce numéro de *Circuit* explore l'univers des objets impossibles, en s'inspirant librement de l'idée paradoxale d'un « trio de quatuors ».



Camila Paz, *Elepé*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.

Les auteurs

Joséphine Bacon

Joséphine Bacon est une poète innue originaire de Pessamit. Réalisatrice et parolière, elle est considérée comme une auteure phare du Québec. Elle est titulaire d'un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval, du prix international Ostana, et elle est lauréate du Mérite du français dans la culture, entre autres distinctions. Son recueil de poésie *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat*, paru chez Mémoire d'encrier (2013), était finaliste au Prix du Gouverneur général et au Grand Prix du livre de Montréal. Joséphine Bacon a travaillé comme traductrice-interprète auprès des aînés, ceux et celles qui détiennent le savoir traditionnel et, avec sagesse, elle a appris à écouter leur parole. Elle enseigne l'innu-aimun depuis plus de 40 ans et donne de nombreux ateliers d'écriture et conférences dans les universités, les cégeps et plusieurs communautés autochtones.

Père Badih El Hajj

Titulaire d'un doctorat de l'Université Paris-IV-Sorbonne et d'un diplôme en théologie de l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK) au Liban, P. Badih El Hajj (OLM) est musicologue et doyen de la Faculté de musique de l'USEK, où il est enseignant, responsable de la Commission doctorale, et directeur de la chorale de l'USEK et du Centre des Archives Sonores et Musicales. Chercheur en ethnomusicologie comme en musiques traditionnelles populaires du Proche-Orient, plus particulièrement du Liban, et en musiques

bédouine, syriaque et arabe, P. Badih El Hajj a à son actif un ensemble de livres, d'articles et de communications s'intéressant à ces domaines, ainsi que de multiples parrainages d'œuvres musicales qui s'en réclament. Polyglotte et cosmopolite, il sait joindre le folklore musical de son pays aux cultures musicales du monde, dans une perspective internationale des arts et d'un monde sans frontières.

Jimmié LeBlanc

Jimmié LeBlanc détient un doctorat en composition de l'Université McGill où il a notamment exploré les concepts de «capture de forces» et de «logique de la sensation» en lien avec son esthétique musicale. On compte au nombre des interprètes de sa musique l'Ensemble Contrechamps, Esprit Orchestra, le Nouvel Ensemble Moderne, le Quatuor Bozzini, Continuum Ensemble, Quasar quatuor de saxophones et la Camerata Alberta. Jimmié LeBlanc s'est mérité un troisième prix au Lutoslawski Award 2008, ainsi que le Prix Jules-Léger 2009, décerné par le Conseil des arts du Canada, pour son œuvre *L'Espace intérieur du monde*. Il est l'auteur de *Luigi Nono et les chemins de l'écoute* (L'Harmattan, 2010), de «Xenakis' Aesthetics: The Paradoxes of a Formalist Intuition» (*Xenakis Matters*, Pendragon Press, 2012), de deux contributions à l'ouvrage *La création musicale au Québec* (PUM, 2014). Il enseigne la composition et l'analyse au Conservatoire de musique de Montréal.

Emanuelle Majeau-Bettez

Emanuelle Majeau-Bettez est doctorante en musicologie et études féministes à l'Université McGill, où elle est supervisée par David Brackett. Ses recherches portent sur la phase électronique de la carrière d'Éliane Radigue ainsi que sur les présentes collaborations de la compositrice avec les instrumentistes. Emanuelle est membre du comité de rédaction de la revue *Circuit, musiques contemporaines* et, depuis l'automne 2019, elle travaille au sein de l'équipe de recherche du projet MICA (Musical Improvisation and Collective Action) à l'Ircam. En dehors de ses études académiques, Emanuelle est professeure de piano à l'École de musique de Verdun, au Camp musical Père Lindsay, et elle est complètement passionnée de surf.

Katia Makdissi-Warren

Katia Makdissi-Warren a étudié la composition au Québec auprès de Michel Longtin, en Allemagne et en Italie sous la supervision d'Ennio Morricone, Franco Donatoni et Manfred Stahnke, puis les musiques arabe et syriaque à Beyrouth sous la tutelle du Père Louis Hage. Compositrice innovatrice, elle se fait remarquer sur les scènes nationale et internationale par son style unique où se rencontrent musiques du Moyen-Orient, de l'Occident et des Premières Nations du Canada. Elle travaille régulièrement avec différentes communautés arabes et autochtones du Canada. En 2006, elle fonde l'ensemble Oktoécho, spécialisé dans le métissage et pour lequel elle assure la composition et la direction artistique. Katia

Makdissi-Warren a reçu des commandes d'ensembles tels que l'Orchestre symphonique de Vancouver, l'Orchestre national oriental de Beyrouth, l'Orchestre de chambre McGill et l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). Elle signe de nombreuses trames sonores pour le théâtre, la danse, le cinéma et la télévision, de même que des expositions au Canada, en France, à Singapour, au Japon et aux Émirats arabes unis – dont celle de l'exposition permanente de Burl-Khalifa de Dubaï, plus haute tour du monde. Ses œuvres sont régulièrement jouées en France, en Allemagne, au Liban, au Maroc, en Argentine et en Espagne.

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 et Gérard Pesson. Il a reçu les prix Opus «Compositeur de l'année» (2014) et «Article de l'année» (2015), le prix d'Europe de composition (2009), ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation Socan (2003-2011). Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde, par plusieurs solistes, ensembles et orchestres renommés. Il a été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de septembre 2011 à mai 2014 et terminait, en 2016, un projet de recherche-crédation portant sur la poésie de Philippe Beck à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, avec le soutien du Fonds de recherche du Québec (FRQSC).

Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2016. En 2017, ses échanges avec le compositeur Pascal Dusapin (correspondance et entretiens) ont été publiés aux Presses universitaires du Septentrion. Il est présentement professeur invité à l'Université de Montréal.

Noémie Pascal

Détentrice d'un doctorat en musicologie portant sur les tendances en musique contemporaine au tournant du millénaire, Noémie Pascal œuvre depuis 15 ans dans le secteur culturel. Ayant notamment occupé les postes d'adjointe à la direction générale et de directrice des communications à la Société de musique contemporaine du Québec (smcq), elle a eu l'occasion, dans le cadre de ses fonctions, de travailler de près avec plusieurs compositeurs québécois, toujours soucieuse de comprendre leur démarche pour ensuite en transmettre l'essence aux différents publics. Elle compte parmi ses publications un article dans le 5^e volume de *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez (Actes Sud, 2007), qui s'est mérité, en 2009, un prix Opus du Conseil québécois de la musique (cqmq) dans la catégorie «Article de l'année».

Olga Ranzenhofer

Reconnue comme une grande interprète de la musique d'aujourd'hui, Olga Ranzenhofer est le premier violon ainsi que la directrice artistique et administrative du

Quatuor Molinari. Les critiques soulignent la force et la puissance de son jeu ainsi que sa grande musicalité. En novembre 2009, elle est nommée Ambassadrice du Centre de musique canadienne, «en hommage à son engagement exemplaire envers l'interprétation de la musique des compositeurs canadiens» lors d'une cérémonie au Centre national des Arts d'Ottawa. Olga Ranzenhofer s'est produite en tant que chambriste au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Asie. Violon solo de l'Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec de 1994 à 2004, elle a occupé ce même poste à l'Orchestre de chambre de Montréal de 1987 à 1995. Elle a été second violon solo de l'Orchestre Métropolitain de 1989 à 2001 et membre du Quatuor Morency de 1987 à 1997.

Alexis Raynault

Alexis Raynault a étudié la composition au Conservatoire de musique de Montréal et la musicologie à l'Université de Montréal. Au cours des dernières années, il a travaillé pour l'Orchestre Métropolitain et la Société Pro Musica, en plus d'enseigner aux niveaux secondaire et collégial à l'École de musique Vincent-d'Indy. Alexis Raynault collabore au journal *Le Devoir* à titre de critique musical et siège sur les conseils d'administration des Jeunesses musicales du Canada et du festival BleuBleu de Carleton-sur-Mer. À titre de codirecteur artistique et directeur général de la compagnie BOP, il est récipiendaire du prix Opus de la Découverte de l'année (2016) et du Prix de la relève Caisse Desjardins de la Culture (2019).

Anthony Tan

Compositeur, pianiste et musicien électronique, Anthony Tan puise son influence dans des métaphores conceptuelles et accorde une attention particulière aux expériences psychophysiques du son et à la réflexion sur le contexte culturel de la musique. Ses intérêts de recherche incluent la musique de concert, la théorie du timbre, le traitement numérique en temps réel, la perception musicale, les paradigmes du compositeur-interprète, l'improvisation libre et l'organologie. Il a obtenu son doctorat à l'Université McGill sous la supervision de John Rea et de Stephen McAdams, ainsi qu'un diplôme de la *Meisterklasse* de la Hochschule für Musik Carl Maria von Weber (Dresde, Allemagne) sous la direction de Mark Andre et Franz Martin Olbrisch. Tan a reçu une bourse postdoctorale du Radcliffe Institute for Advanced Study de l'Université Harvard (RI'17), le prix du public et du jury de la tournée ECM+ Génération2014, le prix Stipendiums du Studio expérimental SWR, le prix Giga-Hertz Förder 2011, et il est lauréat du concours international de traitement numérique en temps réel du Hamburg Klangwerkstage. Il est actuellement professeur adjoint de composition à l'Université du Colorado, à Colorado Springs.

Vicky Tremblay

Vicky Tremblay est enseignante, pianiste et titulaire d'un baccalauréat en littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle étudie actuellement au baccalauréat (concentration enseignement) au

département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Gordon Williamson

Gordon Williamson (né en 1974 à Ottawa) est un compositeur canadien actuellement établi à Hanovre, en Allemagne. Parmi ses activités récentes, mentionnons des commandes de la Ernst von Siemens Musikstiftung, de CBC/SRC, de SWR et du Conseil des Arts du Canada, ainsi que des créations avec RSO Stuttgart, Neue Vocalsolisten, Ars Nova Copenhagen, Ensemble contemporain de Montréal, Asian Art Ensemble et Sonar Quartet dans des festivals internationaux tels que MNM, ECLAT, KLANG et le Beijing Modern Music Festival. Parmi ses résidences d'artistes importantes, citons le Künstlerhof Schreyahn (Allemagne), le Styria Artist-in-Residence Program (Graz), le Centre Récollets (Paris) et Casa Baldi (Italie). Les principaux professeurs de composition de Gordon Williamson ont été Johannes Schöllhorn (Hanovre), Sven-David Sandström (Bloomington), Bent Sørensen et Hans Abrahamsen (Copenhague). Il enseigne la composition à la Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover depuis 2010 et il est professeur invité de composition et directeur de l'Incontri Institute for New Music depuis 2015.

Résumés/Abstracts

Emanuelle Majeau-Bettez

Quatuor Bozzini : de l'audace *underground* et *upperground*

Cet article est écrit en deux temps. Retournant au moment de l'émergence du Quatuor Bozzini au début des années 2000, il retrace certaines des propositions esthétiques de l'ensemble, et analyse la manière dont elles ont participé à une certaine redéfinition du mandat d'un ensemble de musique contemporaine, ainsi qu'à une nouvelle compréhension de la collaboration. L'article se tourne ensuite vers les témoignages de six collaborateur.ice.s du Quatuor, soit Éliane Radigue, Phill Niblock, Marc Boivin, Nicole Lizée, Simon Martin et James O'Callaghan. Ces six artistes soulignent, presque d'un commun effort, dirait-on, le sérieux et l'immense sensibilité avec lesquels le Quatuor Bozzini traverse les différentes sphères créatrices proposées par leurs collaborateurs, ou encore initiées de leur propre chef.

Mots clés : Quatuor Bozzini, quatuor à cordes, collaborations, *underground*, *upperground*.

Quatuor Bozzini: *Underground* and *Upperground* boldness

The aims of this article are twofold. Looking back to Quatuor Bozzini's emergence in the early 2000s, the author traces some of the ensemble's aesthetic propositions, and analyzes how they participated in redefining what is now understood as the mandate of a contemporary-music oriented ensemble, as well as their approaches to collaboration. The article then turns to

six of Quatuor Bozzini's collaborators: Éliane Radigue, Phill Niblock, Marc Boivin, Nicole Lizée, Simon Martin and James O'Callaghan. Almost as one, the six artists speak of the immense sensitivity with which Quatuor Bozzini dedicates itself to each of their collaborative projects.

Keywords: *Quatuor Bozzini, string quartet, collaborations, underground, upperground.*

Olga Ranzenhofer

Le Quatuor selon Molinari : ma vie consacrée au quatuor à cordes

Ce texte présente le projet et le cheminement artistique du Quatuor Molinari tel qu'animé par sa fondatrice, la violoniste Olga Ranzenhofer, qui est aussi la directrice artistique de l'ensemble. L'auteure raconte ses rencontres marquantes avec deux grands artistes canadiens, Guido Molinari et R. Murray Schafer, qui ont marqué le parcours du quatuor et inspiré ses musiciens à explorer l'art d'aujourd'hui et à créer des rapprochements avec le public. Elle y décrit et explique les événements Le Quatuor selon... ainsi que les Dialogues, qui ont permis aux musiciens et au public l'exploration du répertoire des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles pour quatuor à cordes par la présentation de cycles complets de quatuors d'importants compositeurs d'aujourd'hui. C'est avec passion qu'Olga Ranzenhofer décrit le long et exaltant cheminement du travail de musicien de quatuor, du choix du répertoire au concert, en passant par les nombreuses heures de travail et l'enregistrement d'un CD.

Mots clés: Quatuor Molinari, quatuor à cordes, Guido Molinari, R. Murray Schafer, musique contemporaine.

The Quartet According to Molinari: My Life Dedicated to the String Quartet

This text presents the project and artistic path of the Molinari Quartet as led by its founder, violinist Olga Ranzenhofer, who is also its artistic director. The author recounts her remarkable encounters with two great Canadian artists, Guido Molinari and R. Murray Schafer, who influenced the quartet and inspired its members to explore contemporary art and create connections with the audience. She describes and explains the events Le Quatuor selon... and Les Dialogues, which allowed the musicians and the audience to explore the string quartet repertoire of the 20th and 21st centuries through the presentation of complete quartet cycles by important contemporary composers. Olga Ranzenhofer offers a passionate account of the string quartet musician's long and rewarding process, from choosing repertoire to playing in concert, through numerous hours of work and recording a CD.

Keywords: Molinari Quartet, String Quartet, Guido Molinari, R. Murray Schafer, contemporary music.

Alexis Raynault

La contribution du Quatuor Molinari au rayonnement par le disque de la musique de R. Murray Schafer, Jean Papineau-Couture et Petros Shoujounian

Interprète mondialement reconnu du répertoire contemporain et récipiendaire de nombreux prix, le Quatuor Molinari a enregistré près de quinze disques depuis sa fondation en 1997. Cet article traite de l'apport des disques du Quatuor Molinari au rayonnement de la musique de trois compositeurs canadiens – R. Murray Schafer, Jean Papineau-Couture et Petros Shoujounian – en le contextualisant historiquement

par rapport à la genèse des œuvres abordées et aux autres ensembles qui les ont jouées.

Mots clés: Quatuor Molinari, discographie, Schafer, Papineau-Couture, Shoujounian.

The Recordings of the Molinari Quartet and their Contribution to the Musical Outreach of Composers R. Murray Schafer, Jean Papineau-Couture and Petros Shoujounian

World-renowned contemporary ensemble and recipient of numerous awards, the Molinari Quartet has recorded nearly fifteen albums since its foundation in 1997. This article discusses how the Molinari Quartet's recordings have positively impacted the musical outreach of Canadian composers R. Murray Schafer, Jean Papineau-Couture, and Petros Shoujounian, while positioning them into a historical context with the genesis of the studied works and the other ensembles that have performed them.

Keywords: Molinari Quartet, discography, Schafer, Papineau-Couture, Shoujounian.

Jimmie LeBlanc

Le quatuor de saxophones Quasar : un rayonnement continu de création musicale depuis 25 ans !

Formé des mêmes musiciens depuis 1994, le quatuor de saxophones Quasar développe depuis vingt-cinq ans une démarche artistique axée sur la création et l'innovation. C'est par la collaboration étroite avec les compositeurs à diverses étapes du processus créatif que le quatuor participe activement à l'enrichissement du répertoire pour leur formation. Avec des structures d'accueil telles que la Série Électro, Quasar se situe non seulement à la fine pointe des nouvelles pratiques musicales, mais favorise également le rayonnement de la musique québécoise et canadienne à l'échelle locale et internationale. Après une brève mise en contexte du milieu musical montréalais qui a vu naître l'ensemble

dans les années 1990, cet article retrace les principaux jalons dans son parcours qui ont conduit à l'affirmation de sa singularité artistique.

Mots-clés: Quasar, quatuor de saxophones, musique contemporaine, musique mixte, interprétation, diffusion, musique québécoise, musique canadienne.

The Quasar Saxophone Quartet: A Continuous Influence in Musical Creation for 25 Years!

Featuring the same musicians since 1994, for 25 years the Quasar saxophone quartet has developed an artistic approach focused on creation and innovation. Through close collaboration with composers at various stages of the creative process, the quartet actively participates in the enrichment of the repertoire for their ensemble. Through workshop structures such as the Électro Series, Quasar is not only at the cutting edge of new musical practices, they also foster the exposure of Quebec and Canadian music locally and internationally. After briefly contextualizing the musical milieu in Montreal that saw the ensemble's formation in the 1990s, this article traces the milestones that led Quasar to their unique and distinctive art.

Keywords: Quasar, saxophone quartet, contemporary music, musique mixte, performance, diffusion, Quebec music, Canadian music.

Anthony Tan

Le son de la réalité : not thinking about the elephants d'Annesley Black

Cet article présente une analyse de *not thinking about the elephants* (2018) pour quatuor de saxophones et traitement numérique en temps réel d'Annesley Black. Composée pour le quatuor de saxophones Quasar, cette œuvre explore les concepts de suppression et d'émergence à travers des dimensions traditionnelles de la musique telles que la mélodie, le contrepoint et

la forme, mais aussi à travers des dimensions musicales contemporaines telles que la psychoacoustique (sons différentiels), les éléments théâtraux et le traitement numérique en temps réel. La démarche de Black s'engage de façon critique dans le processus d'écriture en lui-même en formulant des relations dialectiques entre les stratégies matérielles et compositionnelles (à la fois intuitives et systématiques). Cette œuvre encourage l'auditeur à prendre part à une expérience d'écoute multidimensionnelle où les extrêmes conceptuels deviennent un catalyseur pour la construction du récit et de la tension.

Mots clés: Annesley Black, quatuor de saxophones Quasar, analyse de musique contemporaine, traitement numérique en temps réel, musique nouvelle.

Reality Sounding: Annesley Black's not thinking about the elephants

This paper presents an analysis of Annesley Black's not thinking about the elephants (2018), for saxophone quartet and live electronics. Written for Montreal's Quasar Saxophone Quartet, this work explores concepts of suppression and emergence through traditional musical dimensions such as melody, counterpoint, and form, but also through contemporary musical dimensions such as psychoacoustics (difference tones), theatrical elements, and live electronics. Black's practice engages critically with the compositional process itself by formulating dialectic relationships between material and compositional strategies (both intuitive and systematic). This work encourages the listener to engage in a multidimensional listening experience where conceptual extremes become a catalyst for the building of narrative and tension.

Keywords: Annesley Black, Quasar Saxophone Quartet, contemporary music analysis, live electronics, new music.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

CIRCUIT a été fondée 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 (musicologue à la Faculté de musique de cette même université), son premier rédacteur en chef. La revue 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.

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 librairie habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.

Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 28, 1-3 (2018) ☐ vol. 29, 1-3 (2019) ☐ vol. 30, 1-3 (2020)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays

Code postal

Courrier électronique

Téléphone

☐ 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.

*Pour les abonnés, anciens numéros (sauf volumes précédent et en cours) disponibles pour 5\$ CA.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS:

- ☐ vol. 1, n° 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
- ☐ vol. 1, n° 2 (1990) Montréal musiques actuelles
- ☐ vol. 2, n° 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
- ☐ vol. 3, n° 1 (1992) Boulez au Canada: portrait d'impact
- ☐ vol. 3, n° 2 (1992) Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel
- ☐ vol. 4, n° 1-2 (1993) Electroacoustique-Québec: l'essor
- ☐ vol. 5, n° 1 (1994) Gilles Tremblay: réflexions
- ☐ vol. 5, n° 2 (1994) Espace Xenakis
- ☐ vol. 6, n° 1 (1995) Tremblay / Varèse / Messiaen
- ☐ vol. 6, n° 2 (1995) Musique actuelle?
- ☐ vol. 7, n° 1 (1996) Ruptures?
- ☐ vol. 7, n° 2 (1996) Serge Garant
- ☐ vol. 8, n° 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
- ☐ vol. 8, n° 2 (1997) Québecage
- ☐ vol. 9, n° 1 (1998) L'air du temps
- ☐ vol. 9, n° 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
- ☐ vol. 10, n° 1 (1999) Québec: génération fin de siècle
- ☐ vol. 10, n° 2 (1999) Les racines de l'identité
- ☐ vol. 11, n° 1 (2000) Analyses
- ☐ vol. 11, n° 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
- ☐ vol. 11, n° 3 (2001) Perceptions
- ☐ vol. 12, n° 1 (2001) Henri Pousseur: visages
- ☐ vol. 12, n° 2 (2002) Opéra aujourd'hui
- ☐ vol. 12, n° 3 (2002) La route de soi
- ☐ vol. 13, n° 1 (2002) L'électroacoustique: à la croisée des chemins?
- ☐ vol. 13, n° 2 (2003) Qui écoute? 1
- ☐ vol. 13, n° 3 (2003) Electroacoustique : nouvelles utopies
- ☐ vol. 14, n° 1 (2003) Qui écoute? 2
- ☐ vol. 14, n° 2 (2004) Montréal / Nouvelles Musiques
- ☐ vol. 14, n° 3 (2004) Frank Zappa : 10 ans après (épuisé)
- ☐ vol. 15, n° 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
- ☐ vol. 15, n° 2 (2005) Carte d'identités
- ☐ vol. 15, n° 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
- ☐ vol. 16, n° 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xx^e siècle
- ☐ vol. 16, n° 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
- ☐ vol. 16, n° 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains?
- ☐ vol. 17, n° 1 (2007) Le génome musical
- ☐ vol. 17, n° 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle
- ☐ vol. 17, n° 3 (2007) Musique *in situ*
- ☐ vol. 18, n° 1 (2008) La fabrique des œuvres
- ☐ vol. 18, n° 2 (2008) Postiches et mélanges
- ☐ vol. 18, n° 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
- ☐ vol. 19, n° 1 (2009) Composer au féminin
- ☐ vol. 19, n° 2 (2009) Stockhausen au Québec
- ☐ vol. 19, n° 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
- ☐ vol. 20, n° 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
- ☐ vol. 20, n° 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
- ☐ vol. 21, n° 1 (2011) Du spirituel dans l'art?
- ☐ vol. 21, n° 2 (2011) Musiciens sans frontières
- ☐ vol. 21, n° 3 (2011) Musique automatiste? Pierre Mercure et le *Refus global*
- ☐ vol. 22, n° 1 (2012) Arts de la synchronisation
- ☐ vol. 22, n° 2 (2012) Glenn Gould et la création
- ☐ vol. 22, n° 3 (2012) *Viva la musica!* Ana Sokolović
- ☐ vol. 23, n° 1 (2013) La musique des objets
- ☐ vol. 23, n° 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain
- ☐ vol. 23, n° 3 (2013) Géométries durables: pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne
- ☐ vol. 24, n° 1 (2014) Denis Gougeon en six thèmes
- ☐ vol. 24, n° 2 (2014) La recherche musicale: aux croisements de l'art et de la science
- ☐ vol. 24, n° 3 (2014) Pactes faustiens: l'hybridation des genres musicaux après Romitelli
- ☐ vol. 25, n° 1 (2015) Contenir le sonore: les nouveaux profils de la notation
- ☐ vol. 25, n° 2 (2015) Empreintes écologiques
- ☐ vol. 25, n° 3 (2015) Tzadik: l'esthétique discographique selon John Zorn
- ☐ vol. 26, n° 1 (2016) John Rea: une masquographie raisonnée
- ☐ vol. 26, n° 2 (2016) Commander une œuvre: mécanismes et influences
- ☐ vol. 26, n° 3 (2016) Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music
- ☐ vol. 27, n° 1 (2017) Réflexions sur le métier de compositeur: identité et singularités
- ☐ vol. 27, n° 2 (2017) Souvenirs du futur: pour les 50 ans de la smcq
- ☐ vol. 27, n° 3 (2017) Illusions polyphoniques: José Evangelista et l'hétérophonie
- ☐ vol. 28, n° 1 (2018) De nouvelles racines pour une musique nouvelle? Perspectives transtraditionnelles et transculturelles
- ☐ vol. 28, n° 2 (2018) *Instrumentarium* baroque: précedence et créativité
- ☐ vol. 28, n° 3 (2018) Engagements sonores: éthique et politique
- ☐ vol. 29, n° 1 (2019) Pascal Dusapin: la parallaxe des voix
- ☐ vol. 29, n° 2 (2019) Les voies de la pansonorité: la musique microtonale d'hier à aujourd'hui

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

quatuor
molinari



Hommage à Elizabeth Sprague-Coolidge

23^e saison

Serge Prokofiev : Quatuor n° 1
R. Murray Schafer : Quatuor n° 12
Arnold Schoenberg : Quatuor n° 4

31 janvier 2020, 19h30 Conservatoire de Montréal

www.quatuormolinari.qc.ca

IL EST DES TRÉSORS À PRÉSERVER OU À OFFRIR

**SAISON
2019-2020**

Centre d'Expérimentation Musicale
+ Foubarasse + Erwan Keravec

AKOUSMA

Quasar - Quatuor de saxophones

Productions Totem contemporain

Sixtrum, ensemble à percussion

Bradyworks

Productions SuperMusique

Innovations en concert +
Marina Thibeault

Architek Percussion

Ensemble Paramirabo

Nouvel Ensemble Moderne

Quatuor Bozzini

Béliveau, Pappathomas, Burman

Quatuor Molinari

3-6 JUIN 2020

LES RENCONTRES INTERNATIONALES CARTEL MTL 2020

**Abonnement à la carte
et tarif prévente disponible**

CARREFOUR
DES MUSIQUES
NOUVELLES
LE VIVIER

LEVIVIER.CA

1200, rue de Bleury
Montréal (Québec) H3B 3J3

514-903-7794



Les pages intérieures de cette revue sont imprimées sur du papier Rolland opaque 30
30 % postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, n° 1, 1990)
MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, n° 2, 1990)
CLAUDE VIVIER (vol. 2, n° 1-2, 1991)
BOULEZ AU CANADA: PORTRAIT D'IMPACT (vol. 3, n° 1, 1992)
OPÉRA? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, n° 2, 1992)
ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC: L'ESSOR (vol. 4, n° 1-2, 1993)
GILLES TREMBLAY: RÉFLEXIONS (vol. 5, n° 1, 1994)
ESPACE XENAKIS (vol. 5, n° 2, 1994)
TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, n° 1, 1995)
MUSIQUE ACTUELLE? (vol. 6, n° 2, 1995)
RUPTURES? (vol. 7, n° 1, 1996)
SERGE GARANT (vol. 7, n° 2, 1996)
AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967 (vol. 8, n° 1, 1997)
QUÉBÉCAGE (vol. 8, n° 2, 1997)
L'AIR DU TEMPS (vol. 9, n° 1, 1998)
CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, n° 2, 1998)
QUÉBEC: GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, n° 1, 1999)
LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, n° 2, 1999)
ANALYSES (vol. 11, n° 1, 2000)
LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER (vol. 11, n° 2, 2000)
PERCEPTIONS (vol. 11, n° 3, 2001)
HENRI POUSSEUR: VISAGES (vol. 12, n° 1, 2001)
OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, n° 2, 2002)
LA ROUTE DE SOI (vol. 12, n° 3, 2002)
L'ÉLECTROACOUSTIQUE: À LA CROISÉE DES CHEMINS? (vol. 13, n° 1, 2002)
QUI ÉCOUTE? 1 (vol. 13, n° 2, 2003)
ÉLECTROACOUSTIQUE: NOUVELLES UTOPIES (vol. 13, n° 3, 2003)
QUI ÉCOUTE? 2 (vol. 14, n° 1, 2003)
MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, n° 2, 2004)
FRANK ZAPPA: 10 ANS APRÈS (vol. 14, n° 3, 2004)
INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI (vol. 15, n° 1, 2004)
CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, n° 2, 2005)
SOUVENIRS DE DARMSTADT: RETOUR SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE (vol. 15, n° 3, 2005)
ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE (vol. 16, n° 1, 2005)
MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS (vol. 16, n° 2, 2006)
À MUSIQUE CONTEMPORAINE, SUPPORTS CONTEMPORAINS? (vol. 16, n° 3, 2006)
LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, n° 1, 2007)
PLEIN SUD: AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE AU XX^e SIÈCLE (vol. 17, n° 2, 2007)
MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, n° 3, 2007)
LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, n° 1, 2008)
POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, n° 2, 2008)
CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS (vol. 18, n° 3, 2008)
COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, n° 1, 2009)
STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, n° 2, 2009)
PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE (vol. 19, n° 3, 2009)
LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN (vol. 20, n° 1-2, 2010)
GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN (vol. 20, n° 3, 2010)
DU SPIRITUEL DANS L'ART? (vol. 21, n° 1, 2011)
MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, n° 2, 2011)
MUSIQUE AUTOMATISTE? PIERRE MERCURE ET LE REFUS GLOBAL (vol. 21, n° 3, 2011)
ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, n° 1, 2012)
GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, n° 2, 2012)
VIVA LA MUSICA! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, n° 3, 2012)
LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, n° 1, 2013)
PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN (vol. 23, n° 2, 2013)

GÉOMÉTRIES DURABLES: POUR LES 25 ANS DU NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, n° 3, 2013)
Exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à aujourd'hui (concerto, ensemble « pierrot », etc.), malgré les critiques d'une certaine esthétique moderniste. Illustrations de Martin Lord.

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, n° 1, 2014)
Parcours dans l'univers musical de Denis Gougeon, célébré dans le cadre de la Série Hommage de la smcq. Comprend un entretien, un catalogue d'œuvres et un témoignage de son collaborateur fréquent, le metteur en scène Denis Marleau. Le cahier d'analyse lui est dédié également. Illustrations de Michel Goulet.

LA RECHERCHE MUSICALE: AUX CROISEMENTS DE L'ART ET DE LA SCIENCE (vol. 24, n° 2, 2014)
Ce numéro cherche à comprendre la mise en relation de la musique et des sciences, particulièrement ce qui diffère les buts et processus de la recherche musicale de ceux de la recherche scientifique ou de la création musicale. Cahier d'analyse sur une œuvre de Robert Normandeau. Illustrations d'Andrée-Anne Dupuis Bourret.

PACTES FAUSTIENS: L'HYBRIDATION DES GENRES MUSICAUX APRÈS ROMITELLI (vol. 24, n° 3, 2014)
Ce numéro explore l'univers et l'héritage du compositeur franco-italien Fausto Romitelli (1963-2004), disparu trop tôt il y a de cela déjà dix ans, à l'âge de 41 ans, et pour qui la culture populaire (le rock ou la bande dessinée) constituait un horizon inébranlable à partir duquel il construisait son univers inouï. Illustrations de Gianluca Lerici.

CONTENIR LE SONORE: LES NOUVEAUX PROFILS DE LA NOTATION (vol. 25, n° 1, 2015)
Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brasset, numéro consacré aux enjeux de la notation musicale dans les partitions d'aujourd'hui. Outre des textes des deux rédactrices invitées, le dossier thématique comprend des textes de Georges Forget, Caroline Traube, Pierre Couprie et François-Xavier Féron. Illustrations de Catherine Bolduc.

EMPREINTES ÉCOLOGIQUES (vol. 25, n° 2, 2015)
À travers les contributions de Ricardo Dal Farra, Joel Chadabe, Charles-Antoine Fréchette et DJ Spooky, exploration de la démarche de compositeurs qui intègrent des considérations d'ordre écologique dans leur art. Cahier d'analyse sur une œuvre de Francis Dhomont. Illustrations de Jim Holyoak.

TZADIK: L'ESTHÉTIQUE DISCOGRAPHIQUE SELON JOHN ZORN (vol. 25, n° 3, 2015)
Sous la direction de François-Xavier Féron, parcours dans l'univers musical et graphique de John Zorn et de sa maison de disques Tzadik, à travers les contributions de François-Xavier Féron, Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boutard. Illustrations de Heung-Heung Chin (Chippy).

JOHN REA: UNE MASQUOGRAPHIE RAISONNÉE (vol. 26, n° 1, 2016)
Dirigé par Jonathan Goldman, ce numéro explore les multiples facettes de l'univers de John Rea, compositeur célébré par la Série Hommage 2015-2016 de la smcq, à travers les contributions de Jimmie LeBlanc, Maxime McKinley, Anne Marie Messier et Michel Robert, Julien Bilodeau et John Rea lui-même. Illustrations de Nicholas Voeikoff-Erens.

COMMANDER UNE ŒUVRE: MÉCANISMES ET INFLUENCES (vol. 26, n° 2, 2016)
Sous la direction de Michel Duchesneau et Annelies Fryberger, à travers les contributions des directeurs, de Luis Velasco-Pufteau, Mathew Lorenzon, Miriam Akkermann et Theodore Wiprud, ce numéro se penche sur les dynamiques de la commande d'œuvre musicale – de l'évaluation à l'après-commande, en passant par la commande en tant que telle et la question des honoraires. Illustrations de Reynold Amould.

MUSIQUES AUX LIMITES DE L'IMAGE / IMAGES AT THE LIMITS OF MUSIC (vol. 26, n° 3, 2016)
Sous la direction de Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, ce numéro interroge et repense les rapports entre musiques contemporaines et images en mouvement dans le cadre de pratiques et pensées diverses, actuelles et internationales. Contributions de Philippe Langlois, Salomé Voegelín, Pierre-Yves Macé, Frédéric Dallaire, Ariel Harrod, Mario Gauthier, Pierre Michaud, Karine Bouchard et Simon Gervais. Illustrations de Steve Roden.

RÉFLEXIONS SUR LE MÉTIER DE COMPOSITEUR: IDENTITÉ ET SINGULARITÉS (vol. 27, n° 1, 2017)
Dirigé par Simon Bertrand et à travers les contributions de Paul Bazin, Simon Bertrand, Estelle Lemire et Danick Trottier, ce numéro porte un regard sur le métier de compositeur au Québec au début du xxi^e siècle, et ce, notamment à travers les notions d'identité et de singularité. Le numéro est illustré par l'artiste peintre Rita Ezrati.

SOUVENIRS DU FUTUR: POUR LES 50 ANS DE LA SMCQ (vol. 27, n° 2, 2017)
Ce numéro porte un regard multiple sur la Société de musique contemporaine du Québec (smcq) à l'occasion de son 50^e anniversaire, à travers des articles de Réjean Beaucage, Aiyun Huang, Louise Bail et Michel Gonneville, ainsi qu'un catalogue des œuvres commandées par la smcq. 50 photographies d'archives témoignent de l'histoire de la société.

ILLUSIONS POLYPHONIQUES: JOSÉ EVANGELISTA ET L'HÉTÉROPHONIE (vol. 27, n° 3, 2017)
En phase avec la Série Hommage 2017-2018 de la smcq, cet opus explore l'univers pluriel de José Evangelista, compositeur inspiré par les musiques du monde. Textes d'Alexis Nous, José Evangelista, Flavia Gervasi, Jessica Pilon Pinette, Danick Trottier et Anis Farji. Cahier d'analyse par Zihua Tan. Illustrations de Chiraz Chouchane.

DE NOUVELLES RACINES POUR UNE MUSIQUE NOUVELLE: PERSPECTIVES TRANSTRADITIONNELLES ET TRANSCULTURELLES (vol. 28, n° 1, 2018)
Sous la direction de Sandeep Bhagwati et de Jonathan Goldman, cette livraison aborde les enjeux d'une création musicale axée sur la mise en commun des acquis de musiciens issus de traditions et de cultures différentes. Textes de Sandeep Bhagwati, Julie Delisle, Jonathan Goldman, Katja Heldt, Jin-Ah Kim, Stefan Östersjö, Deniza Popova et Jeremy Strachan. Illustrations de Sylvat Aziz.

INSTRUMENTARIUM BAROQUE: PRÉCÉDENCE ET CRÉATIVITÉ (vol. 28, n° 2, 2018)
Les auteurs du dossier thématique de ce numéro s'intéressent à l'utilisation d'instruments anciens, notamment baroques, en contexte de création musicale contemporaine. Les Actualités célèbrent le 30^e anniversaire de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Zosha Di Castri. Textes de Laurent Feneyrou, François-Xavier Féron, Elinor Frey, Adèle Gornet, Landon Morrison et Evis Sammouris. Illustrations de René Derouin.

ENGAGEMENTS SONORES: ÉTHIQUE ET POLITIQUE (vol. 28, n° 3, 2018)
Dirigé par Luis Velasco-Pufteau, ce numéro aborde les relations entre musique, phénomènes sociaux, politiques et culturels. Entretien et Cahier d'analyse consacrés au *Trésor de la langue* de René Lussier. Exclutivité web traitant des traces sonores du printemps québécois (2012). Textes de Luis Velasco-Pufteau, Laurent Feneyrou, José L. Besada & Ainara Zubizarreta, Monika Żyła, Makis Solomos, Ana Dall'Ara-Majek, Emanuelle Majeau-Bettez, Symon Henry, Eric Maestri, Réjean Beaucage et Gabrielle Blais-Sénéchal. Illustrations de Silvana Gallinotti.

PASCAL DUSAPIN: LA PARALLAXE DES VOIX (vol. 29, n° 1, 2019)
Consacrée à Pascal Dusapin, cette livraison paraît à la veille de la création mondiale de son huitième opéra, Macbeth *Underworld*. S'y retrouvent des contributions et des témoignages de collaborateurs, qui offrent diverses perspectives sur les aspects lyriques, vocaux, collaboratifs et multidisciplinaires de son travail. Textes d'Antoine Gindt, Vincent Ranallo, Pierre Ouellet, Emanuelle Majeau-Bettez, Igor Ballereau, Barbara Hannigan, Pascal Dusapin, Marie Tachon, Marc Hyland et Sharon Kanach. Illustrations inédites de Dusapin lui-même.

LES VOIES DE LA PANSONORITÉ: LA MUSIQUE MICROTONALE D'HIER À AUJOURD'HUI (vol. 29, n° 2, 2019)
Dirigé par Paul Bazin et Robert Hasegawa, ce numéro traite de microtonalité, principalement celle en tempérament égal, dans la musique de création des xx^e et xxi^e siècles. Témoignage de Philippe Leroux, entretiens de Pascale Criton avec Sharon Kanach et de Michel Gonneville avec Jimmie LeBlanc, et articles d'Émilie Girard-Charest, Landon Morrison, Paul Bazin, Robert Hasegawa, Charles-Antoine Fréchette et Benoît Côté. Cahier d'analyse consacré à Bruce Mather. Illustrations de Myriam Dion.

[La contribution des quatuors Bozzini, Molinari et Quasar à l'écosystème des musiques de création] génère, notamment, un rayonnement international accru de la créativité musicale québécoise qu'ils défendent et, inversement, de nombreuses découvertes locales de ce qui se fait ailleurs dans le monde à l'heure actuelle. Par ailleurs, sans eux, les compositeurs québécois disposeraient de considérablement moins d'options pour leurs projets. Ces groupes chambristes n'ont évidemment pas l'exclusivité de ce genre de rôle, toutefois le fait d'être des organisations plus « petites » comporte les avantages de ses inconvénients, ce qui singularise leur apport. En effet, à bien des égards, elles sont aussi plus agiles, plus flexibles, souvent moins lourdes sur le plan logistique et moins coûteuses financièrement, ce qui n'est pas sans présenter de sérieux avantages dans certaines situations, par exemple lorsque vient le temps d'expérimenter étroitement et longuement avec des compositeurs, de faire des tournées, d'investir des lieux qui diffèrent de la salle de concert traditionnelle, ou encore d'enregistrer des disques. Ces particularités forment une zone extrêmement riche à explorer, à laquelle nous avons décidé de consacrer un dossier thématique de *Circuit*.

EMANUELLE MAJEAU-BETTEZ et MAXIME MCKINLEY

Sans prétendre qu'il y ait relation de cause à effet entre le contexte idéologique et polémique qui agite la vie musicale montréalaise à l'époque et l'éclosion de tous ces ensembles et événements qui viennent enrichir notre milieu par la diversité de leurs directions artistiques, force est de constater que ce mouvement d'organismes qui font le choix de s'engager pour soutenir, encourager et diffuser la musique de création, avec une place toujours significative faite aux compositeurs québécois, semble vouloir « répondre » aux enjeux précédemment soulevés : en venant prêter main-forte aux organismes déjà en place, tous se dévouent à faire connaître cette musique, à créer des ponts avec le public, ainsi qu'à offrir des structures favorisant le développement et la visibilité d'une certaine identité culturelle et musicale.

JIMMIE LEBLANC



Camila Paz, *Paradoxal Escher*, 2019. Aquarelle et crayon sur papier, 30 × 30 cm.

Introduction. Écosystèmes sonores

Emanuelle Majeau-Bettez & Maxime McKinley

Quatuor Bozzini

Quatuor Bozzini : de l'audace *underground* et *upperground*

Emanuelle Majeau-Bettez

Quatuor Molinari

Le Quatuor selon Molinari : ma vie consacrée au quatuor à cordes

Olga Ranzenhofer

La contribution du Quatuor Molinari au rayonnement par le disque de la musique de R. Murray Schafer,

Jean Papineau-Couture et Petros Shoujounian

Alexis Raynault

Quasar, quatuor de saxophones

Le quatuor de saxophones Quasar : un rayonnement continu de création musicale depuis 25 ans!

Jimmie LeBlanc

CAHIER D'ANALYSE

Reality Sounding : Annesley Black's *not thinking about the elephants*

Anthony Tan

ACTUALITÉS

SÉRIE HOMMAGE 2019-2020 :

KATIA MAKDISSI-WARREN

Katia Makdissi-Warren : étapes et œuvres marquantes

Noémie Pascal

L'univers de Katia Makdissi-Warren (un diagramme)

Noémie Pascal

Création contemporaine et partage des traditions : à la rencontre de Katia Makdissi-Warren

Vicky Tremblay

Père Louis Hage, grand spécialiste du chant maronite

Père Badih El Hajj

Nouveautés en bref

Gordon Williamson

« Cohérence d'une œuvre métissée » : extrait de thèse de doctorat (2007)

Katia Makdissi-Warren

Tu es musique

Joséphine Bacon

ISSN 1183-1693

ISBN 978-2-924894-10-1

