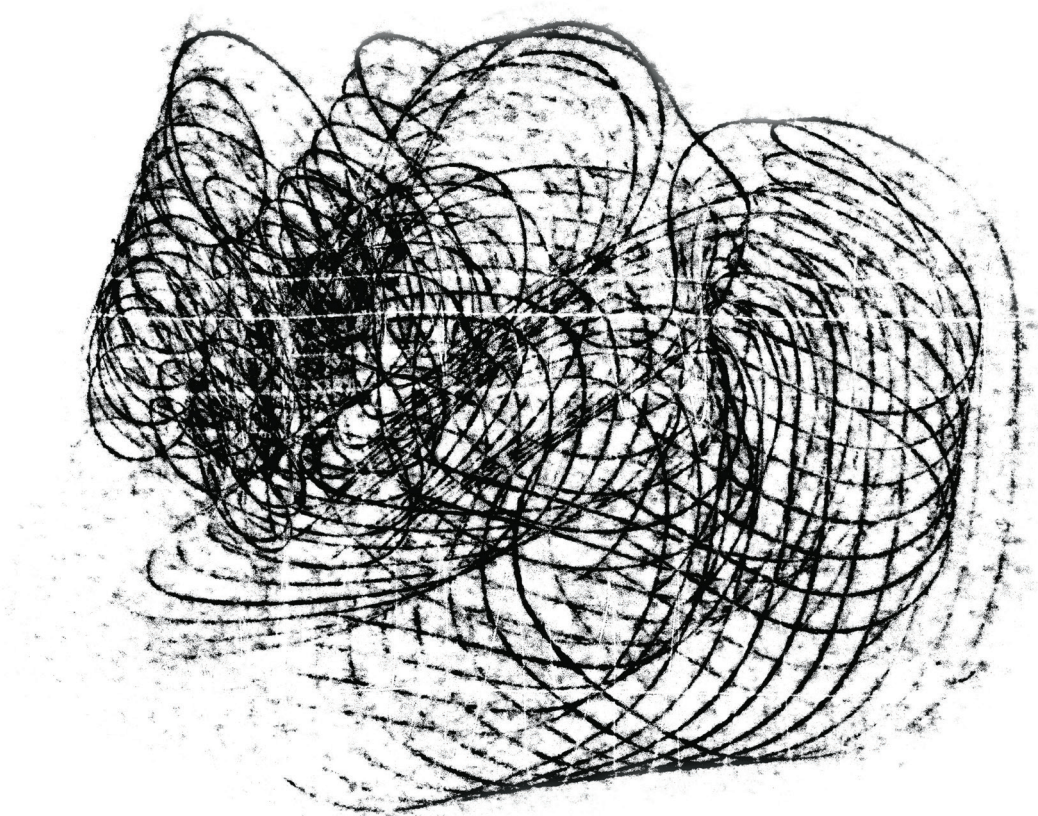


CIRCUIT

30
ANS

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



VOLUME 30 NUMÉRO 2 (2020)

Le continuum de l'improvisation

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 et secrétariat de rédaction

Paul Bazin

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 :

Sarah Bahr, *Circles 3/1 : your head is older than your feet*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia

Révision des textes : Jeanne Lacroix (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 et le Conseil des arts du Canada.



Contribution de l'Université de Montréal.

ISSN (papier) 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-924894-14-9

ISSN (en ligne) 1488-9692 ISBN (PDF) 978-2-924894-15-6

DÉPÔT LÉGAL, 3^e trimestre 2020

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

© Circuit, musiques contemporaines, 2020

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

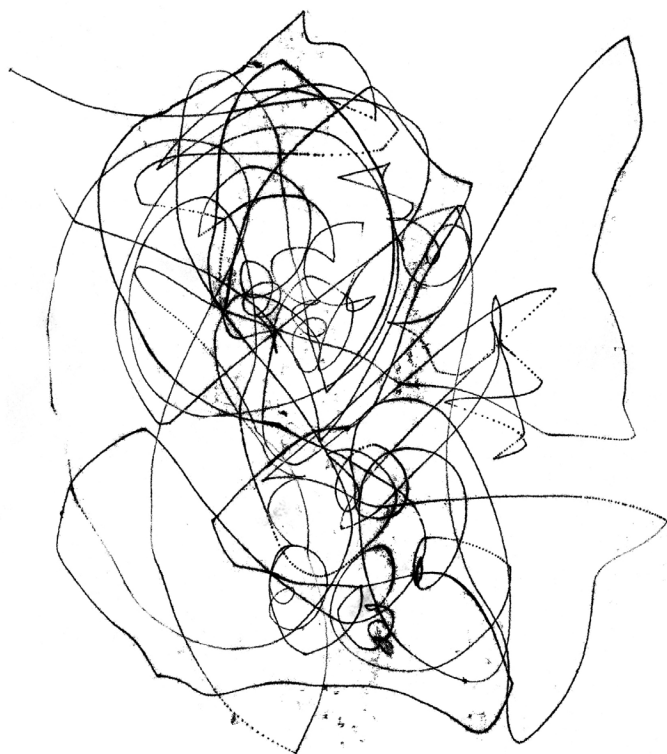
Contacter Copibec licences@copibec.qc.ca

(514) 288-1664 – 1 (800) 717-2022

Publié avec le soutien financier du projet ANR « Musical Improvisation and Collective Action » (ANR-17-CE27-0021).



Le continuum de l'improvisation



Sarah Bahr, *Circles °3/2 : unless you've spent your life upside down*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.



Le continuum de l'improvisation

Numéro dirigé par Clément Canonne et Maxime McKinley

Introduction. Bienvenue dans le continuum de l'improvisation

5 Clément Canonne et Maxime McKinley

À la croisée d'un double continuum ? Retour sur une expérience de co-crédation entre un compositeur et cinq improvisateurs

11 Clément Canonne

"We also like to be surprised": Disruption, provocation and surprise in the music of Christian Wolff

27 Philip Thomas and Emily Payne

À mème le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité

47 Thomas Lacôte

Pour une musique sans excuse

63 Jean-Luc Guionnet

S'entendre sur le soundpainting

69 Vincent Lê Quang, en entretien avec Clément Canonne

Rendre audible l'indéterminé : l'Ensemble Hodos joue Philip Corner

79 Pierre-Antoine Badaroux et Sébastien Beliah

ENQUÊTE

Fêtes sonores : les 40 ans de Productions SuperMusique entendus par...

89 Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту, Danielle Palardy Roger et Scott Thomson

CAHIER D'ANALYSE

TAGS de Joane Héту et *TanGRAM* de Danielle Palardy Roger : signatures plurielles
et figure continue

101 Ana Dall'Ara-Majek

ACTUALITÉS

Musique actuelle : topographie d'un genre, de Réjean Beaucage

119 Compte rendu d'Éric Legendre

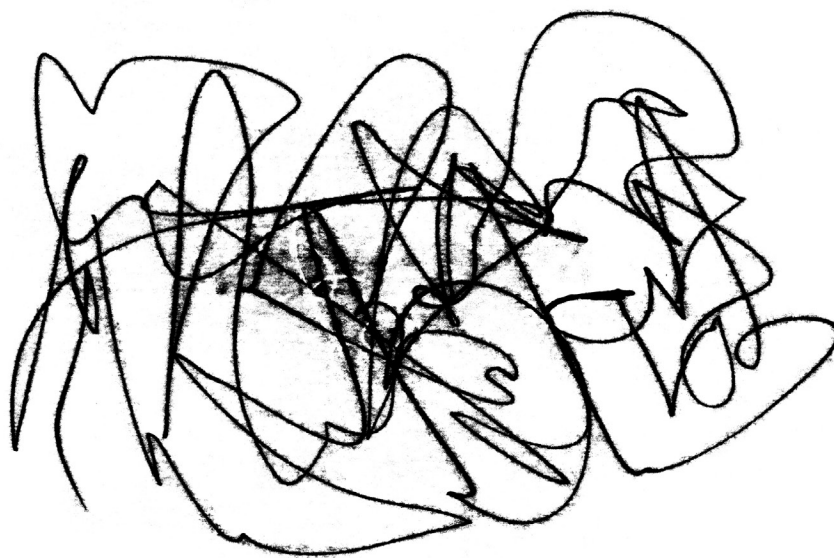
Nouveautés en bref

123 Clément Canonne et Isaiah Ceccarelli

127 **Les illustrations**

128 **Les auteurs**

131 **Résumés/Abstracts**



Sarah Bahr, *Circles 3/11: the past looks more ordered than the future*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

Introduction. Bienvenue dans le continuum de l'improvisation

Clément Canonne et Maxime McKinley

Dans la collection de *Circuit*, qui célèbre cette année son 30^e anniversaire, trois numéros en particulier sont liés à ce qu'il n'est pas exagéré d'appeler de vives polémiques, parmi lesquelles deux concernent directement les musiques improvisées et l'émergence montréalaise de la musique dite « actuelle » (notons que si, en France, ce terme renvoie généralement aux musiques populaires amplifiées, au Québec il désigne plutôt les scènes *underground* et l'improvisation). Nos lecteurs assidus savent sans doute déjà que nous parlons des numéros *Montréal Musiques Actuelles*¹ et *Musique actuelle*?². C'est un euphémisme de dire qu'avec ces numéros, le cofondateur (en tandem avec Lorraine Vaillancourt) et premier rédacteur en chef de *Circuit*, Jean-Jacques Nattiez, ne s'était pas fait que des amis! D'ailleurs, à l'occasion d'un numéro signalant, il y a dix ans, les vingt ans de la revue, Nattiez avait signé un article intitulé « La fondation de *Circuit* et sa première décennie : un coup d'œil rétrospectif et autocritique³ », qui constitue un récit de ce qu'il avait vécu à travers ces numéros et de ce qu'il ferait différemment (avec plus de nuances, notamment, admet-il avec du recul). Rappelons que le numéro *Montréal Musiques Actuelles* relate la tenue à Montréal de l'édition de 1990 du festival New Music America (aussi nommé, pour cette édition, Montréal Musiques Actuelles), sous la direction artistique de Jean Piché – avec qui le débat situé au cœur de la publication se joue (pour faire court : à quel point doit-on être inclusif ou exclusif esthétiquement?). Le numéro *Musique actuelle*?, pour sa part, publié en 1995 – donc il y a exactement 25 ans cette année –, proposait notamment un dossier tentant de « définir la

1. Vol. 1, n° 2, 1991.

2. Vol. 6, n° 2, 1995. Notons ici que la troisième polémique évoquée concernait plutôt le débat de l'accessibilité de la musique contemporaine, dans le numéro *Ruptures*? (vol. 7, n° 1, 1996).

3. Vol. 20, n°s 1-2, p. 13-23.

4. Voir : www.supermusique.qc.ca/fr/accueil (consulté le 14 mars 2020).

5. On peut certes penser ici au travail sur la « comprovisation » de Sandeep Bhagwati, compositeur dont l'arrivée à Montréal, en 2006, plus particulièrement à l'Université Concordia, a eu un impact tangible sur les approches hybridant composition et improvisation. À ce sujet, nous renvoyons nos lecteurs à Jin-Ah Kim (2018), « Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati : théorie et pratique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 28, n° 1, p. 23-33.

musique actuelle », avec la participation des principaux musiciens gravitant autour de Productions SuperMusique⁴, un organisme qui fête cette année ses 40 ans (dans ce numéro ayant fait des vagues, les étiquettes collées à l'écriture et à l'improvisation étaient, pour le moins, contrastées et les positions, bien campées). Où en sommes-nous aujourd'hui, en 2020 ? Sans aucune envie de ressasser le passé et de déterrer de vieilles haches de guerre, nous avons souhaité réinterroger ce phare de la scène montréalaise des musiques improvisées qu'est Productions SuperMusique, tout en nous intéressant à des pratiques impliquant l'improvisation ailleurs qu'à Montréal (particulièrement en France et aux États-Unis), ceci sous un angle bien spécifique. En effet, ce numéro propose de sonder d'une oreille nouvelle la question du continuum improvisation/composition⁵, à partir d'une série d'études de cas, d'entretiens et de témoignages permettant d'examiner précisément différents points de ce continuum (et d'explorer ainsi la subtilité et la complexité des nuances interstitielles, plutôt que de s'en tenir au binarisme de deux postures opposées).

S'il est largement admis aujourd'hui que toute improvisation implique une dialectique du prédéterminé et de l'indéterminé, il reste encore à mieux comprendre les modalités mêmes de ce battement. Par exemple :

- Quel est le statut accordé par les musiciens à ces éléments prédéterminés ? Simples conditions de la performance ? Ressources individuelles ? Facilitateurs de la coordination entre les musiciens ? Obstacles, limitations, contraintes ?
- Comment ces éléments sont-ils fixés ? Par quels types de processus ? Quelles formes prennent les opérations de prédétermination ? Matérielles, symboliques, cognitives ? De quelles manières (et dans quelles mesures) ces opérations viennent-elles réguler le cours de la performance ?
- *A contrario*, quelles stratégies les musiciens utilisent-ils pour générer de l'indétermination ou pour contourner (voire pour détourner) les cadres, codes et conventions qui sous-tendent leurs performances ?

Ce dossier permettra peut-être d'esquisser un premier ensemble de réponses à ces différentes questions, tout en soulignant, en filigrane, les 40 ans de Productions SuperMusique. Il est construit en quatre pans : 1) trois articles de fond, 2) divers entretiens et témoignages, 3) un Cahier d'analyse et 4) une rubrique Actualités.

En ouverture du numéro, **Clément Canonne** signe un article rapportant les résultats principaux d'une enquête ethnographique effectuée en 2016

sur le processus de création du projet *Sillon* – une collaboration entre le compositeur Karl Naëgelen et un ensemble d'improvisateurs (Pierre-Antoine Badaroux, Sébastien Beliah, Antonin Gerbal, Ève Risser et Joris Rühl). Il propose d'éclairer ainsi les spécificités et singularités que ces musiciens attachent à leurs différentes pratiques, par-delà leur volonté commune de parvenir à produire un objet musical hybridant composition et improvisation. Ensuite, **Emily Payne** et le pianiste **Philip Thomas** nous offrent un parcours dans l'œuvre de Christian Wolff, depuis *Prose Collection* (1968) jusqu'aux pièces plus récentes composées pour l'ensemble Apartment House – l'ensemble de Thomas. Cet article examine toutes les « trouvailles » notationnelles utilisées par Wolff pour conférer aux performances de ses pièces ce sens du jeu, de l'immédiateté et de l'interaction si caractéristique de l'improvisation collective. Ce premier pan se termine avec un article de l'organiste **Thomas Lacôte**, qui est titulaire de l'orgue de l'église de la Sainte-Trinité, ce qui en fait à cet égard un successeur d'Olivier Messiaen. Son article aborde les enjeux propres à sa double activité d'improvisateur et de compositeur, toujours en prise avec les particularités de l'orgue de la Sainte-Trinité, et met en évidence la cardinalité du lieu et de l'instrument dans un processus de création qui ne peut se faire « qu'en présence du son ». Cette contribution permet en outre d'introduire un certain ancrage historique essentiel au dossier, une tradition très singulière de l'improvisation étant associée à l'orgue.

Une série de textes plus brefs constitue le second pan du numéro, en donnant la parole à des musiciens « tout terrain », aussi à l'aise avec l'improvisation qu'avec la composition ou l'interprétation. **Jean-Luc Guionnet**⁶ utilise la forme dialoguée – traces des discussions qu'il a pu avoir au gré de rencontres musicales – pour éclairer d'un jour nouveau la relation de l'improvisation à la composition à partir de la distinction entre science-fiction et utopie. Guionnet suggère que l'improvisation s'apparente fondamentalement à une forme de science-fiction, qui ne cherche pas tant à réaliser un préalable idéal faisant fi des circonstances – d'où les « excuses » invoquées en chaîne par les interprètes devant l'impossibilité manifeste de la tâche – qu'à anticiper toutes les conséquences de son inscription dans un temps et un espace donné. **Pierre-Antoine Badaroux** et **Sébastien Beliah** rendent compte, quant à eux, de la collaboration entre l'Ensemble Hodos (qu'ils ont fondé en 2008) et le compositeur Philip Corner⁷. C'est l'occasion pour les deux musiciens de revenir sur les questions soulevées par l'interprétation d'œuvres « indéterminées » et de partager, à travers quelques exemples, les réponses singulières que peuvent leur apporter des musiciens improvisateurs. Enfin, dans un entretien avec Clément Canonne, **Vincent Lê Quang** (saxophoniste et

6. Coauteur, avec Bertrand Denzler, d'un ouvrage récent méritant d'être signalé ici : *The Practice of Musical Improvisation : Dialogues with Contemporary Musical Improvisers* (Londres, Bloomsbury, 2020).

7. Ce travail a notamment débouché sur une série de trois enregistrements sous étiquette Umlaut (www.umlautrecords.com/u/category/records [consulté le 14 mars 2020]).

8. Il convient ici de remercier Cléo Palacio-Quintin de son implication, elle qui est à la fois une très proche collaboratrice de SuperMusique et membre de notre comité de rédaction.

9. Ana Dall'Ara-Majek (2018), « *Le trésor de la langue* de René Lussier : documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 28, n° 3, p. 71-86.

10. Festival international de musique actuelle de Victoriaville (voir : www.fimav.qc.ca/fr [consulté le 14 mars 2020]).

11. Karine P. Bouchard (2020), « L'écoute du *Telharmonium 2.0* de Xavier Ménard et Camille St-Amand : les technologies électromécaniques au sein de l'espace d'exposition », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 30, n° 1, p. 65-76.

12. Rappelons que le même Legendre avait aussi publié ici, en 2013, un compte rendu d'un ouvrage précédant de Beaucage portant, celui-là, sur la smcq : Éric Legendre (2013), « *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre* de Réjean Beaucage », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 23, n° 2, p. 84-87.

professeur d'improvisation au Conservatoire de Paris) se livre à une fascinante exploration du soundpainting. Déminant les critiques caricaturales dont cette pratique peut parfois faire l'objet, Lê Quang témoigne à la fois de la puissance du langage – capable de créer les textures les plus complexes à partir de signes très simples – et de son ouverture – dans les espaces d'indétermination qu'il crée sans cesse, pour le soundpainter comme pour les performeurs.

À cela s'ajoute la rubrique Enquête, elle aussi constituée de témoignages d'artistes. Cette collection de textes fait directement référence au dossier « Définir la musique actuelle? », paru il y a 25 ans cette année dans le numéro *Musique actuelle?*. Nous retrouvons ainsi les plumes franches et vivantes de Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту et Danielle Palardy Roger. Nous les remercions d'avoir – bons joueurs – accepté notre invitation⁸. Un cinquième texte d'un musicien anglophone de la nouvelle génération, **Scott Thomson**, vient compléter ces témoignages et réflexions qui couvrent les 40 années de créativité de Productions SuperMusique.

Le dossier se poursuit tout naturellement avec, en guise de troisième pan, un Cahier d'analyse signé par **Ana Dall'Ara-Majek**, qui continue de sonder le « continuum de l'improvisation » en étudiant deux œuvres des directrices (et fondatrices) de Productions SuperMusique : *TAGS* (2018) de Joane Héту, et *TanGRAM – Orion* (2016) de Danielle Palardy Roger. Notons au passage que Dall'Ara-Majek a signé en 2018 un autre Cahier d'analyse pour nos pages, consacré au *Trésor de la langue* (1989) de René Lussier⁹ (une œuvre sans partition), tandis que notre plus récent texte pour cette rubrique était destiné à une installation sonore présentée au FIMAV¹⁰ à l'été 2019 : *Telharmonium 2.0* de Xavier Ménard et Camille Saint-Amand¹¹. C'est dire qu'il est maintenant acquis que, sans renier le moins du monde la partition traditionnelle, les œuvres étudiées dans notre rubrique Cahier d'analyse ne s'y limitent plus.

Enfin, le numéro offre comme quatrième et dernier pan quelques Actualités. D'abord, **Éric Legendre** propose un compte rendu d'un livre publié par Réjean Beaucage sur la musique actuelle, plus spécifiquement autour du FIMAV et de quelques autres festivals¹². Puis, Clément Canonne et **Isaiah Ceccarelli** se partagent les Nouveautés en bref en commentant quatre disques. Canonne chronique les enregistrements de François Cotinaud avec l'ensemble Multilatérale et de Sébastien Roux avec l'ensemble Dedalus, qui expérimentent, chacun à leur manière, la relation de l'indéterminé au prédéterminé. Ceccarelli, quant à lui, se concentre sur deux parutions récentes diffusées par DAME (Distributions Ambiances Magnétiques Etcetera), maison de disque créée par Joane Héту en 1991 : l'une de Jean Derome, l'autre de Gabriel Dharmoo.

Le tout est élégamment illustré d'œuvres de l'artiste **Sarah Bahr**, qui a réalisé spécialement pour ce numéro « une série de monotypes, un procédé d'impression sans gravure qui produit un tirage unique. S'y jouent l'évocation d'un geste, la tentative de communiquer une vitesse, une articulation, un timbre, un parcours [...] [u]n tracé entre improvisation et composition¹³. »

13. Voir le texte « Les illustrations » à la fin de ce numéro.

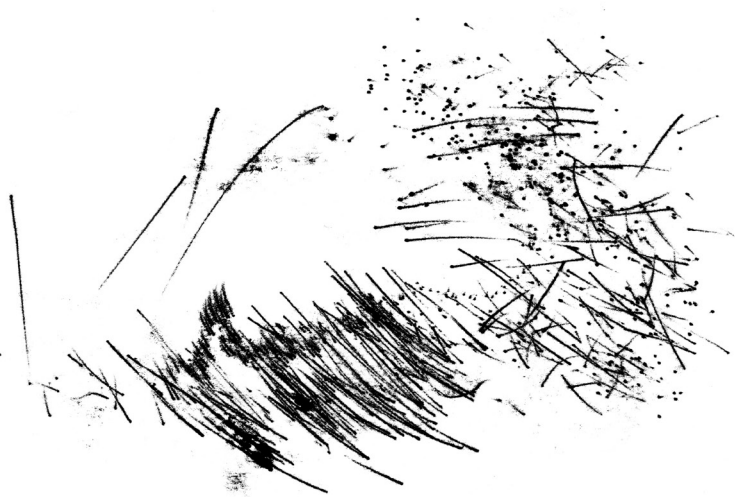
En terminant, c'est avec un mélange de tristesse et de gratitude que l'équipe de *Circuit* tient à rendre chaleureusement hommage à la musicologue Flavia Gervasi qui, après une longue et courageuse lutte contre la maladie, est décédée en Italie, bien trop jeune, le 11 février 2020. Flavia a signé deux contributions pour la revue – une enquête autour de Glenn Gould ainsi qu'un entretien avec José Evangelista¹⁴ – et fut membre de comité de rédaction de 2016 à 2019.

Merci, Flavia...

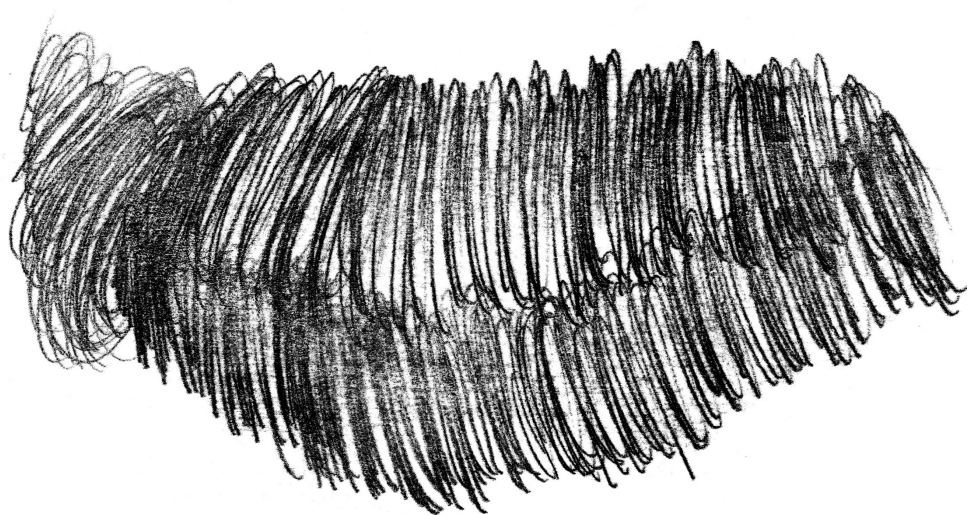
14. On trouvera ici le détail de ses collaborations avec *Circuit* : https://revuecircuit.ca/auteurs/gervasi_fl (consulté le 14 mars 2020).

Bonne lecture !

Montréal et Paris, mars 2020



Sarah Bahr, *Circles* °3/9: *time is digital*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.



Sarah Bahr, *Circles °3/3: now is only local*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

À la croisée d'un double continuum ? Retour sur une expérience de co-crédation entre un compositeur et cinq improvisateurs

Clément Canonne

Dans un article particulièremant important consacré à la question de l'improvisation, l'ethnomusicologue Bruno Nettl a avancé l'idée d'un continuum entre composition et improvisation :

Would we not do well to think of composition and improvisation as opposite ends of a continuum, with a Schubert and a Beethoven at the extremes, likewise with the improvising Eskimo at one extreme, the Pima at the other, and the Plains Indians somewhere in the middle¹ ?

1. Nettl, 1974, p. 6.

Nettl met ici l'accent sur le fait que les *processus créateurs* varient continûment quant à leur degré de *spontanéité* indépendamment du fait qu'ils s'articulent ou non à une notation musicale (d'où le fait que Beethoven et Schubert puissent occuper des places opposées au sein de ce continuum). Selon Nettl, il n'y a donc pas de différence de nature entre improvisation et composition, simplement des différences de degrés.

Dix ans plus tard, dans un article tout aussi fondateur au sein des études sur l'improvisation, le psychologue Jeff Pressing défend quant à lui l'idée d'un continuum entre performances d'improvisation et performances d'interprétation :

There is a continuum of possibilities between the extreme hypothetical limits of « pure » improvisation and « pure » composition. These limits are never obtained in live performance because no improviser even in « free » improvisation can avoid the

2. Pressing, 1984, p. 346.

*use of previously learned material, and no re-creative performer can avoid small variations specific to each occasion*².

Bien que Pressing parte, comme Nettl, du couple conceptuel improvisation/composition, il met plutôt l'accent ici sur le fait que les *performances musicales* varient continûment quant à leur degré de *prédétermination*. Selon Pressing, donc, il n'y a pas de différence de nature entre improvisation et interprétation, simplement des différences de degrés.

3. Canonne et Guerpin, 2018 et 2019.

4. Cook, 2018, p. 85-96.

Cette double approche présente bien des avantages, en permettant de souligner par exemple la présence de processus compositionnels au sein des pratiques d'improvisation³ ou, inversement, de processus improvisatoires sous-tendant la composition de partitions parfaitement « traditionnelles »⁴. De même, elle permet de rendre compte de la dialectique de la prédétermination et de la spontanéité qui semble devoir caractériser toute performance musicale, qu'il s'agisse d'improvisation ou d'interprétation. Mais en situant ainsi les pratiques d'improvisation à la croisée d'un double continuum, on court aussi le risque de masquer les aspects qui les singularisent. Certes, considérer les variations continues qui s'opèrent selon *une* certaine dimension (le degré de spontanéité de la création ou le degré de dépendance à un matériau préexistant) permet de mettre en évidence les relations de similarité et de proximité entre pratiques musicales traditionnellement tenues pour distinctes, mais cela ne se fait-il pas au détriment de l'examen des éventuelles discontinuités qui pourraient être à l'œuvre sur d'autres dimensions ?

5. www.umlautrecords.com (consulté le 23 novembre 2019).

C'est précisément sur ce « double continuum » de l'improvisation que je me propose de revenir dans cet article, en le confrontant à une étude de cas – l'analyse du processus de création du projet *Sillon*, une expérience « improvisatoire » ayant associé un compositeur et cinq improvisateurs membres du collectif Umlaut⁵ au premier semestre 2016 : le compositeur Karl Naégelen et les improvisateurs Pierre-Antoine Badaroux (saxophone), Sébastien Beliah (contrebasse), Antonin Gerbal (batterie), Ève Risser (piano) et Joris Rühl (clarinette). L'objectif de ce projet était, comme l'annonçaient les notes de programme accompagnant le concert de la création, « de concevoir ensemble une création à l'image du collectif [Umlaut], travaillé par des approches et des pratiques diverses des musiques d'aujourd'hui (qu'elles soient improvisées ou contemporaines)⁶. » Ce projet a débouché sur deux concerts dans des salles largement dédiées aux musiques improvisées, le premier aux Instants Chavirés à Montreuil (mars 2016) et le second à la Dynamo à Pantin (mai 2016). Ces concerts ont été précédés d'une résidence de création de trois jours au Carreau du Temple à Paris (février 2016) et de deux répétitions

6. www.instantschavires.com/umlautsillon (consulté le 23 novembre 2019).

ponctuelles avant chacun des concerts⁷. Ayant documenté en audio et en vidéo l'intégralité de la résidence de création et des répétitions, je me propose dans cet article de retracer de manière détaillée les différents « chemins » empruntés par les acteurs de ce projet pour trouver une manière de *co-composer*⁸ une performance musicale, en insistant particulièrement sur les difficultés rencontrées tout au long du processus. Au final, il s'agira donc de mettre en lumière les spécificités et singularités que les musiciens attachent à leurs différentes pratiques, par-delà leur volonté commune de parvenir à produire un objet musical hybridant composition et improvisation.

Un projet problématique

Bien que tous les musiciens impliqués dans le projet soient unis par de forts liens amicaux et artistiques, la nature problématique du projet s'est imposée aux participants dès le premier jour de résidence, en raison de la concurrence qui peut exister entre l'activité des différents protagonistes.

En effet, les improvisateurs rassemblés dans le projet envisagent eux aussi leur activité comme une forme de composition, ou du moins comme une activité qui présente une forte analogie avec la composition : premièrement parce que tous ont également une activité de compositeur au sens le plus traditionnel du terme, et que le recours à la notation n'est pas vu comme étant nécessairement l'apanage de Karl Naëgelen ; deuxièmement, parce qu'ils considèrent au moins en partie l'improvisation comme une forme de composition en temps réel, comme en témoigne l'autorité que confère le fait d'improviser sur le produit de la performance, l'agentivité qui lui est associée⁹, et la réflexivité que cela présuppose¹⁰ ; et troisièmement, et plus fondamentalement, parce que le travail d'un groupe d'improvisation sur le long terme s'apparente à un travail de composition, les quelques expériences d'improvisation partagées préalablement par les cinq instrumentistes ayant déjà contribué à forger un territoire de jeu commun – une manière de se situer dans le champ des musiques improvisées (« ni drone ni réductionnisme berlinois », comme le dit le batteur Antonin Gerbal) qui contraint en retour à la fois la production individuelle des musiciens (faite de sons tenus, de sons répétés, de *glissandi* plus ou moins continus, ou de pseudo-boucles) et leurs stratégies collectives de développement (la musique évoluant plutôt par interruptions brusques et juxtapositions que par transformations graduelles)¹¹.

La question soulevée par le projet est donc bien celle de la co-composition, mais d'une co-composition qui implique des pratiques, des supports et des temporalités bien distincts. En d'autres termes, il s'agit ici d'imaginer une forme musicale sur laquelle les différents protagonistes partagent un degré d'autorité

7. Les extraits de conversations présentés dans cet article proviennent tous de la résidence de février 2016. Les auteurs des différentes citations sont identifiés par leurs initiales.

8. À cet égard, il est frappant de constater que, dans le programme de salle réalisé pour le concert à la Dynamo, tous les membres du projet sont également crédités à la « composition ».

9. « On peut changer le cours d'une impro... on a la maîtrise de certaines choses » (SB).

10. « C'est intéressant de voir comment les improvisateurs se posent des questions de compositeur, en se disant déjà avant même d'avoir créé une improvisation qui tienne la route, avec un langage de groupe, une sorte de langage partagé, ils se disent déjà : oui, mais la forme, l'anecdotique, l'intéressant, le lieu commun, le stéréotype... ? » (AG).

11. Voir l'Exemple vidéo 1 pour un échantillon de leur musique en improvisation. Tous les extraits vidéos et sonores mentionnés dans cet article sont disponibles au sein des suppléments web du présent numéro de *Circuit*, à l'adresse suivante : <https://revuecircuit.ca/web>.

similaire, et qui puisse rendre compte des diverses manières d'envisager la création musicale impliquées dans le projet. Au fil du travail, les musiciens vont tenter d'aligner leur mode opératoire d'abord sur celui des cinq improvisateurs puis sur celui du compositeur. Chaque fois, des difficultés spécifiques surgissent, que j'examinerai tour à tour.

Le compositeur comme *coach*

La première piste explorée a consisté à intégrer Karl Naëgelen au processus de travail traditionnel des improvisateurs. Celui-ci consiste essentiellement en une alternance de performances et de discussions critiques (éventuellement médiées par l'écoute commentée de l'enregistrement d'une performance passée) qui débouchent parfois sur la formulation de nouvelles propositions de jeu, sous la forme de consignes communes (de jeu, d'écoute, de forme, etc.), voire d'exercices¹². Les cinq improvisateurs ont donc proposé à Karl Naëgelen de prendre en charge les moments de débriefing, en formulant des retours aux musiciens à l'issue de leurs improvisations et en suggérant de nouvelles directions à explorer lors des performances à venir. En d'autres termes, le compositeur est appelé à endosser le rôle de *coach* – pour reprendre le terme utilisé par le clarinettiste Joris Rühl – chargé « d'explicitier ce qu'il y a d'implicite dans le fonctionnement implicite [du groupe] » (AG), ou de les « aider à trouver les moyens d'aller plus loin » (SB), l'idée générale étant ici qu'un tel rôle suffirait à conférer une certaine autorité au compositeur sur les performances du groupe.

L'une de ces discussions « post-performance » entre le compositeur et les improvisateurs a notamment porté sur les potentialités sonores et musicales des stratégies de développement employées par les improvisateurs. Je l'ai évoqué rapidement ci-dessus, les musiciens du quintette recourent très volontiers aux interruptions brusques et aux ruptures de matériau. Leur musique se caractérise par un goût certain pour la discontinuité, et ce, pour deux raisons essentielles. La première, on l'a vu, est stylistique : il s'agit d'éviter ce que certains de ces musiciens considèrent être les nouveaux lieux communs des musiques improvisées d'aujourd'hui, à savoir le drone et le minimalisme. La seconde, plus fondamentale, a trait aux valeurs que ces musiciens associent à l'improvisation : les interruptions soudaines et nombreuses sont vues comme autant de moyens de renforcer l'indétermination et l'imprévisibilité de la performance, et donnent autant d'occasions aux musiciens de manifester leur réactivité, leur sens de l'à-propos, et leur capacité de renouvellement¹³.

Au cours de cette discussion, Karl Naëgelen a mentionné la possible frustration qui peut saisir l'auditeur lorsque celui-ci se trouve aux prises avec

12. Pour plus de détails, voir Canonne, 2018.

13. « Sur les histoires de rupture, et tout ça, ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de voir ce qui se passe quand on arrête chez untel ou untel... ce qui m'intéresse, c'est ce que ça provoque chez les gens. Si on garde la même chose, on sait que ce truc-là va continuer à vivre et va se développer lentement, en fait. Tu vois, si on est installé dans un truc, moi ça ne m'est jamais arrivé qu'il se transforme très très vite comme ça... » (PAB) ; « ce que j'aime bien dans ce qu'on fait, en général, c'est les trucs de rupture. Il y a des choses qui se passent rapidement, il y a des renouvellements rapides d'idées que je trouve réussis... C'est sûr que c'est fatigant de sans cesse renouveler les idées. Mais je trouve que c'est ça qui est excitant dans le groupe. » (JR)

une musique où « rien ne tient jamais » ; ainsi, l'exercice qu'il a proposé aux musiciens à l'issue de cette discussion a consisté à leur demander de créer une texture collective, de la stabiliser, de l'entretenir pour un temps avant de la quitter graduellement – les musiciens s'arrêtant de jouer l'un après l'autre – puis de recommencer avec la création d'une nouvelle texture. Deux nouvelles stratégies d'improvisation ont émergé de cette discussion et de l'exercice proposé par le compositeur. Premièrement, les arrêts individuels ont pu désormais être envisagés comme autant de ressources pour modifier la perspective de l'auditeur sur un objet sonore donné, par exemple en faisant passer à l'avant-plan un aspect de la texture qui se trouvait jusque-là masqué par un des musiciens (Exemple vidéo 2). Deuxièmement, en s'autorisant à reprendre la même idée après une première interruption, les musiciens ont pris conscience qu'ils pouvaient à la fois renforcer l'indétermination provoquée par leurs arrêts et introduire des éléments de continuité dans le contexte d'une discontinuité générale, créant ainsi des effets de tuilage (Exemple vidéo 3). De manière générale, cette discussion aboutit à la formulation d'une image censée décrire métaphoriquement les processus à l'œuvre dans la musique du quintette, et sur laquelle tous les protagonistes s'accordent : « c'est comme si on avait des papiers calques de couleur, on en met plusieurs contre la lumière, on en retire un, ça change la couleur, et puis on en remet un autre, ou on remet le même... » (JR).

Cette discussion a donc indéniablement eu un impact sur les improvisateurs, aboutissant à la modification de certains aspects de la musique du groupe. Mais les questions qui se sont alors posées aux protagonistes du projet *Sillon* ont été de savoir 1) si l'impact de ces discussions serait suffisant pour garantir l'autorité de Karl Naëgelen sur la musique produite par le quintette, et 2) si la performance qui en résulterait serait autre chose qu'une improvisation « habituelle » du quintette.

Les échanges qui ont conclu cette première phase du projet ont témoigné de deux difficultés. Premièrement, il apparaît que, selon les musiciens du quintette, l'autorité d'un individu extérieur au groupe sur la musique qu'ils produisent ne semble pouvoir être garantie que si les musiciens font *intentionnellement* référence aux éléments suggérés par cet individu lorsqu'ils jouent¹⁴. Si ces éléments finissent par être « digérés » au point d'être définitivement intégrés au territoire de jeu du groupe – à la composition orale que ces musiciens élaborent collectivement au fil de leurs performances et de leurs séances de travail –, il n'est pas clair que les musiciens se trouvent placés, le jour du concert, dans une posture fondamentalement différente de celle qu'ils adoptent lorsqu'ils improvisent « normalement »¹⁵.

14. Comme le souligne en plaisantant un des musiciens : « L'important, c'est qu'on improvise en pensant à Karl, quoi ! On mettra une grande photo derrière » (PAB).

15. « J'ai peur qu'on finisse par garder tout ça au vestiaire, comme des éléments de *background* pour nous... ce serait peut-être plus clair si on partait d'un truc écrit ? On serait obligés d'y penser quand on joue ! » (ER)

Deuxièmement, les instrumentistes soulignent la fragilité du « modelage » impulsé par le compositeur : « est-ce que la musique qu'on joue sera encore différente dans un mois ? Si dans un mois on rejoue, je pense qu'on va jouer assez peu différemment, que l'on ait fait ou pas les exercices et discuté ou pas avec Karl » (JR). Les musiciens distinguent donc deux types de processus compositionnels : les processus « endogènes » qui résultent en quelque sorte du *casting* d'un groupe d'improvisation (réunir tels et tels musiciens au sein d'un groupe, c'est déjà « composer » un certain résultat musical) ; et les processus « exogènes », plus fragiles, qui orientent ou contraignent d'une certaine manière le territoire de jeu émergeant plus ou moins spontanément du regroupement de ces musiciens (avec leurs esthétiques, leurs personnalités, leurs instruments, etc.). Ici, le risque pointé est que les éléments introduits par le compositeur – qui ont certes un impact sur les performances des membres qui suivent immédiatement l'introduction de ces éléments – ne résistent pas aux logiques musicales à l'œuvre dans la vie interne de l'ensemble, et qui résultent du croisement de la personnalité des musiciens impliqués, des instruments qu'ils jouent, des références qu'ils partagent ou non, et des négociations implicites ou explicites qu'engage le fait de créer de la musique ensemble.

Dans tous les cas, la simple intégration de Karl Naëgelen aux débriefings du quintette ne semble pas suffisante pour satisfaire aux objectifs de co-créativité et d'hybridité affichés par le projet *Sillon*.

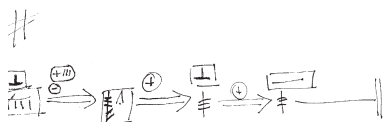
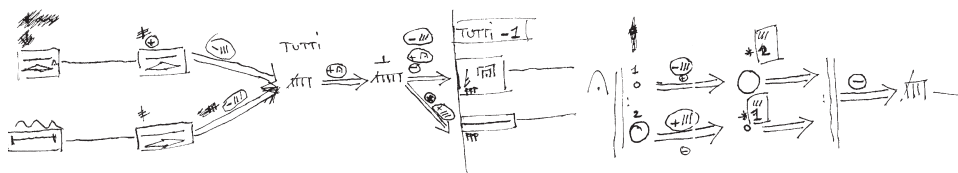
Les improvisateurs comme co-compositeurs

La deuxième piste explorée a donc consisté à intégrer les cinq improvisateurs au mode de fonctionnement « traditionnel » de Karl Naëgelen. Celui-ci est en effet arrivé le dernier jour de la résidence avec une partition largement indéterminée (Figure 1), l'idée étant que cette partition puisse servir de support à un travail de composition collectif. L'introduction de cette partition dans le projet soulève évidemment une nouvelle question : comment garantir l'autorité des cinq improvisateurs sur le résultat final et ne pas transformer la performance en « un quintette interprétant la dernière composition de Karl Naëgelen », pour reprendre les mots de la pianiste Ève Risser ?

Premièrement, il faut souligner que la partition apportée par Karl Naëgelen est étroitement liée aux improvisations réalisées par le quintette lors des deux premiers jours de la résidence et aux discussions qui les ont suivies. La Figure 2 donne ainsi à voir certaines des notes prises par le compositeur à l'occasion d'une des improvisations du quintette : il y distingue notamment les notions de « cycles » – constitués soit de « répétition pure », soit de

The diagram illustrates a neural network architecture for handwritten digit recognition. It shows the flow of data from input to output, with various layers and operations.

- Input:** The input is a handwritten digit '1'.
- Turn 1:** The input is processed by a layer labeled 'Turn 1'.
- Turn 2:** The output of Turn 1 is processed by a layer labeled 'Turn 2'.
- Turn 3:** The output of Turn 2 is processed by a layer labeled 'Turn 3'.
- Turn 4:** The output of Turn 3 is processed by a layer labeled 'Turn 4'.
- Turn 5:** The output of Turn 4 is processed by a layer labeled 'Turn 5'.
- Output:** The final output is a handwritten digit '1'.
- Error:** The error is calculated as the difference between the target and the output.



$\Rightarrow$ process

1 Interruptum

○ cycle [○ : ○]

$\left. \begin{matrix} (+) \\ (-) \end{matrix} \right\}$ giants, interer (au active + longue).

$\left. \begin{array}{l} (+) III \\ (-) III \end{array} \right\} \text{debit } \left\{ \begin{array}{l} + \text{negative} \\ - \text{positive} \end{array} \right.$

~~10/11~~ 10/11

$\begin{pmatrix} + & \Delta \\ - & \Delta \end{pmatrix}$
 suite de $\begin{Bmatrix} + & + \\ - & - \end{Bmatrix}$ long

 grain

Table : # le monde

$\boxed{P_{12}}$: Pulse (pseudopulse)

 den continue

~~~~~ : vibrato ou battements, ou...

A : silence cant

A. silene 

7. : silence long

17. d : Difference test

} au je sais, c'est subjectif,  
fautes par elle.

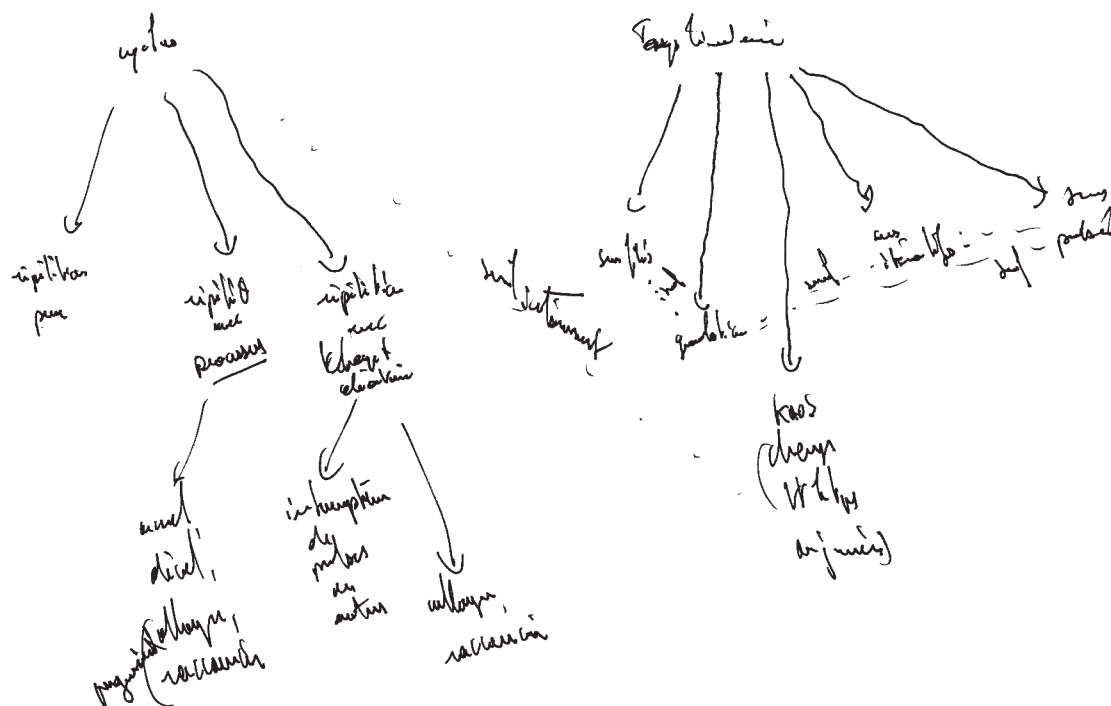
: prendre un aspect de  $x$  pour faire  $y$

$\Delta$  : sample

7 : Mode de jeu ~~ad lib~~



**FIGURE 2** Notes prises par Karl Naëgelen à l'écoute d'une improvisation réalisée par les musiciens du quintette Umlaut, le 19 février 2016.



« répétitions avec processus » (par exemple des cycles qui s'allongent ou qui raccourcissent), soit de « répétitions avec changements aléatoires » – et de « temps linéaire » – constitué par exemple de « sons pulsés », de « sons filés », de « granulations » ou de « sons itératifs ». Ce schéma a clairement servi de support aux commentaires qu'il a ensuite partagés avec eux :

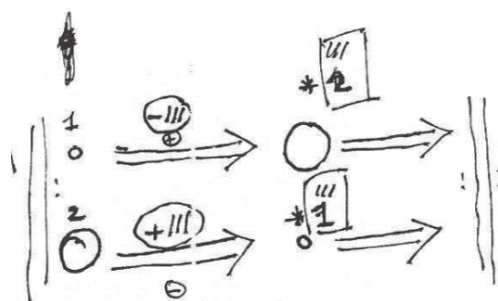
En vous écoutant, je comprends, pour moi, ce que j'ai envie d'écrire, et c'est super intéressant. Entre les temps cycliques où vraiment tu entends un truc qui se répète... à l'intérieur de ça, tu as des trucs qui sont cycliques, mais qui sont processuels... le truc se répète, mais on entend que cette répétition, soit elle va vers un agrandissement, soit vers un rétrécissement. Ça, c'est les trucs cycliques, mais tu as aussi des temps purement lisses, linéaires, et tout ça se superpose, et ce qui est beau dans votre formation, c'est qu'on l'entend d'une manière assez limpide, parce que les timbres ne sont pas trop fondus, parce que vous jouez de ça individuellement, et du coup c'est hyper excitant (KN).

Il est frappant de constater que la partition proposée ensuite aux musiciens reprend exactement ces catégories, qu'il s'agisse des matériaux prescrits ou des

processus à réaliser, mais organisées dans une forme temporelle. À cet égard, la partition de Karl Naëgelen peut être vue comme une tentative de formalisation de certains des processus qu'il pense avoir perçus dans la musique du quintette. Cela dit, il est important de faire remarquer que la partition n'est pas pour autant une sorte de transcription des improvisations du quintette. En particulier, la partition reflète clairement les intérêts du compositeur pour les processus et les transformations graduelles là où, on l'a vu, les musiciens du quintette tendent à préférer la discontinuité et les ruptures franches. Par ailleurs, la partition propose une organisation des processus plus monophoniques – les musiciens étant la plupart du temps appelés à réaliser le même processus, de façon à en garantir la lisibilité – là où les improvisations du quintette sont davantage polyphoniques, superposant volontiers différents processus individuels au même moment. La partition de Karl Naëgelen est donc déjà en elle-même une tentative pour faire se rencontrer l'esthétique du quintette et ses propres recherches compositionnelles.

Deuxièmement, le compositeur recourt ici à une notation très indéterminée, ce qui ouvre la voie à un possible travail de détermination collectif. Et de fait, les musiciens ont pour ainsi dire « comblé les trous » de la partition, en venant préciser, au fil de la répétition (essentiellement par essais et erreurs), les modes de réalisation individuels et collectifs des différents éléments et processus prescrits par la partition, que ce soit simplement en mémorisant les choix discutés collectivement ou en annotant leur propre exemplaire de la partition. Dans tous les cas, ce processus de détermination est le résultat de négociations constantes entre l'intention originelle du compositeur, les contraintes cognitives et instrumentales des improvisateurs, et les jugements esthétiques individuels des différents protagonistes. Mais pourquoi les musiciens se sont-ils engagés dans un tel processus de détermination plutôt que de choisir de laisser la partition « ouverte » ?

**FIGURE 3** Extrait de la partition de Karl Naëgelen.



D'abord, les musiciens se sont très vite rendu compte qu'ils ne pourraient pas jouer la partition « telle quelle » sans préciser un certain nombre de choses, ne serait-ce qu'en raison de la complexité de certains passages, qui nécessitent d'avoir une idée précise des gestes instrumentaux qui seront impliqués et de la manière de passer de l'un à l'autre, ou de l'homogénéité requise, qui nécessite que les instrumentistes se mettent minimalement d'accord sur certains modes de jeu. Le passage que l'on trouve à la Figure 3 a ainsi donné lieu à un processus de détermination collective particulièrement clair. Dans ce passage, les musiciens d'une partie du groupe sont censés proposer une boucle qui s'allonge (c'est-à-dire qui contient de plus en plus d'éléments) et ralentit progressivement avant d'entamer le processus inverse, tandis que les musiciens de l'autre partie du groupe doivent au contraire jouer une boucle qui raccourcit et accélère progressivement, avant d'entamer le processus inverse. Le déchiffrement de ce passage a été particulièrement laborieux (Exemple vidéo 4) ; les instrumentistes ont ensuite essayé d'utiliser des matériaux sonores qui leur semblaient plus intéressants, mais se sont trouvés incapables de mémoriser une boucle à partir de tels matériaux (Exemple vidéo 5) ; ils ont alors demandé au compositeur ce qu'il avait précisément en tête pour ce passage (« ce que j'imaginais, c'était d'avoir des sons un peu proches pour qu'on ait un peu plus l'idée de miroitement et d'avoir un débit qui soit moins varié »), ce qui les a conduits à réessayer, mais en restreignant considérablement l'ambitus afin que les sons des différents instrumentistes fusionnent mieux les uns avec les autres (Exemple vidéo 6) ; enfin, ils se sont rendu compte que l'on pouvait efficacement donner l'impression d'une boucle qui raccourcit en réduisant progressivement l'ambitus de jeu, et réciproquement d'une boucle qui s'allonge en augmentant progressivement ce même ambitus (Exemple vidéo 7). Ils sont ainsi parvenus à une version qui n'a plus vraiment changé dans toutes les performances ultérieures (Exemple vidéo 8).

Ensuite, et plus fondamentalement, les musiciens ont été particulièrement réticents à l'idée de retarder l'essentiel des choix d'interprétation et de réalisation instrumentale jusqu'au moment de la performance elle-même, de façon à se rapprocher autant que faire se peut de la situation d'improvisation :

À la limite, je préfère m'écrire des instructions plus précises, voire hyper précises, sur certains modes de jeu, certaines durées, etc. Parce que là, je me retrouvais pris entre deux feux, entre l'envie que ça sonne un peu comme ça sonnait quand on improvisait spontanément des trucs – et que du coup, il y a des imperfections, mais il y a aussi tout ce que j'aime bien, c'est-à-dire qu'il n'y a que ton écoute qui est le guide, et du coup ça ne repose que sur le fait que tu vas essayer de jouer le bon son au bon moment – et le fait qu'il faille en même temps se projeter dans un truc

qu'il faudra que je fasse plus tard, du coup je suis moins attentif à ce qui se passe autour de moi et à des choix éventuels que je pourrais faire ou ne pas faire. (SB)

Autrement dit, les musiciens voient une contradiction entre la complexité des actions qu'il y a à réaliser – à la fois sur le plan individuel et sur le plan collectif – et l'injonction à laisser les choses « ouvertes » jusqu'au moment de la performance. Le choix du « bon son au bon moment » étant de toute façon fortement contraint par ce qui est censé suivre dans la partition<sup>16</sup> et par le fait que les autres sont censés faire quelque chose de similaire<sup>17</sup> (ou être, en tout cas, soumis à un processus similaire), il n'y a pas vraiment de sens à le laisser en suspens jusqu'au moment de la performance.

Quoi qu'il en soit, nous avons ici indubitablement affaire à un processus de composition collectif : à partir du canevas proposé par Karl Naëgelen, les improvisateurs (toujours en interaction avec le compositeur) prennent en charge la suite du processus de détermination, en fixant progressivement le matériau instrumental et les modes de réalisation des différentes transformations et interpolations prescrites par la partition. À cet égard, la distribution de l'autorité – qui peut souvent être problématique dans ce type de projet « provisoire<sup>18</sup> » – ne fait ici aucun doute, d'autant plus que le canevas initial est lui-même inspiré de la musique du quintette et des échanges ayant eu lieu entre Karl Naëgelen et les cinq improvisateurs. Et pourtant, ce n'est pas non plus la solution que les membres du projet *Sillon* ont retenue pour leur performance. La raison en est fort simple : l'interprétation de cette partition aurait rendu la contribution des musiciens *en tant qu'improvisateurs* purement implicite. Au final, les instrumentistes auraient été présents dans la restitution finale du projet en tant qu'interprètes et non en tant qu'improvisateurs. L'objectif initialement recherché n'aurait donc été que partiellement satisfait, puisque l'hybridation entre le travail de composition et le travail d'improvisation n'aurait pas été donnée à entendre au sein de la performance elle-même. Le fait que les musiciens aient renoncé à cette solution est très révélateur de la centralité qu'accordent ces improvisateurs à la question du temps réel : si toute improvisation contient assurément une part de détermination qui se joue en amont de la performance, elle se doit également de fortement dépendre des décisions prises par les musiciens durant cette dernière. Autrement dit, la créativité de l'improvisateur ne s'épuise pas dans des processus de détermination préalables ou sous-jacents. C'est même dans cette capacité à agir en temps réel sur le déploiement de la musique que les instrumentistes voient la différence centrale entre leur pratique et la pratique de Karl Naëgelen<sup>19</sup>. C'est là que se donne à lire l'agentivité de l'improvisateur, et c'est à cette agentivité que les improvisateurs n'entendent pas renoncer.

16. « En fait, ce qui est hyper difficile pour moi, c'est vraiment les moments de transition. Pour bien le faire, il faudrait que je trouve les bons modes de jeu parce que des fois tu es sur un truc et tu sais que tu dois aller à autre chose, mais en fait ça ne va pas du tout, ce n'est pas possible avec le son que tu as choisi. » (SB)

17. « Moi je pensais faire comme toi, décider d'un mode de jeu une fois pour toutes et puis on l'a refait, et les autres ont changé, et du coup ça ne marche plus. C'est comme si on devait décider tous ensemble de ce qu'on allait faire à chaque fois. » (ER)

18. À ce sujet, voir Clarke, Doffman et Lim, 2013.

19. « Et moi si tout à coup je joue un roulement très fort pour vous couvrir, bon bah voilà, je vous couvre... Karl, il ne peut pas agir sur la matière sonore... » (AG)

## Vers l'élaboration d'une performance hybride

La troisième piste explorée au sein de ce projet a donc été l'élaboration d'une performance hybride, associant la partition de Karl Naëgelen aux improvisations du quintette. La manière dont les musiciens ont construit cette production hybride illustre très clairement où passent, pour eux du moins, la ligne de démarcation entre improvisation et interprétation. Encore une fois, le problème n'est pas tant que la performance s'articule à des éléments déterminés en amont. La réflexion des protagonistes s'est plutôt focalisée sur la *manière* dont ces éléments devaient s'articuler pour donner lieu à un résultat véritablement hybride.

La première étape a été de décomposer la partition de Karl Naëgelen en un certain nombre de fragments et de sélectionner les fragments qui seraient intégrés à la performance finale. En d'autres termes, la composition de Karl Naëgelen a été envisagée comme un réservoir de « thèmes » (pour reprendre l'expression employée par la pianiste) auxquels adosser la performance, à la manière de ce qui se passe régulièrement dans le cas du jazz. La construction d'un canevas global pour la performance a ensuite obéi à deux principes :

1. Sélectionner les fragments de la pièce qui sonnaient le plus différemment possible des situations habituellement explorées par les improvisateurs dans leurs improvisations. Ainsi, les musiciens ont finalement écarté l'un des « thèmes » qu'ils avaient initialement retenu pour commencer leur performance, au motif que « ça [faisait] un peu début d'impro raté, de commencer comme ça » (PAB). Au contraire, ils n'ont finalement conservé que les fragments qui, soit en raison de la simultanéité des événements prescrits, soit en raison de la complexité particulière des processus à réaliser (par exemple la superposition de boucles soumises à des transformations contraires), ne risquaient guère d'être perçus comme des moments d'improvisation collective.
2. Utiliser les différents « thèmes » comme points de départ à l'improvisation, mais jamais comme points d'arrivée. Il semble donc que l'improvisation – dans l'esprit de ces musiciens, du moins – s'accommode tout à fait de contraintes rétrospectives, mais beaucoup plus difficilement de contraintes téléologiques<sup>20</sup>. La performance comportant plusieurs de ces « thèmes », les musiciens ont donc choisi de séparer la fin d'un « moment improvisé » et l'exécution d'un nouveau thème par un bref silence – marquant ainsi le début d'une nouvelle séquence, ou d'un nouveau « mouvement » – afin qu'ils ne se sentent pas dans la position de devoir improviser une sorte de transition entre deux parties préala-

20. Sur cet aspect, voir Brown, 2000.

blement composées. Ce principe est d'ailleurs tout à fait partagé par Karl Naëgelen : « Je ne veux surtout pas instrumentaliser l'improvisation. Quand on dit : "tu passes de là à là par l'impro", on dit "improviser, mais quand même, essaye de me faire une belle transition..." ». Du coup, ça met l'improvisateur dans une position de semi-improvisation. Et puis ce n'est pas la même énergie finalement, ça peut vite avoir l'air guindé<sup>21</sup>. »

21. Entretien avec Karl Naëgelen, 14 septembre 2012.

La conjonction de ces deux principes est censée aboutir, selon les protagonistes du projet, à la présentation d'une performance sur laquelle le compositeur et les cinq improvisateurs partagent un degré d'autorité similaire, et qui donne à entendre (au moins par moments) des situations hybrides – des situations qui sont à la fois de toute évidence improvisées et qui, en même temps, portent indéniablement la marque de la partition du compositeur, les musiciens étant sous l'influence d'un « passé musical » qui leur est partiellement extérieur. Deux exemples de tels « points de jonction » entre « thèmes » du compositeur et improvisations du quintette permettent d'illustrer ce point : l'Exemple sonore 1 fait entendre la fin du premier « thème », caractérisé par un matériau musical extrêmement raréfié, une situation très peu commune pour le quintette, et cette raréfaction provoquée par la partition du compositeur va ensuite fortement contraindre le début de l'improvisation qui lui succède ; symétriquement, l'Exemple sonore 2 présente la manière dont le « thème » de la Figure 3 informe l'improvisation qui suit, en poussant les improvisateurs à maintenir un niveau d'activité et de continuité relativement inhabituel dans leur musique. Au final, ces différents « points de jonction » peuvent se lire comme un affaiblissement progressif de la force contraignante des « thèmes » de Karl Naëgelen sur le processus improvisatoire, et symétriquement, comme l'affirmation progressive de l'agentivité des improvisateurs sur le déploiement temporel de la performance.

\*

L'étude de cas présentée ci-dessus ne prétend nullement nier les nombreuses continuités pouvant exister entre improvisation et composition : en ce sens, c'est bien parce que le travail des improvisateurs est sous-tendu par différents processus compositionnels que les musiciens imaginent pouvoir intégrer Karl Naëgelen, en tant que compositeur, à ce travail collectif. Réciproquement, c'est bien parce que le travail de composition de Karl Naëgelen se caractérise par une grande flexibilité et spontanéité qu'un tel projet peut avoir du sens pour lui. Mais elle souligne également les différentes ruptures qui peuvent

22. « Ce que je ne trouve pas simple, c'est de faire dans la demi-mesure pour moi, c'est-à-dire de vous écrire quelque chose qui soit tellement ouvert que je ne sais plus ce que j'écris vraiment. À ce compte-là, je trouve que c'est plus simple de vous donner des consignes. » (KN)

23. « C'est hyper différent si tu te dis oralement : on essaye de faire ci ou ça et... en fait tu te guides à l'oreille, ou si tu sais que tu dois suivre un déroulé et que tu projettes sans cesse ce qui va suivre. » (SB)

24. « Pour moi c'est très contraignant de devoir faire quelque chose qui est écrit sur du papier. Alors que dès que c'est dit oralement, il y a un tout petit peu plus de liberté, parce qu'on en maîtrise moins... on peut moins vérifier, c'est plus flou et je peux plus facilement projeter ce que je fantasmais. » (ER)

exister entre ces pratiques telles qu'elles sont expérimentées concrètement par les protagonistes.

Du côté de Karl Naëgelen, composer semble impliquer de manière primordiale l'organisation d'événements au sein d'un cadre temporel – et le meilleur moyen de parvenir à ce résultat reste l'écriture d'une partition, fût-elle largement indéterminée en ce qui concerne le matériau instrumental. Pour lui, il y a donc une différence fondamentale entre le fait de donner des consignes orales aux musiciens – et donc de provoquer des situations de jeu pour « voir ce qui se passe » – et le fait de composer une partition – ce qui suppose, d'une part, un accès épistémique, même minimal, au résultat sonore<sup>22</sup>, et, d'autre part, une temporalisation, même minimale, des éléments prescrits. Il ne s'agit là, bien évidemment, que de l'une des nombreuses manières d'envisager le travail de composition : il suffit de penser à l'exercice de la composition comme expérimentation ou comme curation pour se convaincre de la multiplicité des formes que peut revêtir l'activité dite de « composition ». Mais si la ligne de démarcation avec l'improvisation n'est pas nécessairement la même dans tous les cas, il reste fort probable qu'une telle ligne existe, à un endroit ou à un autre de la pratique.

Du côté du quintette, les choses sont sans doute plus claires (et peut-être plus facilement généralisables). La question n'est pas tant celle de la prédétermination que celle de la manière dont les éléments prédéterminés sont censés s'articuler à la performance. Les réactions suscitées par l'introduction de la partition de Karl Naëgelen dans le projet sont à cet égard particulièrement éclairantes. La partition est en effet initialement présentée comme un support « qui permet juste d'être un peu plus complexe » (KN). Mais pour les musiciens, le passage par l'écrit a deux conséquences qui éloignent définitivement l'interprétation de cette pièce (fût-elle indéterminée) de l'expérience qu'ils peuvent avoir lorsqu'ils improvisent ensemble : d'une part, en fixant un cadre temporel, elle impose une orientation téléologique du processus de jeu<sup>23</sup> ; d'autre part, elle implique un horizon normatif commun là où, au moins pour eux, les consignes orales échangées en amont d'une performance sont toujours implicitement comprises comme étant simplement régulatrices, et donc comme laissant place aux négociations interpersonnelles<sup>24</sup>. Et il est en effet frappant de constater que la partition et les consignes orales du compositeur ont eu des effets très différents sur les musiciens, malgré un contenu proche par certains aspects (notamment dans les modes de jeu et les types de transformation demandés). Les instructions orales, en suggérant tel ou tel contexte musical, ont poussé les improvisateurs à adopter une posture exploratoire, en expérimentant des manières alternatives d'interagir

avec ce contexte. Le script écrit, au contraire, en suggérant une organisation temporelle des événements musicaux, les a poussés à adopter une posture optimisatrice, en fixant progressivement la réalisation instrumentale et une certaine façon d'enchaîner les différents événements.

Il ne s'agit bien sûr en aucun cas ici de chercher à universaliser les expériences singulières des protagonistes du projet *Sillon*, et encore moins de revenir à une opposition simpliste entre improvisation et composition. Cette étude de cas aura cependant au moins permis de réfléchir à la façon dont les musiciens structurent et hiérarchisent les valeurs qui sous-tendent leurs pratiques. La confrontation entre des manières différentes d'envisager la création musicale (ne serait-ce qu'en raison de leurs inscriptions au sein de réseaux et d'institutions qui, s'ils ne sont évidemment pas étanches, n'en restent pas moins distincts) révèle en effet les aspects que ces musiciens considèrent comme particulièrement centraux dans leurs pratiques. Les improvisateurs comme les compositeurs doivent nécessairement faire face à la question de la prédétermination – et donc à la gestion des éléments qui vont, bon gré ou mal gré, informer la performance à venir. Mais les réponses qu'ils apportent à cette question ne sont pas nécessairement les mêmes, et c'est sans doute là que se donnent à lire le plus clairement les singularités qui caractérisent leurs pratiques.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BROWN, Lee B. (2000), « "Feeling My Way": Jazz Improvisation and Its Vicissitudes. A Plea for Imperfection », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n° 2, p. 113-123.
- CANONNE, Clément et GUERPIN, Martin (2018), « Pour une génétique de l'improvisation musicale – première partie: éléments théoriques », *Genesis*, vol. 47, p. 155-167.
- CANONNE, Clément et GUERPIN, Martin (2019), « Pour une génétique de l'improvisation musicale – seconde partie: éléments méthodologiques et typologie de cas d'étude », *Genesis*, vol. 48, p. 169-182.
- CLARKE, Eric, DOFFMAN, Mark et LIM, Liza (2013), « Distributed creativity and ecological dynamics: A case study of Liza Lim's *Tongue of the Invisible* », *Music and Letters*, vol. 94, n° 4, p. 628-663.
- COOK, Nicholas (2018), *Music as Creative Practice*, Oxford, Oxford University Press.
- NETTL, Bruno (1974), « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach », *The Musical Quarterly*, vol. 60, n° 1, p. 1-19.
- PRESSING, Jeff (1984), « Cognitive Processes in Improvisation », in W. Ray Crozier et Anthony J. Chapman (dir.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, Elsevier, p. 345-363.

#### ADRESSES URL

- CANONNE, Clément (2018), « Rehearsing Free Improvisation? An Ethnographic Study of Free Improvisers at Work », *Music Theory Online*, vol. 24, n° 4, <http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.canonne.html> (consulté le 2 avril 2020).
- s.a. (2016), note de programme du concert *Sillon*, 29 mars, [www.instantschavires.com/umlaut-sillon](http://www.instantschavires.com/umlaut-sillon) (consulté le 23 novembre 2019).



Sarah Bahr, *Circles 3/10: we can talk about instants of time that we share*, 2020.  
Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# “We also like to be surprised”<sup>1</sup>: Disruption, provocation and surprise in the music of Christian Wolff

Philip Thomas and Emily Payne

*That’s one of the pleasures of writing indeterminate music!*

*You’re constantly surprised by what might turn out.*

— Christian Wolff, interview with the authors, June 29, 2017.

A recurring thread in Christian Wolff’s writings about composition and experimental music is the desire for surprise and to be surprised. Indeterminate notations facilitate the potential for surprise encounters, for the composer and performers, as well as listeners;<sup>2</sup> the avoidance of repetition points toward unpredictable occurrences;<sup>3</sup> qualities admired in music by other composers include the “capacity to surprise.”<sup>4</sup> These primarily compositional concerns, which nonetheless reveal Wolff’s performance concerns, are also suggested in his (relatively few) published views on improvisation, for instance when he states: “The danger with improvisation groups is too much homogeneity,”<sup>5</sup> or, commenting on his own experience as a performer: “[S]ometimes I decide [in improvisations] ‘there’s too much of that.’ It’s getting too harmonious. So I just decide to play and pay no attention to what they’re doing at all for a stretch.”<sup>6</sup>

These, and many other reflections published across his lifetime, point to the value Wolff places upon unpredictability and change, both in his compositional work and in performance. He eschews the role of the composer as authority figure, preferring instead to advocate for the written score as being incomplete—“no finished object,”<sup>7</sup> or as being “only material for performance”<sup>8</sup>—and regularly declines to express a strong view on the interpretation of his music by others, offering instead a simple shrug and “Sure!”

1. “Finally, I realized that the kind of sound made in an indeterminate situation includes what could result in no other way; for example, the sound of a player making up his mind, or having to change it. In fact, the indeterminate notation I’ve used is, as far as I know, the only possible one for the kind of sound I should like. And don’t forget, we also like to be surprised.” Wolff, 2017 (1964), p. 27.

2. See Wolff, 2017 (1964), p. 27; Wolff, 2017 (1970–71), p. 47; Wolff, 2017 (1993), p. 199. Our discussion focuses largely on qualities of surprise in performing Wolff’s music, rather than its reception, as the listener’s experience is beyond the scope of this paper. However, this subject is touched on in Thomas, 2016.

3. Wolff, 2017 (1964), p. 28.

4. Wolff, 2017 (1990b), p. 120, here concerning the music of Charles Ives; Wolff, 2017 (1997), p. 218, concerning the improvisation practices of Evan Parker and Eddie Prévost.

5. Wolff, 2017 (1969), p. 41.

6. Wolff, et al., 2007, p. 140.

7. Wolff, 2017 (1960), p. 24.

8. Wolff, 2017 (1970–71), p. 47.

9. See, for example, Wolff's characteristically understated response to the ensemble Apartment House in a rehearsal of *Resistance* (2017) in Payne and Thomas, Under review.

10. For a comprehensive study of Wolff's broader compositional practice, see Chase and Thomas, 2010.

11. Sparti, 2016.

12. Wolff, 2017 (1969), p. 41; Wolff, 2009, p. 360.

13. For a critique of the New York School as an aesthetic label, see Piekut, 2011 and Thomas, 2013.

14. Penny, 2016, p. 411.

15. Canonne and Aucouturier, 2016; Schiavio and Høffding, 2015; Wilson and MacDonald, 2016.

16. Berliner, 1994; Monson, 2009.

17. Sawyer, 2003.

18. Givan, 2016.

19. Goehr, 2016.

20. As opposed to "improvisation extempore," where improvisation fulfils a solely creative purpose. In his ethnography of the Dutch improvising ensemble, the Instant Composers Pool (icp), Floris Schuiling employs improvisation impromptu to describe the group's antagonistic mode of performance where notation is used as a form of "resistance" or "sabotage" (Schuiling, 2018). Such an approach is distinct from that of Wolff, whose disruptive intentions are perhaps more benign, and whose music (particularly from the 1970s onwards) often reflects a concern with democracy and collaborative negotiation (see Payne and Thomas, Forthcoming 2020; Tilbury, 2009). Nevertheless, Wolff's music illustrates how notation can play an active role in facilitating moments of creative resistance and disruption in improvisatory situations.

21. Piekut, 2014.

or "Sounds good."<sup>9</sup> In this way, Wolff neither frowns upon a performance that may not be to his taste nor confirms as authoritative or "correct" an interpretation that he particularly enjoys. Instead, one could make a strong case that a performance of a composition by Wolff which repeats the interpretative choices of an earlier performance, whether or not successful, whether or not by the same or other players, is anathema to Wolff's broader musical concerns.<sup>10</sup>

Wolff's music thus occupies a particular position between improvisation and composition, fulfilling none of Davide Sparti's distinctions between music which is to be interpreted and music which is improvised.<sup>11</sup> The apparent spontaneity that is generated by Wolff's compositional processes is particular to his music, and he often describes it as being impossible to notate in any other way.<sup>12</sup> As we discuss, his approach is distinct from the forms of indeterminacy employed by members of the "New York School" of experimental composers, with whom he is often grouped;<sup>13</sup> and also from the improvisation characterized by the groups of his own generation, such as the British ensemble AMM, with whom he has performed. Simon Penny's argument that improvisation has its own systems and constraints, being essentially "a structured opportunity for constrained surprise, a game of exploration and experimentation,"<sup>14</sup> is, then, perhaps a fitting description of Wolff's music. The qualities of interaction and intersubjectivity are often emphasized in studies of group improvisation,<sup>15</sup> expressed through notions of conversation and the reciprocal "give-and-take" of ideas,<sup>16</sup> or the collective attunement of a group, characterized by Keith Sawyer as "group flow."<sup>17</sup> Yet, while Wolff's music can be seen to facilitate dialogue and negotiation, his notations often provoke discontinuity and obfuscation, lending support to Benjamin Givan's argument that not all modes of interaction are desirable in improvisation.<sup>18</sup> Another way to view the manner in which his notations disrupt the musical flow and communality usually associated with improvisation is to invoke Lydia Goehr's concept of "improvisation impromptu,"<sup>19</sup> which describes the phenomenon of grappling with unexpected resistances during performance.<sup>20</sup> In this way, Wolff's music invites a closer examination of the different modes of interaction that are manifest in improvisation, and provide further evidence of the need, identified by Benjamin Piekut, to redraw the boundaries of the "mixed avant-garde."<sup>21</sup>

In part, Wolff's indeterminate notations—taking many forms in his considerable output stretching from 1950 to the present day, and including more-or-less conventional music notation with few indeterminacies, open notations of varying types, graphic notations, text scores, and combinations

of all these—discourage repetition. They rely upon the consequences of intentional and non-intended sounds in the performance moment, and the unpredictabilities of ensemble playing. But even those pieces which seem to be most “open,” and certainly those which are more conventionally notated, afford interpretations which “fix” elements, whether through habit or choice. And likewise, any performance situation, including (indeed, perhaps most of all) so-called free improvisation contexts, has the potential to operate within safe boundaries, foregoing risk, uncertainty, and surprise.

This article examines a number of contexts within which Wolff’s music engenders surprise through processes of disruption and provocation. We draw in part upon Thomas’s experiences playing the music, as a soloist and ensemble player, and Payne’s fieldwork with the experimental music ensemble Apartment House, who have performed Wolff’s music widely. The contexts under examination are: scores which employ cueing strategies; improvisatory pieces, including *Edges* (1968) and *Prose Collection* (1968–71);<sup>22</sup> ensemble pieces, especially the *Exercises 1–14* (1973–74); pieces for solo piano; and Wolff’s practice as an improvising musician. In exploring the space that Wolff’s music opens up for contingency and play, and in adopting a view of indeterminacy as understood through performance rather than limited by its notation,<sup>23</sup> we put forward a view of indeterminacy grounded in sociality. More broadly, in its contribution to the body of literature exploring the role of notation in improvisation practices, the article invites a reconsideration of the ontological understandings of composition, improvisation, and performance.

### Cueing procedures

Wolff’s earliest indeterminate notations are for piano, beginning with the *Sonata* (1957) for three pianos.<sup>24</sup> Here, as in its close relative, the better-known *Duo for Pianists I* (1957), each pianist is given time brackets within which to play material drawn from prescribed pitch sources.

These materials are typically numbers of sounds from given pitch sources, with additional conditions informing ways of playing (dynamics, preparations, and so on), but lacking indications for how the sounds should be played within the time bracket; therefore, they could conceivably be played as melody (sequence), harmony (simultaneities), or any combination of these.<sup>25</sup> The time brackets range from very short (1/16<sup>th</sup> second at the beginning of the *Duo*) to expansive (30 seconds, in the second system of Figure 1). Wolff gives little consideration to the relationship between time bracket and content, with some of the shortest periods of time requiring more activity than some of the longest periods. Pianists must negotiate a continuum between having a great

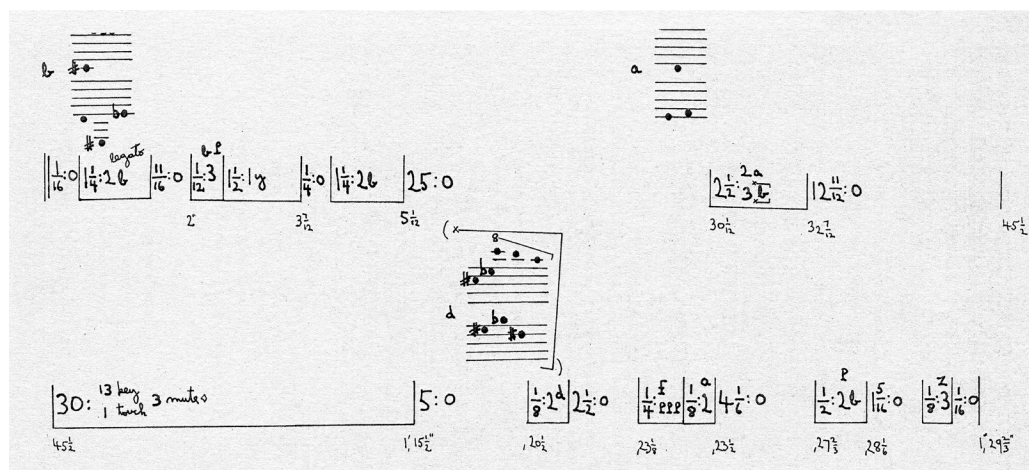
22. While many of Wolff’s pieces involve some element of improvisation, as we discuss, *Edges* and the *Prose Collection* are distinct for being the most conventionally improvisatory, both in terms of their performance aesthetic and the performers and ensembles that usually perform them.

23. Thomas, 2013.

24. Barring an early experiment for voices, *Madrigals* (1950).

25. The durations are indicated by numbers to the left of a colon (indicating durations in seconds) while all indications to the right of the colon prescribe choices as to what to play, including nothing (“o”) and numbers of sounds from a specified pitch collection (e.g. “2b”) or other ways of playing (e.g. “1y” indicating one prepared note).

**FIGURE 1** Christian Wolff: *Duo for Pianists I*, 1<sup>st</sup> pianist page 1a (lower). Edition Peters, No. 6492. © 1962 by C. F. Peters Corporation, New York. Reproduced by permission of the Publishers.



deal to play in a short space of time, most likely requiring, if not re-notation or annotation of the score, at least some kind of forethought, planning, and practising, and needing to play very little (or nothing—silence is a characteristic of both pieces) across longer periods. The pianist may choose to plan or notate a realization of the material, or may choose to improvise within the constraints of the score. Both pieces require pianists to play their material simultaneously and independently, much like the near-contemporaneous music by John Cage that Wolff would have known well, such as his *Music for Piano* series (1953–56) and *Winter Music* (1957). But whereas the material and the practices of Cage (and David Tudor, with whose approaches to performance Wolff would also have been extremely familiar) avoid improvisation, in the *Sonata* and the *Duo for Pianists I* the opportunity for making intuitive decisions, unplanned, and quite likely in response to the sounds made by the other players, is considerable. These expansive possibilities are counterpointed against the shorter time periods, which allow less room for spontaneous and improvised choices.

Cage and Tudor were not only influences on young Wolff, they were also friends, and the first performances of these pieces included them both.<sup>26</sup> Moreover, the notation for the work came about through musical and social encounters with a fellow Harvard student, pianist Frederic Rzewski, which demonstrates how this music offered a social dimension only latent in

26. Wolff was not a pianist in the first public performance of either piece. The third pianist in the premiere of the *Sonata* was William Masselos.

the music of Cage. Morton Feldman, too, was an influence. His *Piece for 4 Pianos* (1957), premiered in the same concert with Wolff's *Sonata*, also requires the pianists to act independently. As Feldman described more than twenty years later:

It works better if you [the performer] don't listen. I noticed that a lot of people would listen and feel that they could come in at a more effective time. But the spirit of the piece is not to make it just something effective. You're just to listen to the sounds and play it as naturally and as beautifully as you can within your own references. If you're listening to the other performers, then the piece tends also to become rhythmically conventional [...].<sup>27</sup>

27. Feldman, cited in Gagne and Caras, 2006 (1980), p. 88.

For Cage and Feldman, the act of listening, being arguably analogous to both a conventional aspect of musicianship and to an improvisational sensitivity, resulted in sounds—or rather, we might read into Feldman's description, the timing and phrasing of sounds—which are conventional, that is, lacking in surprise or chance.

By contrast, Wolff's early indeterminate pieces allow and facilitate (if not explicitly encouraging) listening and individual choice, while circumscribing those choices through parameters of content and duration. The scores accommodate disparate approaches. For example, one could imagine highly structured and fixed readings of the 17 sounds to be played within 30 seconds by the first pianist in the *Duo for Pianists I*: 13 of which must be played on the keys (that is, in the usual manner), three by muting the strings, and one by touching a string, none constrained by adhering to given pitch sources, and all made irrespective of the sounds being made by the other pianist (second system, Figure 1). An alternative, and more likely, approach would be one which listens to the sounds and silences occurring, responds accordingly, while also counting the number of notes played, ensuring that one is played inside the piano and a further three muted—all of which naturally limits the potential for spontaneous responses.

Wolff's cueing procedures, for which his music is perhaps best known, begin with the next piece in his catalogue, the *Duo for Pianists II* (1958). Here the method of combining time brackets with restricted pitch content is retained, but the fixed sequence of the time brackets is abandoned, replaced by modules which are dispersed throughout each of the two-page parts.

The order in which modules are played is dependent upon each pianist listening to the other; what each hears the other currently playing in the final moments of the module becomes a cue for their next module. Within each module there are freedoms and constraints, as in the earlier pieces, but now they are joined with feelings of panic and confusion, often resulting in hesitation,

**FIGURE 2** Christian Wolff: *Duo for Pianists II*, pianist 1, page 1. Edition Peters No. 6493. © 1962 by C. F. Peters Corporation, New York. Reproduced by permission of the Publishers.

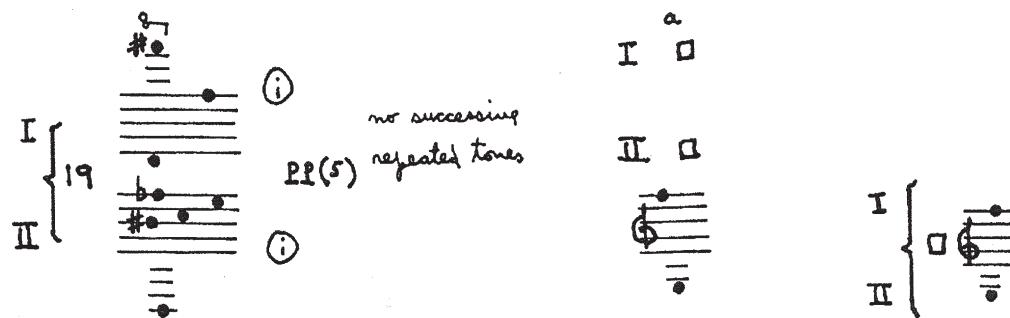
that arise from the need to hear the sounds being played, reflect upon how they relate to the prescribed cues, and to act accordingly. Despite appearances that suggest a very open score, the performers undergo a rigorous process constrained by cueing procedures that leave little space for improvisation.

In marked contrast to *Duo for Pianists II*, *Duet I* (1960) for piano four hands, heralds the techniques that characterized Wolff's music for the next decade or so, including *For 5 or 10 People* (1962), *For 1, 2 or 3 People* (1964), and *Pairs* (1968). Here, large-scale structural cues are reduced in scope and applied to small-scale performance decisions. Thus, the pianists navigate each module together in a playful manner, the actions and sounds of one pianist affecting those of the other, and vice versa. The score, which is now shared by the players, becomes an object of play rather than disruption, causing less tension and more laughter. Examples include a module requiring 19 sounds to be played freely between the two pianists (presumably each player playing between 0 and 19 sounds; the remaining number played by the other), five of which are to be played *pianissimo*, and ensuring no successive repeated tones;<sup>28</sup> or, a simpler one, a single note of very long to medium duration to be played by either player, from a choice of two available pitches.<sup>29</sup>

28. See the left half of Figure 3. The circled "i" indicating in addition that each player should play one sound each on the string of a note played by the other.

29. See the right half of Figure 3. This event follows a similar instruction that each player should play a single note, player one from pitch collection "a" and player two either of the two pitches which match those of the second event.

**FIGURE 3** Christian Wolff: *Duet I*, page 1. Edition Peters No. 6490. © 1962 by C. F. Peters Corporation, New York. Reproduced by permission of the Publishers.



Though these processual details are not available to the audience, they are, nonetheless, likely to be perceptible through the hesitations in continuity and the physical gestures that result from the challenges of the tasks. Clearly, as the descriptions above indicate, *Duet I* is not improvisatory, but the kinds of social interplay—close listening, response, generosity, and togetherness, as well as unpredictability and surprise—that characterize the piece are also often associated with improvisational practices.<sup>30</sup>

### Improvisatory pieces

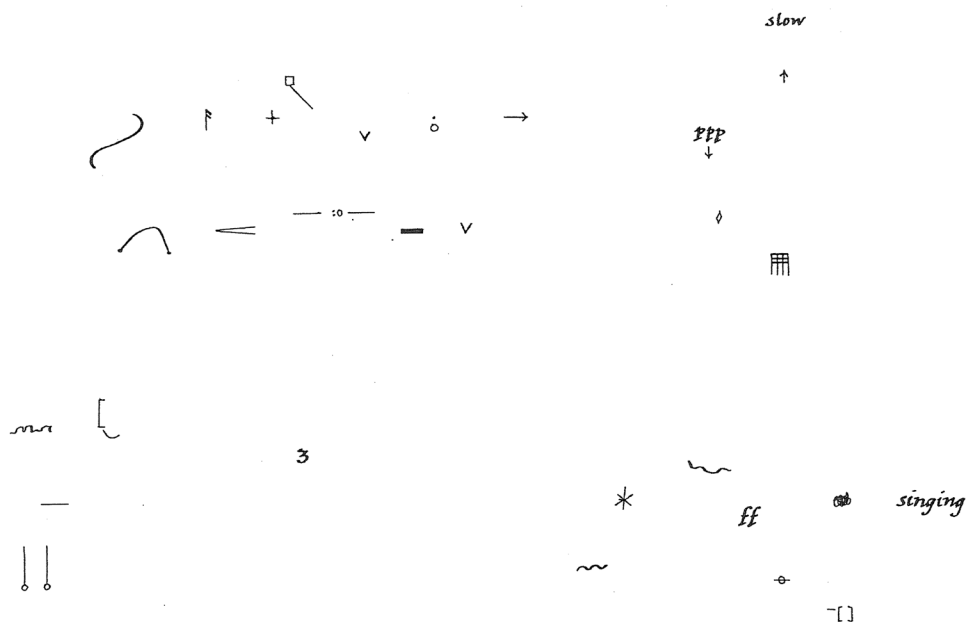
Two pieces stand out amongst Wolff's works as being the most explicitly improvisatory—to an extent that is unusual in his music—and, surely as a result, they are some of his most frequently played. These are *Edges* and the *Prose Collection*, the latter of which consists of 12 original pieces, with a thirteenth added in 1986. *Edges*, which consists of a large single page of graphic score, and a second page of instructions, is often performed by musicians familiar with improvisation practices, and Wolff has said that “experience with improvisation is very useful in performing it.”<sup>31</sup>

*Edges* participates in a movement usually associated with the improvisatory practices of the 1960s, most notably involving groups like Musica Elettronica Viva (MEV), Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, and AMM, with whom Wolff has played intermittently since 1968 (the year he composed *Edges*). The composer Cornelius Cardew was also a member of AMM, and his *Treatise* (1963–67), as a work in progress, was surely a formative influence upon Wolff's shift to more open work, though Cardew's score—193 pages of graphic complexes, developed in a systematic and sophisticated manner—is a world away from the apparent naivety of Wolff's single page.

30. See, for example, a performance of *Duet* by Philip Thomas and Mark Knoop at Music We'd Like to Hear, London, UK, on July 4, 2012: [youtu.be/b0T-VU5joMY](https://youtu.be/b0T-VU5joMY) (accessed February 24, 2020).

31. Wolff, 2017 (1990a), p. 139.

**FIGURE 4** Christian Wolff: *Edges* (complete page). Edition Peters No. 66315. © 1969 by C. F. Peters Corporation, New York. Reproduced by permission of the Publishers.



Yet, unlike *Treatise*, *Edges* is accompanied by instructions, or, rather, suggestions for interpretation that point to a more abstruse procedure than the page of score alone suggests. While *Treatise* is presented as graphics without instructions, the musical staves along the bottom of each page indicate quite clearly that the graphics are to be realized as sounds. However, the graphics contained within *Edges* (including words, musical notation—such as dynamics—and other notation symbols derived from Wolff’s practice over the previous decade) are (for the most part) *not* to be realized directly as sounds but are used to indicate “limits” which may “be reached but should not be exploited.”<sup>32</sup> Wolff has likened the score of *Edges* to a “negative image (as in photography) of the sounds to be made on the score, whose ‘positive’ might occasionally be perceptible in the course of a performance.”<sup>33</sup> The score, then, is not to be “read,” but acts as a kind of constraint, influence, or map which performers might use to gain understanding of the sounds they make as they navigate the page. While the way the piece is to be played is not specified in any direct manner, the option for considering the signs as cues—that is, sounds which may be *heard*, whether played by other performers or within the performing space—may also be taken.

32. Wolff, 1968.

33. Wolff, 2017b, p. 330.

Whereas a performance of *Treatise* might be quite literal in its mapping of sign to sound (and there exist recordings that can be followed with the score) performances of *Edges* that observe the instructions should be *nonliteral*. While performers may interpret the score in exact fashion, taking account of the various influences of signs from any vantage point in the score, the sounds they arrive at constitute at best an aural trace of a particularly complex process. For example, should the performer choose to position herself just to the left of the figure “3,” she might choose to make something approaching three sounds, two of which might be responsive to but not coordinated with two sounds made by another player (informed by the bottom left notation). These sounds might be played in ways which are more or less responsive to the indication “level” (indicated by the horizontal line to the left of the “3”), are quite resonant or perhaps a little bumpy (all these responding to the left indications). Alternatively, should the performer orient herself towards the cluster of signs to the right of the “3,” she might play sounds which contain a little vibrato, may suggest intricacy, which may be an echo of a *fortissimo* sound, may deviate from the “middle” register, may be unfiltered, clean, and not at all songlike (that is, in increasing opposition to the symbols the further right they are of the “3”). If this approach were taken, one could imagine a re-notation of the score for a particular performance, each sound being the result of a combination of signs informing its properties. Or, the performer might improvise a route towards one or more of these signs. A quite different approach might be to respond in some way to one or two signs, selected intuitively, and to allow them to guide an improvisation, which, as it progresses, is informed by other signs, and also (quite likely) by the other members of the ensemble.

Taken this way, one might imagine the score of *Edges* simply as a way of asserting change and difference to the individual contributions of an otherwise collective group improvisation performance. As a score, it affords events that are not precluded from improvisational practices but which tend not to occur within them, such as the isolated major chord that Wolff himself played in a performance given by Apartment House at the Serpentine Gallery in London, UK, in 2015.<sup>34</sup> On another occasion, Wolff’s contribution consisted solely of rubbing and playing in other ways a thread attached to a bass piano string, an assertion of difference in relation to the ensemble and his own homogeneity.<sup>35</sup>

In improvised music practices, such occurrences tend to be regarded with some suspicion, as a “mistake,” unless they are in some way responded to and made a feature of—what Gary Peters describes as a “bad surprise,” which the

34. The whole performance, within a programme of other music by Wolff, can be viewed at [vimeo.com/145150680](https://vimeo.com/145150680) (accessed February 24, 2020), with the chord in question appearing at 35'55".

35. This performance can be heard on Wolff, 2015.

36. Peters, 2016, p. 447.

37. In this way, these pieces foreshadow Cage's later improvisatory investigations with plants and other natural "found" objects, in pieces such as *Child of Tree* (1975) and *Inlets* (1977).

38. Wolff has composed a number of other pieces with the word in their titles, for example, *Winter Exercise* (2013) and *Apartment House Exercise* (2002). Here we refer specifically to the first fourteen pieces, *Exercises 1–14*.

39. OED online, 2019.

40. Authors' interview with Wolff, June 29, 2017.

improviser generally tries to avoid, "coupled with the desire to constantly revisit and rework those areas of weakness, disappointment, unfulfillment, and failure."<sup>36</sup> As can be said of many other compositions by Wolff, *Edges* celebrates these moments, which are both conspicuous and perplexing. It is both invitation and provocation: as an inclusive, open score it invites anyone to join in, yet the processes it invokes are obfuscatory, a warning against the habitual techniques and choices in free improvisation.

*Prose Collection* is too great a collection to be examined in detail here. However, it can be noted that, amongst the most conventionally improvisatory pieces included within it—*Play*, *Stones* and *Stick*—the latter two are the most generous in the openness of their instructions. To paraphrase Wolff's succinct texts, they essentially consist of instructions to make sounds with stones, or sticks, with some suggested guidelines, which limits the tendency of habitual, or "musical," instincts to take over.<sup>37</sup> By contrast, *Play*, which permits any kind of instrumentation, is a more detailed text, which, though it remains more a set of suggestions rather than instructions, nevertheless reflects a concern for group dynamics. Instructions include various cueing options, emphasizing the importance of hearing each other, difference ("Sometimes play independently;" play mostly quietly, but "two or three times move towards as loud as possible," and occasionally play a long sound or complex of sounds), and surprise (play "at a signal [...] over which he has no control [does not know when it will come]"). Wolff's instructional technique is both definitive and open (as well as humorous, generous), suggesting discipline but not control, for instance, stipulating, "Allow various spaces between playing (2, 5 seconds, indefinite)," and, similarly, "One, two, three, four or five times play a long sound or complex or sequence of sounds." Such suggestions may cause performers to think outside of the creative flow ("Is this space two or five seconds?" "Am I counting?") conditioning behaviour and potentially disrupting the music through hesitation.

### Ensemble playing: *Exercises 1–14*

Wolff's series of pieces under the title *Exercises* (1973–2018)<sup>38</sup> suggests an explicit concern with play, particularly its definition: "To exercise or occupy oneself, to be engaged with some activity; to act, operate, work."<sup>39</sup> Indeed, Wolff has referred to the title as both noun and verb: to "try out" rather than "necessarily an end in themselves."<sup>40</sup> The notation has a sense of immediacy, and Wolff describes his compositional process for this series as being rapid and quasi-improvisatory:

I was writing quite quickly, almost as though I was playing. So it felt like I was actually improvising these pieces, in a certain restricted sense, obviously with very defined kinds of material. [...] But the main thing was this feeling that composing was almost like playing, so it had a kind of immediacy to it.<sup>41</sup>

41. *Ibid.*

Composed for (mostly) unspecified instrumentation and number of players, the *Exercises* are pregnant with possibility for exploring contingency and group dynamics. There are no separate parts: every musician plays from the same score. The notation in these pieces is variously underdetermined: pitches (assigned to no clefs) are provided without time signatures or rhythmic specification, some notes are beamed in a way that is suggestive of phrasing, series of notes are interrupted with “wedge” notations (an inverted V, which signifies a break, breath, or silence of any duration), sections of material might be indicated only in terms of dynamic level, and so on. Often the notation expresses a single line of melody, but sometimes it subdivides, and very occasionally two voicings are used (see Figure 5; however, a wide variety of notational types are employed in other *Exercises*). Other musical parameters, such as tempo, dynamics, ways of playing, articulation, and instrumentation, are entirely open. The accompanying instructions provide directions for navigating the score:

Arrangements for each exercise to be played should be considered, e.g. who, how many, play, who plays what parts, etc. Some of these arrangements can be made or altered in the course of performance [...]. In general the point of reference, where more than one player plays the same material (the normal situation), is unison. But, as rhythm and speed, articulation, amplitude, colour, and modes of playing are all flexible, any player may try to establish what the point of reference for unison is at any point in the course of playing. If, however, a movement by a player, say, in the direction of faster is not generally picked up by the rest, he must return to the prevailing speed.<sup>42</sup>

42. Wolff, 1974.

The flexibility of Wolff’s notation encourages decisions to be made either in advance, through discussion, or in the moment of performance. There is a suggestion that players work collectively, but also that individual players are free to be distinct, and that others may choose to follow or respond to changes of direction (tempo, dynamic, articulation, and so on) or to ignore them. Some ensembles might eschew discussion and just dive in and play and then play again; others might have a conversation about possibilities and what might and might not “work.” The realization of *Exercises* can therefore differ radically across performances, even by the same ensemble. Some performances might be characterized by confusion, uncertainty, or bemusement, with no player taking the lead, or sometimes without anyone playing straight

**FIGURE 5** Christian Wolff: *Exercise 5*, page 1. Edition Peters No. 66589. © 1974 by C. F. Peters Corporation, New York. Reproduced by permission of the Publishers.

5

-9-

AL BOSS

away. Players might work responsively, coming together in moments of loose synchrony, without sudden shifts of speed, or there might be moments of cohesion in the material, with matching articulations and dynamics, for example. At other times, the musicians might choose to modify the material in unexpected ways, working apparently independently of one another. There might also be moments of “happy accidents,” where players spontaneously come together, or diverge in unexpected ways. The resultant ensemble interaction is playful yet often unsettled, characterized by uncertainty, surprise, or even complete breakdown. Reflecting on the possibilities for freedom and constraint within *Exercises*, Wolff commented:

I think part of what’s being reflected there is that all performance is exercise. In the sense that all performance is indeterminate. [...] There’s this element of improvisation that’s in performances of even the most “fixed” scores. And I associate that with the notion of exercise, and that’s why I also apply the title, or why you could say I also apply the title to pieces that are relatively fixed.<sup>43</sup>

43. Authors’ interview with Wolff, June 29, 2017.

### Solo pieces

A great deal of Wolff’s composed output is notated to a far greater extent than the pieces discussed above. Since *Bread and Roses* (1976, in versions for solo violin and for solo piano) Wolff has typically veered between scores which are notated more or less conventionally with respect to pitch, rhythm, and continuity, and scores with more indeterminate notation. Increasingly, his scores combined both modes. Yet, even the most fully notated scores, such as the *Preludes 1–11* (1980–81), include options for the performer to make choices which significantly affect the character of the music. Often, these are choices of tempo, dynamics, and articulation—usually left unnotated—as well as the duration of breaks between phrases, notes, sections, which are indicated by wedges.

In the context of Wolff’s solo pieces, the conditions for making these choices may be personal preference, a sense of pace or variety, planned choices or responses in performance, perhaps to the acoustics of the hall, the qualities of the instrument, native sounds, or movement in the space. In the last thirty years, Wolff has used other notational techniques, some new, some variations on older techniques, affecting different parameters. For example, pitches may be left indeterminate while rhythmic detail is fixed, or, as in *Pianist: Pieces* (2001) and *Long Piano (Peace March 11)* (2004–05), fingerings are provided without corresponding pitches. Another common device in Wolff’s scores is to leave clefs unassigned; thus a complex contrapuntal texture might sound quite different, depending on which clefs the performer

44. Unassigned clefs, for example generally require a binary decision, though of course other clefs might be possible, particularly in ensemble music, which might also involve different transpositions.

selects for each line, or even each note. Though there are limits to these choices,<sup>44</sup> the potential for quite different interpretations, even within the solo piano music, is considerable.

To consider the ways the ideas presented above bear out in practice, we turn now to an examination of Thomas's experiences performing Wolff's music. Thomas's interpretations of these scores very often employ a method he has developed for Wolff's music, which derives in part from his approach to many of Cage's scores. For indeterminate notations in Cage's music, he generally makes decisions for different parameters using chance procedures (notating dynamics for each sound in the *Music for Piano* series for any given performance, for example). However, for Wolff's solo music he first decides how *many* instances from the total available are to be determined by chance, ranging from 0 to 100%. Then, of that percentage, he calculates which are to be notated in advance, and what the decision will be for each instance. Thus, for example, he might decide how many changes of dynamics might be reasonable within a piece, how many and which of them will be notated in the score, and then what the dynamic will be (usually between *ppp* and *fff*). Or he might apply the same approach to the duration of wedges, the possibilities ranging from very short to very long, or the position of each hand on the keyboard where pitches are indeterminate.

Thomas's approach may seem perverse and unnecessarily complicated given the simplicity and generosity of Wolff's notations. However, experience has shown how easy it is to lapse into a performance mode which "evens out" those properties in the notation which afford a wide range of possibilities. Thus, dynamics can easily approximate to a mid-range much of the time, the wedges all too easily end up averaging between one and three seconds, and so on. The process outlined above results in new possibilities and combinations, unusual continuities, surprising framing of phrases or sections, and the disruption of conventional musical relationships. At the same time, even after this preparatory work, there remain opportunities for making choices and improvising responses across these parameters in performance. The balance between choice, freedom, and surprise borne out of a disciplined pre-performance process works well in Wolff's music. As well as creating surprise for himself as the performer, Thomas hopes this approach draws out possibilities in the notation which might surprise even Wolff, recalling his words:

*I am not [...] unduly anxious about the specific identity of any given piece, though some element of recognition, especially if combined with elements of surprise, is usually a pleasure.*<sup>45</sup>

45. Wolff, 2017 (1993), p. 199.

## Wolff and improvisation

As can be seen in this brief survey, Wolff's music adheres to the Western art music tradition of bearing a composer's name and providing a set of instructions for performers to follow even as it questions traditional authority by celebrating difference, indeterminacy, and the possibility of change. Although one might consider a performance which contravenes the instructions of the piece to be incorrect, given the limitations of what *is* notated and the obvious consideration the composer has taken in deciding what to notate and what to leave open, the instructions also operate in relation to the multiple other elements negotiated in performance. In Wolff's own words, the score is "at best hopelessly fragile or brittle;"<sup>46</sup> it is one element in a conversation, "before the fact."<sup>47</sup> The score, then, acts as a force of both resistance and liberation, informing, conditioning, and enabling musical action. When it is absent, as in the case of music which is entirely improvised, musicians locate the elements of conversation in other components of the musical process.

To return to a point we set out in the introduction, the provocative qualities of Wolff's scores—those which cause hesitation and confusion, difference, and surprise—cannot always be found in improvised music. Wolff recognized this early on, noting that:

The danger with improvisation groups is too much homogeneity. There is a tendency to join in with whatever the musician imagines to be dominant, which is something I try to prevent in my own work. I feel a possible solution might be to disperse performers more widely in space.<sup>48</sup>

The solution Wolff proposes here is Cageian, and typifies Cage's performance aesthetic from the mid-1950s onwards. It recalls Cage's 1965 encounter in Chicago with the Joseph Jarman Quartet, where Cage became an arbiter of difference, not only positioning himself and his activities separately from the quartet but also encouraging them to separate themselves in the performance space. Rebecca Kim examines the occasion in detail, describing how, in an interview conducted shortly after the performance, Cage made a distinction between the tendency of jazz musicians to favour "discourse" and his own Zen-inspired aesthetic of non-intention.<sup>49</sup> "Discourse"—or, in Wolff's words, "conversation"—is, however, a quality that Wolff values in music. One might conclude that his notated music is a means to facilitate conversation and dialogue in an experimental situation that too often precludes it (or, as in Cage's music, negates it); while in improvisation, which can be said to prioritize dialogue above all else, his role is "*agent provocateur*," creating disruption and change when such devices are hard to come by.

46. Wolff, 2017 (1960), p. 24.

47. Wolff, 2017 (1984), p. 85.

48. Wolff, 2017 (1969), p. 41.

49. Kim, 2012.

50. Wolff and Prévost, 2017.

51. Wolff, et al., 2007.

Recordings which feature Wolff as an improvising musician are notable for the inherently disruptive combination of instruments they feature. Invariably Wolff plays piano, but also, variously, melodica, guitar and bass guitar, percussion, and occasionally some form of electronics (such as radio or other “found-source” player). Musicians with whom he has recorded are dominantly “noise” musicians, such as Christian Marclay (turntables), Eddie Prévost (percussion), Keith Rowe (electronics and electric guitar), and Yasunao Tone (prepared CDs). As Prévost comments in his liner notes to their duo recording, “Christian uses and transforms what might be described as traditional musical material [...]. I am an unrepentant noise-maker.”<sup>50</sup> In these contexts, Wolff’s curious melodies, chords, and rhythmic gestures make for eccentric combinations. One notable exception to this is the trio consisting of Wolff with his then-colleagues at Dartmouth College, guitarist Larry Polansky, and pianist Kui Dong. This ensemble is the focus of a published interview about the creative processes of improvisation; while it reveals little of Wolff’s own improvisational concerns, the interview nonetheless foregrounds the importance of dialogue and conversation, specifically, here, in ways which enable social encounters between friends.<sup>51</sup>

As mentioned above, one ensemble with whom Wolff has occasionally played since 1968, only a few years after its formation, is AMM. The textural but often dense combinations of sounds that characterized AMM’s early performances developed, in the 1980s, into no less textural but more minimal, slower-moving exploration, as the group stabilized as a trio of Eddie Prévost, Keith Rowe, and John Tilbury. Wolff’s continued association with AMM is a tribute to their long-standing friendships, but musically, perhaps surprising: AMM is arguably one of the most consistent and recognizable improvising groups over the past fifty years, despite changes of personnel. Wolff’s tendencies towards disruption might seem to contravene the AMM aesthetic. Philip Clark, reviewing the album *Sounding Music*—released in 2010, after Rowe’s departure from the group, and also featuring the saxophonist John Butcher and cellist Ute Kanngiesser—noted the musical collision:

Wolff occupies a role broadly—very broadly—comparable to Rowe, throwing in unanticipated googlies like thunderous bass guitar thumps, rattled-together pebbles and sounds incorporated from beyond the likely pool of possibilities. His melodica doodles, for instance, feel wincingly homespun at first, until Butcher finds a matching timbre on his tenor saxophone.<sup>52</sup>

52. Clark, 2010, p. 44.

Yet Prévost has observed that Wolff, along with saxophonist Evan Parker, “are the two musicians outside of the immediate circle of AMM with whom an

indefinable rapport is felt—and a confidence that the AMM aesthetic would be pursued and respected.”<sup>53</sup>

53. Prévost, n.d.

Perhaps the word which unites many of the activities and pieces discussed in this article is the title of one of those pieces: “Play.” The music is not equivalent to a game, where a specific strategy is projected with a set of aims or goals, but the notion of playfulness underlies much of Wolff’s music. Players work with notation, with each other, with their imaginations, emphasizing the *process* of performance, a process which yields surprising encounters, “like meeting someone by chance for the second time, or like another shooting star on the same night.”<sup>54</sup> Playing and encountering Wolff’s music is unpredictable and exploratory, at times perplexing, but often exhilarating and surprising.

54. Wolff, 2017 (1964), p. 28.

#### ACKNOWLEDGEMENTS

We are grateful to Christian Wolff for his participation in our research. We also wish to thank Scott McLaughlin and the two anonymous reviewers for their helpful comments on earlier versions of this article.

#### BIBLIOGRAPHY

- BERLINER, Paul (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- CANONNE, Clément and AUCCOUTURIER, Jean-Julien (2016), “Play Together, Think Alike: Shared Mental Models in Expert Music Improvisers,” *Psychology of Music*, vol. 44, No. 3, pp. 544–58.
- CHASE, Stephen and THOMAS, Philip (eds.) (2010), *Changing the System: The Music of Christian Wolff*, Farnham, Ashgate.
- CLARK, Philip (2010), “Review: AMM – *Sounding Music*,” *The Wire*, vol. 316, p. 44.
- GAGNE, Cole and CARAS, Tracy (2006 [1980]), “Soundpieces Interview,” in Chris Villars (ed.), *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987*, London, Hyphen, pp. 87–94.
- GOEHR, Lydia (2016), “Improvising Impromptu, or, What to do with a Broken String,” in George Lewis and Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, pp. 458–80.
- KIM, Rebecca (2012), “John Cage in Separate Togetherness with Jazz,” *Contemporary Music Review*, vol. 31, No. 1, pp. 63–89.
- MONSON, Ingrid (2009), *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press.
- PAYNE, Emily and THOMAS, Philip (Forthcoming, 2020), “Getting Exercised: Ensemble Relations in Christian Wolff’s *Exercises*,” in Robert Adlington and Esteban Buch (eds.), *Finding Democracy in Music*, London, Routledge.
- PAYNE, Emily and THOMAS, Philip (Under review), “‘Suggestions for Action’: Notation and Movement in Recent Music by Christian Wolff,” *Music Theory Online*.

- PENNY, Simon (2016), "Improvisation and Interaction, Canons and Rules, Emergence and Play," in George Lewis and Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 2, Oxford, Oxford University Press, pp. 401–23.
- PETERS, Gary (2016), "Improvisation and Time-Consciousness," in George Lewis and Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, pp. 439–57.
- PIEKUT, Benjamin (2011), *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley, University of California Press.
- PIEKUT, Benjamin (2014), "Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965–1975," *Journal of the American Musicological Society*, vol. 67, No. 3, pp. 769–824.
- SAWYER, Keith (2003), *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates.
- SCHIAVIO, Andrea, and HØFFDING, Simon (2015), "Playing Together Without Communicating? A Pre-Reflective and Enactive Account of Joint Musical Performance," *Musicae Scientiae*, vol. 19, No. 4, pp. 366–88.
- SCHUILING, Floris (2018), *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*, London, Routledge.
- SPARTI, Davide (2016), "On the Edge: A Frame of Analysis for Improvisation," in George Lewis and Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, pp. 182–201.
- THOMAS, Philip (2013), "Understanding Indeterminate Music Through Performance: Cage's *Solo for Piano*," *Twentieth-Century Music*, vol. 10, No. 1, pp. 91–113.
- WILSON, Graeme and MACDONALD, Raymond (2016), "Musical Choices During Group Free Improvisation: A Qualitative Psychological Investigation," *Psychology of Music*, vol. 44, No. 5, pp. 1029–43.
- WOLFF, Christian (2009), "Christian Wolff," in Christopher Fox (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Farnham, Ashgate, pp. 359–69.
- WOLFF, Christian (2017a), *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press.
- WOLFF, Christian (2017b), "Selected Program Notes," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 327–38.
- WOLFF, Christian (2017 [1960]), "On Form," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 19–25.
- WOLFF, Christian (2017 [1964]), "Questions," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 27–29.
- WOLFF, Christian (2017 [1969]), "Interview with Victor Schonfield," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 37–42.
- WOLFF, Christian (2017 [1970–1971]), "Fragments to Make up an Interview," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 43–47.
- WOLFF, Christian (2017 [1984]), "On Notation," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, p. 85.
- WOLFF, Christian (2017 [1990a]), "Floating Rhythm and Experimental Percussion," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 131–39.
- WOLFF, Christian (2017 [1990b]), "On Charles Ives," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 119–21.
- WOLFF, Christian (2017 [1993]), "Sketch of a Statement," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 197–99.

WOLFF, Christian (2017 [1997]), "Most Material: Evan Parker and Eddie Prévoſt," in Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952–2013*, Oxford, Oxford University Press, pp. 217–18.

WOLFF, Christian, POLANSKY, Larry, DONG, Kui, ASPLUNG, Christian, and HICKS, Michael (2007), "Improvisation, Heterophony, Politics, Composition," *Perspectives of New Music*, vol. 45, No. 2, pp. 133–49.

#### DISCOGRAPHY

WOLFF, Christian (2015), *Angelica Music*, Christian Wolff, Robyn Schulkowsky and Apartment House, I Dischi di Angelica, IDAO30.

WOLFF, Christian, and PRÉVOST, Eddie (2017), *Uncertain Outcomes*, Christian Wolff and Eddie Prévoſt, Matchless Recordings, MRCD96.

#### WEB LINKS

GIVAN, Benjamin (2016), "Rethinking Interaction in Jazz Improvisation," *Music Theory Online*, vol. 22, No. 3, [mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.php](https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.php) (accessed April 2, 2020).

OED Online (2019), "play, v.," *Oxford English Dictionaries Online*, [www.oed.com/view/Entry/145475](http://www.oed.com/view/Entry/145475) (accessed February 21, 2020).

PRÉVOST, Eddie (n.d.), "AMM 1965/1994: A Brief and Mostly Chronological Historical Summary," [www.efi.group.shef.ac.uk/mamm.html](http://www.efi.group.shef.ac.uk/mamm.html) (accessed February 17, 2020).

THOMAS, Philip (2016), "Fingers, Fragility and Freedom: Christian Wolff's *Pianist: Pieces*," *Divergence Press*, vol. 5, <http://divergencepress.net/2016/10/24/2016-10-27-fingers-fragility-and-freedom-christian-wolffs-pianist-pieces> (accessed June 9, 2020).

TILBURY, John (2009), "Christian Wolff and the Politics of Music," [www.dramonline.org/albums/christian-wolff-long-piano/notes](http://www.dramonline.org/albums/christian-wolff-long-piano/notes) (accessed April 1, 2020).

#### SCORES

WOLFF, Christian (1957), *Duo for Pianists I*, New York, Edition Peters.

WOLFF, Christian (1958), *Duo for Pianists II*, New York, Edition Peters.

WOLFF, Christian (1960), *Duet I*, New York, Edition Peters.

WOLFF, Christian (1968), *Edges*, New York, Edition Peters.

WOLFF, Christian (1974), *Exercises [1–14]: For any number of instruments*, New York, Edition Peters.



Sarah Bahr, *Circles 3/4: time is layered*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# À même le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité

Thomas Lacôte

*À Michaël Levinas, dont l'enseignement et la pensée ont fécondé  
bien des voies de cette recherche.*

Une porte en bois massif ouvre sur un étroit escalier à vis. Après quelques dizaines de marches et une autre porte métallique vient une arrière-salle, quelque peu défraîchie. Encore quelques marches, une troisième clé pour une ultime porte blindée et apparaît, à droite, la profondeur de la nef ; à gauche, le buffet et ses hauts tuyaux de façade ; entre les deux, la console et ses trois claviers. Nous voici à la tribune du grand orgue de l'église parisienne de la Trinité. Depuis 1869, elle abrite l'instrument monumental d'Aristide Cavaillé-Coll, dont Olivier Messiaen fut le titulaire de 1931 jusqu'à sa mort en 1992, et dont j'ai la charge depuis 2011. Témoin d'un riche passé, parcelle d'un espace liturgique, enclave fermée et soustraite aux regards, cette tribune est aussi un lieu de musique singulier. Plus spécifiquement encore, elle a été, et continue à être, un lieu d'invention musicale. Par-delà la trame des récits de la modernité qui ont consacré sa fortune particulière, que se passe-t-il dans la pénombre d'une tribune d'orgue, entre l'organiste, improvisateur et compositeur, et l'instrument dont il hérite ? En quoi cette situation peut-elle être un tremplin pour l'invention en musique ? Quelles sont la particularité et la portée de ce qui se joue dans ce lieu parmi les enjeux de la création ? En présentant mon propre travail tout en interrogeant celui d'Olivier Messiaen, les pages qui suivent invitent à penser et repenser l'activité de l'organiste créateur à sa tribune, pour faire émerger tant sa continuité historique que son actualité, tant ses spécificités que sa contribution aux préoccupations du présent.

**FIGURE 1** Thomas Lacôte à la tribune de la Trinité. Photo : Anne Sarthou (2017).



## Messiaen à la Trinité : face publique, face privée

### a) Improvisation ou écriture ?

*Écouté à la radio une improvisation de Messiaen. Musique qu'on dirait composée après la fin du monde. Elle est d'une beauté monstrueuse, fait voir d'immenses cavernes où coulent des fleuves, où brillent des monceaux de pierreries. On ne sait où l'on est, dans l'Inde, peut-être. L'auteur jouait à l'orgue dans l'église de la Trinité. Jamais les voûtes de ce hideux édifice n'ont dû entendre des sons plus inquiétants. Parfois on a l'impression que l'Enfer s'ouvre tout à coup et bée. Il y a des cataractes de bruits étranges qui éblouissent l'oreille<sup>1</sup>.*

– Entrée au journal personnel de Julien Green, 1951.

*Visité Messiaen à la tribune de la Trinité. Entendu son improvisation à midi. Tout y est : du démon dans les basses aux harmonies de music-hall dans les dessus. Que l'Église tolère ça pendant les services relève décidément du mystère<sup>2</sup>.*

– Entrée au journal personnel de Aaron Copland, 1949.

1. Green, 1951, entrée du 18 avril 1949.

2. Aaron Copland, « European Diary 1949 », cité in Ross, 2010, p. 598.

À l'image de ces deux témoignages contrastés (quoique contemporains), c'est essentiellement sous l'angle de l'improvisation que l'histoire musicale du xx<sup>e</sup> siècle a décrit l'activité de Messiaen à l'orgue de la Trinité. Issue chez lui des usages liturgiques parisiens d'une part et de l'enseignement du Conservatoire d'autre part, cette pratique publique racontée, parfois enregistrée, prolonge ces deux sillons<sup>3</sup>. Du premier, elle adopte souvent les cadres et les usages : durée, typologie et caractères (verset de vêpres, offertoire, messe basse, etc.), alternance avec le chant et reprise éventuelle d'éléments thématiques tirés de ce dernier, relation figuraliste aux textes sacrés, etc. Du second, elle intègre un fondement essentiel, souvent mal compris par les commentateurs de l'improvisation issue de cette tradition : dans cette optique, l'œuvre écrite est l'horizon absolu et unique de l'improvisation. Elle en constitue à la fois la seule source et le but ultime : donner « l'illusion de l'œuvre écrite », parfois au sens le plus académique du terme, est son plus éclatant succès. Ainsi le *Traité d'improvisation* de Marcel Dupré<sup>4</sup>, maître de Messiaen, est-il en réalité un traité de composition « en temps réel ». À partir d'une synthèse des grandes formes de référence et techniques de développement du répertoire écrit, il en rationalise et systématise les principes de manière à ce que ceux-ci, avec un entraînement adéquat, puissent être appliqués et réalisés dans l'instant, avec le minimum de temps de préparation, et à partir de n'importe quel matériau thématique. Messiaen fait sienne cette conception qui inféode l'improvisation à l'idéal de l'écriture, si besoin jusqu'à la dernière extrémité. Ainsi, en 1967, pour la réinauguration du grand orgue après plusieurs années de travaux, il improvise en concert quatre pièces commentant un sermon sur la Trinité. À propos de ses *Méditations sur le Mystère de la Saint Trinité*, achevées en 1969, Messiaen affirme à Claude Samuel : « c'est de ce sermon et de ces improvisations que l'œuvre dont nous parlons est née<sup>5</sup> ». Cependant, l'écoute de l'enregistrement de ce concert, aujourd'hui accessible, tout comme l'écoute des séances de répétition qui l'ont précédé, ne laissent aucun doute<sup>6</sup> : ces séances sont si proches entre elles, et si proches de pans entiers de l'œuvre écrite, qu'il est manifeste que Messiaen avait auparavant fixé par écrit la *quasi*-totalité du matériau musical de ces « improvisations », matériau repris dans les *Méditations*.

Ces premières considérations avertissent d'emblée de la fragilité des catégories : constituer cette face publique de la pratique de l'organiste sous le vocable d'improvisation, l'isoler ainsi de la composition et tenter d'examiner sur cette base les relations qui existent entre elles s'avère aussi biaisé que vain<sup>7</sup>. Si l'on veut pourtant poursuivre l'enquête, il faudrait pour ainsi dire pouvoir monter à la tribune : s'inviter dans cet espace clos, mettre à distance pour un

3. Au moment de la rédaction de cet article, aucun enregistrement d'improvisation de Messiaen antérieur à 1967 n'est connu ou accessible.

4. Dupré, 1925.

5. Messiaen, 1986, p. 125.

6. Bibliothèque nationale de France (BnF), fonds Olivier Messiaen, NUMAV-1188765.

7. Sur les problèmes de la distinction entre improvisation et composition, voir notamment Dahlhaus, 2010.

moment les cadres où l'improvisation s'annonce comme telle à son auditoire – voire se met en scène –, aborder une face privée pour tenter d'approcher d'un peu plus près ces pratiques à partir de leur lieu de production. Si la tribune et l'instrument de la Trinité n'ont nullement changé depuis la mort de Messiaen, toute trace de son activité y a disparu : il faut alors se mettre en quête de bribes, d'indices épars.

## b) Remise en acte

Le vaste fonds Messiaen de la Bibliothèque nationale de France (BnF) offre des éléments de réponse stimulants à cette recherche, en témoignant de multiples hybridations entre écriture et oralité. Ainsi, dans un document titré « 2<sup>e</sup> Sortie de mariage improvisée<sup>8</sup> », Messiaen note quelques mesures de départ, des formules types de toccata, l'esquisse d'un plan, une forme de patron musical, en somme, dans un langage conventionnel très éloigné de son œuvre écrite, destiné à pourvoir aux besoins de la pratique liturgique. D'autres documents témoignent d'une approche plus personnelle, tel un ensemble de feuillets intitulés respectivement « Grand orgue Trinité registrations pour versets » et « Trinité nouveaux versets<sup>9</sup> ». Messiaen y établit des listes de registrations<sup>10</sup> pour improviser les versets de l'office des vêpres. Dans la liturgie parisienne de l'époque, l'organiste devait jouer une quinzaine de brèves pièces ou versets pour cet office chaque dimanche et lors de chaque fête : à défaut de pouvoir se renouveler en permanence, il puise dans une liste de dispositions de registres comme autant de points de départ, liste qui peut être renouvelée au bout d'un certain temps, d'où l'expression « nouveaux versets ». En plus des registrations, Messiaen ajoute quelques références elliptiques à leur mise en œuvre musicale. Voici quatre exemples de ce type de notes<sup>11</sup> :

### Exemple 1

R[écit] : cymbale clairon 4 (trémolo) chant aigu très expressif (sonorité de Martenot)  
 Pos[itif] : cornet et piccolo répond (dans l'aigu) quelques notes au chant du R  
 G[rand Orgue] : bourdons 8, 16 – harmonies remuantes en [doubles croches] dans le medium grave  
 Péd : s[ou]b[asse] 16, 32, tir G

### Exemple 2

R : v[oix] hum[aine] (sans trémolo) bourdon 16 et cymbale accords  
 Pos : cornet et quintaton 16 solo aigu en arabesques  
 G : montre : 3 cors dans le medium en louré

8. BnF, fonds Olivier Messiaen, document en cours de cotation.

9. BnF, fonds Olivier Messiaen, RES VMA MS-1493.

10. La registration est la combinaison des sonorités de l'orgue par le biais de l'association des différents jeux, ensembles de tuyaux affectés aux claviers et au pédalier.

11. Récit (R), Positif (Pos) et Grand Orgue (G ou GO) désignent les trois claviers de l'orgue, de haut en bas. « Péd » désigne le pédalier.

### Exemple 3<sup>12</sup>

Au R[écit] avec bourd[on] 16 et octavin *pp*



Bouger 1 doigt puis l'autre à chaque main (en changeant de note) et faire ainsi des séries rythmiques.

En même temps Pos: fl[ûte] 4 piccolo 3<sup>ce</sup> des appels piqués sur le th[ème] (avec les pouces) doublé par pédale legato [violoncelle]

### Exemple 4

R[écit]: octavin avec bourdon 16 clairon cymbale (boîte ouverte) en accords [mot illisible] dissonants dans l'aigu; très expressif – le bourdon du G[rand]O[rgue] y répond sur 2 notes en plainte: *la<sup>b</sup> sol - la<sup>b</sup> sol*.

La meilleure manière d'entrer dans ce document énigmatique m'a semblé être une forme de remise en acte (voir, respectivement, les Extraits sonores 1a, 1b, 1c et 1d<sup>13</sup>): sur le banc de l'orgue de la Trinité, tirer les jeux demandés, suivre les consignes indiquées et en combler les très nombreux interstices par ma connaissance des œuvres et des écrits de Messiaen, afin de pouvoir « ré-improviser » des versets en concert et de donner à entendre ces registrations particulièrement originales<sup>14</sup>. En effet, si ce document est le témoignage écrit d'un processus de création musicale, donc une forme d'esquisse, les principales inventions qui y sont fixées n'utilisent pas le code habituel de la notation, mais réfèrent directement à une sonorité, par l'intermédiaire d'un instrument particulier, sans passer donc par un texte musical. Cet instrument, en tant qu'ensemble de sonorités articulées, est donc à la fois la source de ces inventions et leur décodeur, à même de les ramener à leur nature spécifiquement sonore.

### c) Le laboratoire de la registration

Des traces d'autres « pratiques de tribune » peuvent aussi être glanées au fil des agendas personnels de Messiaen :

- Lundi 4 décembre 1950: « Noter tout dans carnet rouge. Noter improvis[ation] orgue »
- Lundi 18 décembre 1950: « Noter improvisation d'hier. Faire pièces d'orgue »
- Lundi 7 mai 1951: « Chercher timbres sur l'orgue avec *Pierrot lunaire*, Webern et Boulez »
- Dimanche 13 mai 1951 (Pentecôte): « Jouer mon Offertoire ma Sortie<sup>15</sup> »

12. Dans cet exemple, Messiaen note, à même le texte, l'accord à jouer au clavier du Récit pour entamer l'improvisation.

13. Tous les extraits sonores mentionnés dans cet article sont disponibles au sein des suppléments web du présent numéro de *Circuit*, à l'adresse suivante : <https://revuecircuit.ca/web>.

14. Pour un compte-rendu de ce concert, voir Roubinet, 2017.

15. BnF, fonds Olivier Messiaen, document en cours de cotation.

Contemporaines de la période d'élaboration de la *Messe de la Pentecôte*, dont deux mouvements sont donc joués « en création » dans le cadre liturgique, ces mentions rappellent l'enjeu du « noter », qui n'est plus ici préparation ou patron, mais collecte, recueil par la mémoire. Le fonds Messiaen contient ainsi des plans d'improvisation dont la graphie et la disposition les rendent impropres à être posés et lus sur le pupitre de l'orgue : ce sont des documents produits *a posteriori*.

L'entrée datée du 7 mai, quant à elle, révèle une activité très singulière, inclassable, qui me semble d'autant plus importante à interroger qu'elle a probablement échappé à toute observation pour se dérouler dans un cadre strictement privé. Messiaen pose sur le pupitre quelques-unes des partitions les plus « avancées » de son temps. « Chercher timbres *sur l'orgue avec...* » : on peut imaginer Messiaen jouant des fragments de ces œuvres et leur chercher des registrations, des alliages de jeux. Pourtant, le but n'est manifestement pas la transcription en elle-même. C'est la recherche de « timbres », de sonorités inédites, pour laquelle Messiaen s'appuie sur un texte musical préalable. Il va jusqu'à se saisir des œuvres musicales les plus audacieuses, jouant alors le rôle de tremplin (ce serait le sens de ce « avec ») dans l'exploration de registrations inconnues, et par là même la révélation de nouveaux possibles pour l'instrument. J'ai moi-même tenté cette expérience avec les premières mesures des *Variations* op. 27 d'Anton Webern, auxquelles Messiaen emprunte dans la *Messe de la Pentecôte*<sup>16</sup> (voir les Extraits sonores 2a, 2b et 2c).

Un exemple plus ancien peut nous permettre de mieux comprendre cette pratique. Au début de « Joie et clarté des Corps glorieux » (œuvre créée en 1943, extraite du cycle des *Corps Glorieux*), Messiaen requiert la registration la plus étonnante de toute sa musique (et même de tout le répertoire d'orgue) jusqu'alors. Si les quatre sonorités types demandées (Quintaton 16', Voix humaine, Clairon 4', Cymbale) sont présentes sur de très nombreux instruments, elles n'ont pas été pensées pour pouvoir être associées, et leur combinaison entraîne, en résumé, un brouillage considérable de la perception des hauteurs par l'accumulation de sons partiels. Mais, là encore, le « timbre » recherché prend appui sur un texte musical préexistant : en effet, ces premiers accords sont directement empruntés à une mélodie des *Histoires naturelles* de Ravel, « Le Grillon », dont la registration a si profondément transformé la sonorité que leur provenance a pu passer inaperçue pendant des décennies<sup>17</sup>.

16. Balmer, Lacôte et Murray, 2017, p. 305-308.

17. *Ibid.*, 2017, p. 192-194.

**FIGURE 2a** Maurice Ravel, *Histoires naturelles*, « Le Grillon », mes. 62-66 (Extrait sonore 3a).

The musical score for Maurice Ravel's 'Le Grillon' is presented in two systems. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the tempo marking 'Lent' and the dynamic 'pp'. It contains three triplet markings over the notes. The lyrics are: 'Dans la cam-pa-gne mu - ette\_ les peu-pli-ers se dres-sent com-me des doigts en l'air'. The piano accompaniment starts with 'pp très soutenu' and consists of sustained chords. The second system continues the vocal line with the lyrics 'et dé - si-gnent la lu - ne.' and ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with sustained chords and a final triplet marking.

**FIGURE 2b** Olivier Messiaen, *Les Corps glorieux*, « Joie et clarté des Corps glorieux », mes. 1-2 (Extrait sonore 3b).

R: Voix humaine (sans trémolo), Cymbale, Quintaton 16', Clairon 4'  
P: Trompettes, Cornet et Montre 16'  
Péd.: Flûtes 16' et 32' Tirasse R.

The musical score for Olivier Messiaen's 'Joie et clarté des Corps glorieux' is presented in two systems. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the tempo marking 'Lent' and the dynamic 'pp'. It contains three triplet markings over the notes. The lyrics are: 'et dé - si-gnent la lu - ne.' The piano accompaniment starts with 'pp très soutenu' and consists of sustained chords. The second system continues the vocal line with the lyrics 'et dé - si-gnent la lu - ne.' and ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with sustained chords and a final triplet marking.

Messiaen aurait donc pu noter dans son agenda, quelques années avant le précédent, « chercher timbres sur l'orgue avec Ravel » : pour parvenir au résultat que constitue l'œuvre achevée, il lui a fallu nécessairement poser sur le pupitre un texte musical emprunté et expérimenter sur ce support une combinaison sonore échappant à tout repère préalable, singulier processus tout à la fois de transfiguration et d'appropriation.

18. Les jeux de mutation de l'orgue font entendre isolément des harmoniques autres que les octaves de la hauteur jouée au clavier (quinte, tierce, plus rarement septième) à leur hauteur naturelle, donc non-tempérée.

19. Le combineur est un outil électrique ou informatique permettant à l'organiste de préparer et de mémoriser des changements de registration (couramment nommés « combinaisons »), qui peuvent ensuite être appelés par la pression d'un unique bouton. Le premier combineur à l'orgue de la Trinité a été installé en 1967.

En découvrant cette mention de l'agenda 1951 lors des premiers dépouillements du fonds Messiaen en 2017, elle m'a d'autant plus frappé qu'elle se rapprochait d'une opération que j'avais effectuée à la tribune de la Trinité plusieurs années auparavant. Prenant cinq spectres harmoniques très simples utilisés dans une séquence de *Transitoires* (cinquième pièce des *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey), j'avais cherché à les enregistrer à l'orgue avec le maximum de finesse possible, en incluant les hauteurs détempérées permises par certains jeux de mutation<sup>18</sup>, et en dotant chaque hauteur – ou presque – d'une sonorité particulière, autant que les trois claviers et le pédalier de l'instrument me le permettaient.

**FIGURE 3** Cinq spectres harmoniques sur une fondamentale de *la* bémol, utilisés par Gérard Grisey dans *Transitoires* (1980-1981) (réduction donnée d'après Baillet, 2000) et servant de point de départ à ma pièce *The Fifth Hammer* (2012-2013) pour orgue à quatre mains (Extrait sonore 4).



Afin d'enchaîner ces spectres suffisamment vite pour que cette atomisation du son de l'orgue puisse générer l'illusion d'une refonte, deux moyens s'imposaient. Le premier moyen résidait dans l'utilisation d'un combineur<sup>19</sup>, appareil permettant la mémorisation et le changement rapide des jeux, dont le statut passe ici d'outil de confort ou de maniabilité à celui de condition d'existence de l'objet musical. Le second moyen était de faire appel à deux interprètes, donc à quatre mains, voire à quatre pieds. Cette recherche effectuée un dimanche après-midi à la tribune allait en fait constituer la première étape du travail sur ma pièce *The Fifth Hammer*, pour orgue à quatre mains, la première que j'ai composée après ma nomination à la Trinité.

## Composer (avec) le son de l'orgue

### a) L'orgue et la question du timbre

Ces premiers exemples montrent comment, par le contrôle affiné du timbre permis par la registration, l'orgue vient agir sur l'écriture musicale. À partir des généralités abstraites que sont les hauteurs écrites, l'orgue sert ainsi de laboratoire, de banc d'essai du timbre. Avant même l'apparition des premiers studios de musique concrète ou électronique – et bien avant que ceux-ci

n'offrent une certaine facilité d'utilisation –, l'orgue permet, instantanément, la manipulation directe du timbre, sa combinaison, sa fonte. Il préfigure donc le principe de synthèse additive, première méthode employée dès 1957 par Max Mathews pour la synthèse sonore par ordinateur<sup>20</sup>. Là où les générations précédentes avaient utilisé les registrations de l'orgue à partir de modèles d'alliage conventionnels, basés sur des métaphores orchestrales, Messiaen, sur l'instrument de la Trinité, explore un champ inconnu. Il fait des registrations non plus des conventions préalables, mais un terrain d'invention, sous la forme d'alliages inhabituels de jeux, prismes déformants du texte musical. Leur but sera de brouiller la perception de la hauteur écrite, en affaiblissant la présence du son fondamental et en renforçant la présence de partiels harmoniques ou inharmoniques, conduisant ainsi à entendre une forme de dépassement du langage noté, comme l'exemple tiré de l'œuvre de Ravel le montre bien.

Les alliages de timbres tout aussi inattendus pour les versets permettent d'entrevoir comment Messiaen a intégré cette recherche à ses improvisations, y compris dans un cadre liturgique. Ici, nul texte noté à partir duquel expérimenter une transformation. Grâce à l'interface de la registration, Messiaen bouscule les habitudes de la composition musicale et note une sonorité (cette chose qui, habituellement, ne s'écrit pas) hors de toute considération sur le matériau (cette chose qui, habituellement, s'écrit). Le renversement est frappant, mais il faudrait pourtant prendre garde d'y voir une trop évidente libération ou autonomisation de l'investigation sonore. Les questions, en réalité, n'en sont que plus complexes. Prenons cette comparaison pour mieux les comprendre : si l'on se retrouvait à improviser sur un carillon à clavier, dont chaque cloche produirait un son très riche en partiels, très éloigné d'une hauteur nettement discernable, comment organiserait-on les rapports simultanés ou successifs entre ces cloches ? Pourrait-on réinventer, dans l'instant, des acquis et des habitudes construits à partir des intervalles et des échelles du solfège, du piano, des gestes du claviériste, sans parler de l'organisation du temps face à l'amplitude de leur résonance ? Ces considérations m'ont conduit, dans ma remise en actes de ces versets, à employer des éléments de vocabulaire harmonique récurrents des œuvres écrites de Messiaen, qui circulent de sa musique pour piano à sa musique d'orchestre, de sa musique d'orgue à sa musique vocale, et donc à entendre là encore, dans ces situations improvisées, les timbres complexes de l'orgue les *remodeler*.

Dans ces différents cas, l'instrument vient donc agir en seconde main sur l'écriture musicale. Si l'exploration des possibles de l'orgue ouvre la voie à une palette élargie de sonorités, synthétisables par la combinaison des jeux, manipulables dans l'instant, ces sonorités risquent en réalité de demeurer

20. « Dans les jeux de mutations de l'orgue, chaque note du clavier ouvre plusieurs tuyaux accordés à des intervalles harmoniques, ce qui constitue le timbre en réalisant une synthèse additive – des siècles avant que le théorème de Fourier ne justifie ce processus » (Risset, 2008, p. 54).

le produit secondaire de la composition effectuée au moyen des signes de l'écriture. L'orgue peut-il être autre chose qu'un luxueux vêtement? Parvenu à ce point de notre réflexion, on comprend que, bien loin de constituer un cas isolé, l'orgue offre un point d'observation privilégié et sans équivalent sur la question du timbre, ou du son, dans la composition musicale, telle que s'en sont emparés les <sup>xx<sup>e</sup></sup> et <sup>xxi<sup>e</sup></sup> siècles. Celle-ci embrasse à la fois l'élargissement du vocabulaire sonore, notamment aux sons inharmoniques ou bruités, le problème de leur maîtrise par les signes de la notation musicale, la composition, ou la synthèse, du son lui-même, et la composition à partir des sons, intégrant les apports de l'acoustique et de la technologie. Il s'avère donc nécessaire de situer la position de l'organiste créateur à sa tribune parmi ces autres situations contemporaines de création musicale que sont le studio, l'ordinateur, le compositeur expérimentant avec des instrumentistes, le compositeur écrivant pour orchestre à sa table de travail ou avec l'aide d'un logiciel de simulation, et – celui dont il serait le plus proche – le compositeur-interprète qui écrit pour son instrument à partir de ses gestes instrumentaux. Condensons cela en quelques points:

- L'orgue permet de composer le son, en associant des jeux comme autant de composantes primaires aptes à servir à la synthèse, et de le projeter dans un espace par des moyens purement acoustiques.
- L'orgue permet de composer avec les sons, plus que tout autre instrument soliste, en embrassant une palette sans équivalent en termes de vocabulaire acoustique (avec, cependant une enveloppe unique, celle d'un son stable), utilisable simultanément sur plusieurs plans sonores.
- L'orgue permet la manipulation et l'audition instantanées des deux opérations précédentes par le geste de l'instrumentiste, sans l'intermédiaire de l'écriture musicale ou du code informatique.

Le dernier des trois points ci-dessus est évidemment un caractère distinctif essentiel de l'orgue: il permet de comprendre l'improvisation sur cet instrument comme une voie d'accès privilégiée à la composition du son et à la composition avec les sons<sup>21</sup>. Si bien des prérogatives de l'orgue peuvent aujourd'hui être assumées et largement augmentées, en théorie du moins, par l'ordinateur, on pourra pourtant avancer qu'on n'improvise pas avec un ordinateur<sup>22</sup>: pour qu'il puisse en être ainsi, il faut le doter d'une interface gestuelle, d'un accès direct à une palette sonore différenciée, c'est-à-dire, en un sens, le transformer en instrument, voire en « orgue », s'exprimant cependant par des haut-parleurs...

21. L'articulation de ces deux notions a souvent été commentée par Jean-Claude Risset. Voir notamment Risset, 1990.

22. Sur ce point, voir Goldman, 2019.

C'est finalement dans l'exploration de ces différentes questions et dans l'exploitation de ces différents potentiels que je peux situer mon travail de création à la tribune de la Trinité. Formulée et commencée auparavant sur d'autres orgues, ma démarche cherche à intégrer les sonorités à la composition elle-même, non à partir du support de l'écriture, ou par l'intermédiaire de l'analyse scientifique du son, mais en partant de leur accessibilité, manipulabilité, audibilité, directement aux claviers de l'orgue<sup>23</sup>. Deux conditions de réalisation d'une telle démarche doivent d'ores et déjà être soulignées : d'une part, une chronologie particulière de la genèse, et donc un questionnement sur la notion d'idée musicale<sup>24</sup> et, d'autre part, la localisation *in situ* de ce travail d'invention, à la tribune, à même le son de l'orgue. Ainsi, l'improvisation est-elle à la racine même de ce processus de création, en ce qu'elle seule peut donner accès à la recherche sur la mise en relation des timbres à partir de leur perception. Pour le comprendre, il faut cependant réexaminer la définition de l'improvisation consacrée par le sens commun : il s'agit, dans ce cas, non pas tant d'une invention musicale dans l'instant, mais *dans le son*, domaines qui, l'un tout autant que l'autre, échappent à la pratique de l'écriture musicale.

## b) À l'écoute des phénomènes

Déjà, l'intégration des cinq spectres des *Espaces acoustiques* ne pouvait se résumer à la registration d'une écriture préalable : elle approchait, par la combinaison détaillée de sonorités individuelles, de la synthèse d'un son global rendue possible par la relation particulière entre différentes hauteurs appartenant au même spectre harmonique. J'ai ainsi placé ces relations de synthèse, de fusion, mais aussi, à l'inverse, de dissociation, de distillation, au cœur de mon travail. Elles permettent de faire échapper le son de l'orgue à sa constance, à son immuabilité, pour inventer et donner à entendre sa transformation, son évolution interne. Je voudrais ainsi citer deux autres exemples représentatifs tirés de *The Fifth Hammer*.

Au centre de cette pièce, je compose un lien entre deux sonorités de l'orgue : la Bombarde 16', très riche en harmoniques, et le Cor de nuit 8', un son *quasi* pur. Il s'agit ici d'une relation d'inclusion : si l'on écoute attentivement les tuyaux les plus graves de la Bombarde, on peut distinguer certaines composantes de son spectre harmonique dont le timbre, extrêmement doux et voilé, s'approche de la sonorité très douce d'un jeu de Cor de nuit. En jouant sur les intensités, un accord de Cor de nuit peut donc se fondre dans le son de la Bombarde, comme pris dans la glace de son spectre harmonique. Pour faire ensuite disparaître à son tour le son de la Bombarde, je crée une masse grave qui, en l'absorbant, masque son départ (Extrait sonore 5).

23. Pour une première formulation de ce projet, en lien avec mon premier cahier d'Études pour orgue, voir Lacôte, 2012.

24. Sur les racines de ce questionnement, voir Levinas, 2002, p. 77.

Dans la première section de *The Fifth Hammer*, je travaille sur des objets sonores complexes produits par des jeux de mutations. Ici, ces jeux n'ont pas pour but de déformer des hauteurs écrites, support de la composition, par l'ajout d'harmoniques: je compose à partir des hauteurs réelles qu'ils produisent. Ainsi traités, ces jeux de mutation offrent la possibilité d'entrer dans le détail de la composition de sonorités inharmoniques, à mi-chemin entre harmonie et timbre, tout autant que de leur liaison. Dans cette section, chaque sonorité a quatre sons communs avec la précédente; à nouveau, en contrôlant avec précision les intensités sous forme de fondu enchaîné, une sonorité semble éclore de la précédente, créant une longue réaction en chaîne d'objets sonores toujours renouvelés, aux qualités changeantes. De plus, les hauteurs non tempérées des mutations créent des phénomènes d'interférences et de battements dans la transition entre deux objets, apportant une vibration intérieure au son figé de l'orgue (Extrait sonore 6).

Ces deux exemples constituent, à la suite du précédent, deux idées musicales fondatrices à la source de la composition de *The Fifth Hammer*. Elles partagent la caractéristique d'être des phénomènes d'interaction entre plusieurs sons, illisibles et impossibles à noter sur une partition; et c'est même parce que ces phénomènes échappent à l'abstraction de l'écriture qu'ils m'intéressent, me séduisent, et me semblent aptes à susciter l'élaboration d'une œuvre, en enracinant celle-ci dans la qualité propre de ses sonorités et non dans les fonctions générales de l'écriture musicale.

*Quilisma* et *Étude de transparence* (elles aussi écrites pour orgue à quatre mains) composent, avec *The Fifth Hammer*, mon deuxième cahier d'Études pour orgue (2012-2015)<sup>25</sup>. Toutes deux sont également fondées sur des phénomènes de ce type: mouvement et mutation interne du son de l'orgue par une action combinée de l'écriture et de la registration, invention dans un constant aller-retour entre écoute, essai *in situ*, et projection de l'imagination. Dans la première, le *quilisma*, l'un des signes de la notation neumatique, sert de modèle à l'exploration de vibrations et de turbulences dans différents champs sonores et à différentes échelles. Dans la seconde, il s'agit de faire *transparaître* les sonorités les unes des autres, en révélant par des évolutions d'intensité leurs parentés de timbre et d'harmonie.

### c) En présence du son

« Il est à croire que tout musicien vit cette dichotomie entre les fonctions générales du langage et les objets acoustiques qu'il crée à partir de telles fonctions ou en dépit d'elles<sup>26</sup>. » Cette étonnante confidence en forme d'aveu faite par Pierre Boulez touche du doigt un problème capital, mais très mal

25. Lacôte, 2016.

26. Boulez, 2005, p. 427.

identifié, car il concerne les conditions concrètes de la genèse d'une œuvre, que l'étude des esquisses, arrimées à la prééminence du texte musical noté, ne permet pas d'approcher. Il nous rappelle que le compositeur, dans l'immense majorité des cas, n'invente pas directement ce qui est entendu, mais passe par l'intermédiaire des fonctions générales de l'écriture musicale, et pense la composition et l'organisation sonore à partir d'elles (notamment la hauteur ou la fréquence, l'intervalle, le temps compté à partir de valeurs égales, etc.). Il le fait, car, dans les situations les plus courantes, il ne peut accéder à l'ensemble des sons qu'il utilise, il ne peut composer avec eux, en leur présence. En réalité, le compositeur invente la plupart du temps en l'absence du son ; le compositeur invente la musique *par contumace*.

Comment se manifeste cette dichotomie qu'évoque Boulez ? Dans cette situation, la sonorité, l'œuvre en tant qu'elle est entendue, pourrait n'être dans le pire des cas qu'un sous-produit de la composition, et le compositeur pourra même parfois le revendiquer comme tel, transformant en positionnement esthétique une impossibilité pratique ou une incapacité à affronter la multiplicité des « objets acoustiques ». Dans les faits, c'est plutôt d'une certaine inadéquation relative qu'il s'agit : celle qui permet à l'œuvre d'être, dans une plus ou moins grande mesure, transcribable, ou, pour le formuler en langage d'organiste, la capacité d'une même écriture à supporter différentes registrations.

L'improvisateur, lui, semble pouvoir dans l'absolu échapper à une telle dichotomie : ainsi, il invente en présence du son, mais aussi, en présence du temps. On pourrait dire : autant en son réel qu'en temps réel. Mais il s'agit là plus d'un potentiel à investir que d'une effectivité, tant l'espace mental de l'improvisateur peut avoir été constitué à partir des constructions théoriques que sont les « fonctions générales du langage ». De son côté, le compositeur peut chercher à réduire cette même dichotomie, encore accrue par l'intégration d'un vocabulaire acoustique non réductible à une hauteur (« *tonlos* ») ni à la mémoire des traités d'orchestration. Il peut, certes, s'orienter vers la création d'œuvres fixées sur support, mais aussi tirer profit du travail d'interaction avec les instrumentistes, sans compter le rôle joué aujourd'hui par les banques de sons pour « rendre présente » la sonorité lors du travail de composition.

Il me semble que ce qui se joue à la tribune de l'orgue, et dont témoignent l'histoire et l'actualité de l'instrument de la Trinité, entre éminemment en résonance avec ces questions, et y participe d'une manière singulière. L'orgue peut ainsi constituer un laboratoire de la dichotomie qu'évoque Boulez, et de son corollaire, que je nommais plus haut le « transcribable<sup>27</sup> », mais aussi

27. J'emprunte la substantivation de ce terme à Michaël Levinas, qui a fréquemment évoqué ces questions. Voir notamment Levinas, 2016.

28. « L'écriture substitue des relations construites aux liaisons sensibles » (Dufourt, 2007, p. 13).

29. Des œuvres telles que *Volumina* (1962) et les deux *Études* (1967-1969) de G. Ligeti, *Fanfare II* (1972) de Philippe Boesmans, la *Sonate I* (1974) de Jean-Pierre Leguay, *In nomine lucis* (1974) de G. Scelsi et *Organum II* (1978) de Xavier Darasse ont pu montrer la voie dans ce domaine.

permettre, pour qui ne se satisfait pas de cette dichotomie, d'inventer en présence du son, en présence des sons, de composer en prise directe avec cette palette à la diversité sans équivalent. Bien sûr, il serait naïf de remplacer le fétichisme des signes abstraits de l'écriture par celui des objets acoustiques « réels » tirés de l'instrument. Cette invention « à même le son », cette composition de « liaisons sensibles<sup>28</sup> », selon l'expression de Hugues Dufourt, engage de nombreux problèmes, qui n'ont pu être abordés ici. Tout au moins faudrait-il en présenter deux à propos desquels l'orgue peut répondre avec une voix originale à des questions particulièrement actuelles de la création. Tout d'abord, l'orgue conduit à ne pas opposer le son pur, l'inharmonique et le son bruité, la hauteur et la sonorité, le contrôle harmonique et le travail de la matière : l'étendue de sa palette permet au contraire l'exploration de toutes les continuités, toutes les ambiguïtés dans ce domaine<sup>29</sup>. Mais travailler à la tribune de l'orgue offre aussi un regard particulier sur la question de l'émergence, et, en un sens, une voie d'accès à son contrôle par le lien entre écoute et geste instrumental. Par la densité ou la complexité acoustique ou polyphonique qu'il peut mettre en place dans l'instant, l'organiste peut expérimenter les multiples sauts qualitatifs qui mettent en déroute les outils de pensée musicaux hérités, et faire de l'émergence non pas un phénomène espéré, constaté ou subi, mais un moyen maîtrisé au profit de l'expression artistique. Sur ce chemin, pourtant, il sera bien souvent amené à constater combien l'instrument lui échappe, combien la force propre de ses phénomènes sonores déborde tout réductionnisme, échappe à toute formalisation.

\*

Tout en portant la continuité symbolisée par la permanence d'un instrument séculaire, devenu aujourd'hui source et médium irremplaçable des inventions d'Olivier Messiaen, mais aussi par celle de sa fonctionnalité liturgique, la tribune de la Trinité a donc accueilli les élans de questionnements multiples sur la création musicale, élans portés par l'improvisation, à même le son, à même le temps. Cependant, l'improvisation à laquelle je me suis attaché dans le cadre de cet article n'est pas en premier lieu celle « en temps réel », avec ce qu'elle peut charrier de mémoire théorique, d'automatisme gestuel, et surtout d'enracinement dans une culture de l'écrit ; j'ai plutôt cherché à distinguer celle qui, dans le secret de la tribune, suspend le temps, expérimente, enquête, se met à l'écoute de phénomènes inédits et parfois fugaces, et cherche l'écriture qui pourra les fixer, leur inventer une forme et les perpétuer.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAILLET, Jérôme (2000), *Gérard Grisey, fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan.
- BALMER, Yves, LACÔTE, Thomas et MURRAY, Christopher (2017), *Le modèle et l'invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie.
- BOULEZ, Pierre (2005), *Leçons de musique*, Paris, Bourgois.
- DUFOUT, Hugues (2007), *Mathesis et subjectivité*, Paris, Musica Falsa.
- DUPRÉ, Marcel (1925), *Traité d'improvisation à l'orgue*, Paris, Leduc.
- GOLDMAN, Andrew (2019), « Live coding helps to distinguish between embodied and propositional improvisation », *Journal of New Music Research*, vol. 48, n° 3, p. 281-293.
- GREEN, Julien (1951) *Le revenant : Journal V (1946-1950)*, Paris, Plon.
- LACÔTE, Thomas (2012), « L'orgue l'a fait lui-même... », *L'Orgue*, n° 300, p. 179-188.
- LEVINAS, Michaël (2002), « Qu'est-ce que l'idée musicale ? », *Le compositeur trouve : écrits et entretiens*, Paris, L'Harmattan, p. 77-80.
- MESSIAEN, Olivier (1986), *Musique et couleur : nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond.
- RISSET, Jean-Claude (1990), « Composer le son : expériences avec l'ordinateur, 1964-1989 », *Entretiens*, n° 11, p. 107-126.
- RISSET, Jean-Claude (2008), *Du songe au son : entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan.
- ROSS, Alex (2010 [2007]) *The Rest is Noise*, Arles, Actes Sud.

## ADRESSES URL

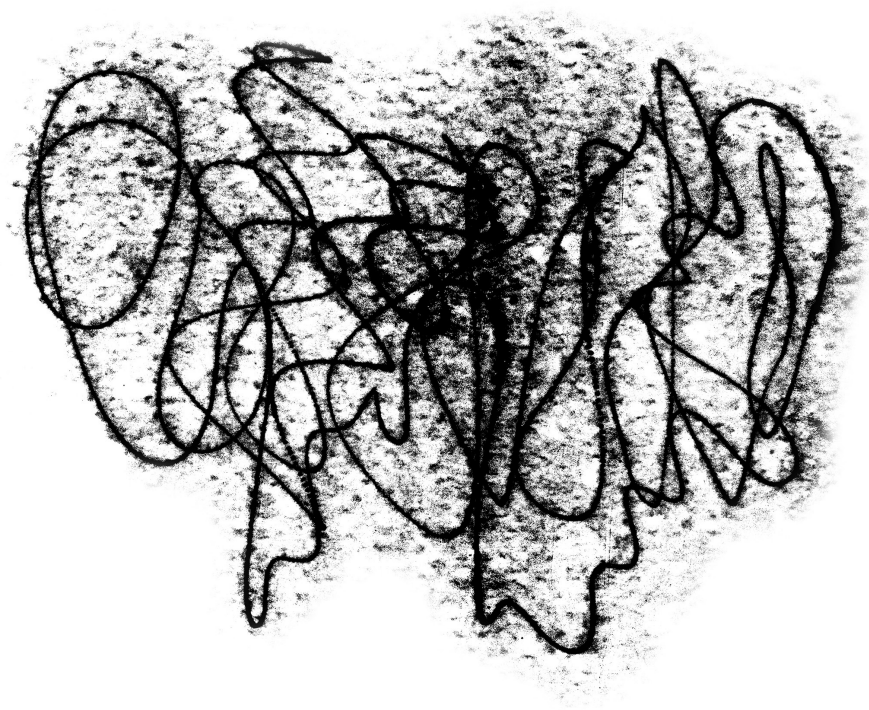
- DAHLHAUS, Carl (2010 [1979]), « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », traduit de l'allemand par Marion Siéfert et Lucille Lisack, *Tracés : revue de sciences humaines*, n° 18, <http://journals.openedition.org/traces/4597> (consulté le 3 janvier 2020).
- LACÔTE, Thomas (2017), « Ressources pour un temps non-compté », *Phtoggos, carnet de recherche et création en musique*, <https://phtoggos.wordpress.com/2017/03/12/ressources-pour-un-temps-non-compte> (consulté le 3 janvier 2020).
- LEVINAS, Michaël (2016), « Le traduisible et l'intraduisible, le transcribable et l'intranscribable », *Que raconte la musique ?*, émission radiophonique, Radio France, France Musique, diffusé le 13 août 2016, [www.francemusique.fr/emissions/que-raconte-la-musique/le-traduisible-et-l-intraduisible-le-transcribable-et-l-intranscribable-6868](http://www.francemusique.fr/emissions/que-raconte-la-musique/le-traduisible-et-l-intraduisible-le-transcribable-et-l-intranscribable-6868) (consulté le 29 mars 2020).
- ROUBINET, Michel (2017), « Thomas Lacôte joue Messiaen à l'orgue de la Trinité », [www.concertclassic.com/article/thomas-lacote-joue-messiaen-lorgue-de-la-trinite-poetique-singularite](http://www.concertclassic.com/article/thomas-lacote-joue-messiaen-lorgue-de-la-trinite-poetique-singularite) (consulté le 3 janvier 2020).

## PARTITION MUSICALE

- LACÔTE, Thomas (2016), *Études pour orgue : deuxième cahier*, Paris, Lemoine, H.L. 29293.

## DISCOGRAPHIE

- LACÔTE, Thomas (2013), *The Fifth Hammer*, Thomas Lacôte, Martin Tembremande, Hortus, Hortus 106.



Sarah Bahr, *Circles 3/5: time is not a single thing*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# Pour une musique sans excuse

Jean-Luc Guionnet

*Les réflexions présentées ci-dessous sont issues du grand nombre de discussions que j'ai pu avoir avant, pendant, ou après différents concerts ; ce texte en conserve donc la forme dialoguée, tout en pariant qu'un impersonnel s'en dégage.*

[...]

**B** — Tu parles d'*improvisation* mais au fond, qu'est-ce que ça peut faire que la musique soit improvisée ou non ?

**A** — Je te réponds par un détour : on dirait qu'ils cherchent toujours quelques *excuses* pour nous faire comprendre que ça ne s'est pas passé comme prévu.

**B** — Qui, « ils » ?

**A** — Eh bien les musiciens ! Une fois le concert terminé, parfois même avant...

**B** — Ils ne sont pas les seuls... Mais de quoi s'excuseraient-ils ? Et quel rapport avec l'improvisation ou pas ?

**A** — On peut faire rapidement une sorte de liste de leurs excuses : la salle, la température, l'acoustique, le public...

**B** — J'ai compris !... « Ha ! mon anche. Ha ! ma corde et l'air conditionné. » Ou encore « la composition est trop dure à jouer, voire impossible », quand il y en a une.

**A** — Globalement, ils accusent la *situation* présente, pour s'excuser du fait que la musique n'a pas été jouée exactement comme prévu.

**B** — Ou aussi bien que possible.

**A** — Ou encore : « la composition n'est pas si bien que ça ».

**B** — Là on sort de la prédiction, car ils le savaient.

**A** — Effectivement, on en sort. Mais il y a toujours cette forme de déception.

**B** — Il y aurait donc des familles d'excuses. Ils s'excusent avant tout de la situation en l'accusant de toutes les *circonstances* qui la font. D'abord sur le front de ce qui lui est local ou immanent – l'ici et maintenant – puis sur le front de ce qui lui est transcendant tout en la causant : en premier lieu la composition, s'il y en a une, le compositeur s'il y en a un – une non-localité donc.

**A** — Il y a aussi (ha ! mes cordes) un troisième front : eux-mêmes excusant leur instrument s'il y en a un.

**B** — Oui, le *facteur*... mon instrument n'aime pas le sec... une sorte d'intermédiaire local/non local.

**A** — Un triangle d'accusations et d'excuses.

**B** — Mais nous oublions un quatrième front : eux-mêmes s'excusant d'eux-mêmes. On l'a dit.

**A** — Oui : ils s'excusent d'avoir à présenter une musique si parfaite, dans des conditions si imparfaites. Lui, elle, eux n'étant que la première de ces imperfections.

**B** — Je te suis, mais détaillons alors ce quatrième front, car il est au moins double, voire triple. Il y aurait en gros l'excuse par excès d'humilité, et l'excuse inverse... le musicien peut, d'une part, s'estimer en dessous de la composition, telle une épreuve à passer, et s'accuser de ne pas être à la hauteur ; ou, d'autre part, s'estimer tellement au-dessus d'elle, qu'il l'accuse...

**A** — Triple ?

**B** — Oui triple, car il y a aussi le musicien (tous ?) qui, sans se placer au-dessous de la composition, tente de s'absenter... je serai tenté de dire : profite de la musique pour s'absenter et arborer l'instrument à la manière d'un *masque*. Il s'estime tellement au service qu'il en est transfiguré. Ce qui s'absente est une part du moi social, au profit d'une autre part...

**A** — ... Tout aussi sociale...

**B** — Pour moi, c'est là la seule excuse valable et la seule possible.

**A** — J'ai plutôt l'impression de la pente inverse ! Lego exposé à l'occasion de la musique...

**B** — C'est la même chose. Il y a *transfiguration*. C'est ce qui compte pour nous. Elle rend possible une excuse valable à jamais : de n'être jamais assez transfiguré, d'être toujours un peu trop là, finalement démasqué.

**A** — Le triangle est donc devenu un carré.

**B** — Oui, un carré avec deux des côtés opposés correspondant au local d'une part et au non-local d'autre part ; et les deux côtés restants, faisant le lien et correspondant, eux, au musicien d'une part et, d'autre part, à son instrument ou à ce qui en tient lieu. Pour aller vite : 1) le lieu, 2) la composition, 3) l'instrumentiste, 4) l'instrument, et le tout fabriquant la situation dont « ils » s'excuseraient... Et la musique au milieu.

**A** — Avec ton masque je perds un peu le fil de l'excuse...

**B** — Excuser, c'est littéralement mettre hors de cause et même, hors de la chose. Et *accuser*, c'est mettre *en cause*, et même dans la chose. S'excuser, c'est donc se mettre hors de cause. Là, exactement, est le masque, le masqué, le démasqué.

**A** — Merci. C'est exactement où je voulais en venir ! Il s'agirait de sortir de la déception en mettant la situation en cause sans pouvoir *se mettre hors de cause*. Être dans telle situation, et en accuser le coup. Et je pense que l'improvisation peut nous donner une piste. La piste d'une musique sans excuse possible. Tout se passe comme si une musique devant être fidèle à un modèle préétabli rendait toute situation potentiellement inadéquate, comme si la musique existait au-delà de toutes ses occurrences réelles – inadéquation sans aucun sens dans le cas de l'improvisation.

**B** — Je comprends, on y revient. La musique composée serait coïncée entre, d'une part, un *horizon déceptif* que dessine la litanie des excuses possibles et, d'autre part, une hypostasie de *La* musique.

**A** — On l'« hypostasie », comme si elle n'était pas conditionnée, et puis on fait semblant d'être surpris de la trouver inatteignable. Un idéal impossible que l'on pourrait secouer, tel un chiffon rouge, devant l'écoute, pour s'excuser des imperfections de la situation présente. Et finalement tout excuser sur l'autel de cet impossible, impossible de la composition qui est en première ligne, mais impossible aussi de la musique elle-même, sur le modèle d'un : « la musique n'est pas encore advenue ».

**B** — Sans aller forcément jusque-là : tout se passe comme si la série des excuses rognait symboliquement tout ce qui fait que la situation est telle qu'elle est.

**A** — Après tout, une architecture impossible reste dans les cartons et il n'y a pas à en être déçu.

**B** — Comme tu y vas ! Il peut y avoir des progrès techniques qui la rendent possible, comme il peut y avoir des progrès dans le jeu des musiciens et dans la facture instrumentale qui rendent possible la réalisation de compositions jusqu'alors réputées impossibles.

**A** — Il faudrait alors voir si la difficulté n'était pas sa propre raison d'être... Autrement dit: *moins de difficulté = encore plus de déception*.

**B** — Revenons à notre centre.

**A** — Je dis donc que dans une situation d'improvisation, ce *hors cause* n'est plus, il n'y a plus de fuite possible vers quelque *en dehors*. L'improvisateur s'engage à aller jusqu'au bout *avec* la situation et à *faire cause commune* avec elle.

**B** — Pas d'excuse : cause commune avec la situation.

**A** — Tout cela pour dire que la différence entre composition et improvisation me semble être là : une improvisation ne devrait pas avoir d'excuse, ce qui n'implique rien quant à sa valeur, si valeur il y a. La cause commune peut d'ailleurs être un contre.

**B** — Quelque chose comme : moins il y a d'excuses, plus il y a d'improvisation. Au fond, tu me dis : « l'improvisation est une pratique artistique radicalement *in situ* ». Et je te réponds d'une part que : « peut-être, mais il ne suffit pas de le dire ! ». Et d'autre part qu'une musique composée et sans excuse est aussi à envisager.

**A** — Un improvisateur n'a pas d'excuse, tout est de sa faute pour le meilleur et pour le pire, et malgré ce qu'il peut en dire...

**B** — Composons donc avec la situation...

**A** — Je ne pensais pas aller aussi loin. J'avais simplement dans l'idée de pointer ces excuses perpétuelles quant à la situation non idéale qui empêcherait la musique de se *réconcilier* avec son idée.

**B** — Dit comme ça, d'accord : quand aucune réconciliation n'est attendue avec une quelconque idée préétablie, alors seulement devient possible l'approche d'une

forme de musique purement locale et sans excuse. Notre problème est donc en grande partie dans cette réconciliation (ou absence de réconciliation) avec l'idée. D'ailleurs « réconciliation » n'est pas vraiment le bon terme, je dirais plutôt *conforme ou non à son concept*, si concept il y a...

**A** — D'accord. En ce sens, établir une partition, c'est concevoir un possible sonore, et si aucune situation ne le rend effectivement possible, c'est qu'il est impossible.

**B** — Tu reviens à ta ville impossible. Rien ne dit qu'elle sera impossible pour toujours. En ce sens, notre discussion pourrait aussi s'appliquer à la différence entre, d'une part, ce qu'on appelle la *science-fiction* et l'*anticipation* et d'autre part, l'*utopie*. L'utopie étant une forme de société conforme à son concept.

**A** — Donc impossible !

**B** — Je te laisse responsable de cette affirmation ! Et la science-fiction et autres anticipations étant la conception, généralement dans un futur plus ou moins proche, de mondes ou univers possibles.

**A** — Possibles, c'est-à-dire n'ayant pas à être conformes à quelque concept que ce soit.

**B** — C'est ça. Il s'agirait donc de composer (en musique) de la science-fiction ou de l'anticipation plus que de l'utopie. Utopie qui correspondrait à peu près aux partitions que l'on connaît.

**A** — Faisant fi des circonstances et s'attachant au seul résultat prédit.

**B** — On peut sans doute tout simplifier en ces termes, mais cela me semble réducteur. D'autant que les improvisateurs n'en finissent pas de s'excuser, eux aussi, et d'accuser la situation.

**A** — Je sais. Ils ne sortent pas de l'utopie... Sortons-en !

**B** — Ceux-là représentent la musique plus qu'ils ne l'improvisent.

**A** — Je reviens à ta science-fiction et à ma ville *impossible*. Si l'on considère que tout a une fin, alors tout ce qui est *possible* ne se passera pas tout simplement parce que ça n'en aura pas le temps...

**B** — Tu veux dire quoi? Fin de la terre? Fin du monde?

**A** — Je veux dire que si nous avions tout notre temps, tout ce qui est possible aurait le temps d'arriver à un moment ou à un autre. Et je ne peux m'empêcher de penser que nous n'avons pas cette éternité devant nous...

**B** — Et tu penses bien en le pensant. Mais laisser le temps aux possibles de se réaliser ne signifie pas forcément avoir l'éternité devant soi.

**A** — Je sais bien. Mais il y a des possibles qui n'auront pas lieu, et ces possibles devenus, donc, comme autant d'impossibles, dépendent de l'enchaînement des possibles qui ont mené à leur impossibilité. Je veux dire: un autre enchaînement aurait pu réaliser certains d'entre eux, et rendre impossibles certains autres.

**B** — J'aurai tendance à te laisser seul responsable...

**A** — Il y a quelque chose de pas forcément naïf dans cette posture face au déterminisme. Il y a l'idée que du possible puisse se créer quand on entre dans les *coulisses du temps*.

**B** — Je trouve ça très naïf au contraire, car le temps n'a pas de coulisses.

**A** — Il n'a pas de coulisses, il est lisse, il n'a qu'une dimension, je le sais.

**B** — Ce n'est pas ce que je dis!... On ne sait pas grand-chose de tout ça. C'est tout ce que je dis. Et encore moins que le temps a des coulisses.

**A** — Par «coulisses», je voulais pointer la zone qui précède le passage du possible à sa réalisation. Si l'on considère une composition comme la clarification d'un possible et que l'on passe son temps à trouver des excuses pour expliquer que ce possible n'était finalement pas possible dans les conditions données

de telle ou telle situation de concert – autrement dit que les conditions nécessaires à la bonne réalisation de ce possible sont, elles, impossibles – c'est qu'alors ce possible n'en est pas un.

**B** — Ça me va mieux: mais il n'y a pas tout d'un coup un possible, tout est toujours en train de se réaliser sans préalable. Tous ces problèmes viennent de là: un artefact de nos propres divisions ou catégories, division du temps, mais aussi division que l'on opère entre un soi-disant possible et ses soi-disant conditions de possibilité. Il n'y a pas de différence entre les conditions et le possible. Les conditions rendent possible. Les conditions font le possible. Les conditions sont le possible. En dernière instance, une composition devrait, pour correspondre réellement à un possible, être la composition de ses conditions de possibilités. Il n'y a pas, à un moment donné, un possible isolé dans un univers donné; il y a, au contraire, l'entière d'un univers possible ou impossible. Le possible d'une musique va de pair avec l'univers qu'elle rend possible autant qu'il la rend possible.

**A** — S'il y a composition, il y a concept, il y a préalable.

**B** — Oui. C'est vrai...

**A** — Bon. J'ai compris, mais à mon tour: infini ou fini? C'est une sorte de pari renouvelé et je parie sur le fini parce que, si nous vivons dans une sorte d'infini imaginé, nous avons en même temps la sensation qu'un possible réalisé rend d'autres possibles impossibles sans pour autant repousser leur réalisation dans le futur. Je parie pour la finitude, non seulement pour son réalisme plus élevé, mais surtout parce qu'elle empêche toute spéculation sur le thème «tous les possibles se réaliseront un jour».

**B** — Si je te suis, tout se passerait comme si les possibles se menaient une guerre sans merci pour être au rendez-vous...

**A** — Mais oui, c'est exactement ça, tout est une question de rendez-vous et d'heure.

B — C'est ton midi... en continu...

A — *Quand l'après-midi s'engage, c'est qu'un rendez-vous a été manqué.* Je le pense. Un possible manqué l'est sans doute pour toujours, et pour toujours, il n'y a pas d'excuse possible.

B — Je pourrais être d'accord avec toi sans passer par ce que tu appelles la finitude. On pourrait donc dire que toutes les musiques possibles n'auront pas lieu, et que celles qui se réalisent rendent à leur tour certaines musiques plus probables que d'autres... Mais pour dire ça, je n'ai pas besoin de la fin du monde. Pour le dire autrement, *l'urgence n'a pas besoin de l'apocalypse.*

A — Il y a alors un problème logique : tu raisones comme si l'infinitude du temps était plus petite que l'infinitude de toutes les musiques possibles.

B — Et je réponds : « pourquoi pas ? »

A — ... Il n'y aurait pas la place pour toutes les musiques dans l'éternité, il y a donc un filtre qui en fait passer certaines contre d'autres. On y revient.

B — On peut aussi le voir autrement : par sa réalisation, un possible pourrait rendre possible un impossible.

A — Tu parles d'*invention* ?

B — Peut-être... Au fond je m'en fous. Par contre, je ne vois pas que les possibles peuvent être entassés, comme préconçus, dans une réserve à la manière d'un tas d'huîtres au fond de l'eau attendant chacune leur tour d'être sortie, puis ouverte...

A — ... Tuée... mangée... digérée... et j'arrête là.

B — Nous pourrions dire : « plus la musique *a lieu*, moins elle a d'excuses ».

A — Et inversement : « *excuse impossible = plus de réel* ».

B — Belle équation... Allons-y.



Sarah Bahr, *Circles 3/6: time has many properties*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# S'entendre sur le soundpainting

Vincent Lê Quang, en entretien avec Clément Canonne

*Le soundpainting fascine autant qu'il agace : si ce langage élaboré par le compositeur et multi-instrumentiste Walter Thompson<sup>1</sup> dans les années 1970 à des fins de composition en temps réel, riche d'un millier de signes codifiés<sup>2</sup>, est souvent loué pour sa clarté et son efficacité comme pour sa souplesse et sa complexité, le dispositif fait aussi parfois l'objet de critiques féroces – de la part de certains improvisateurs, qui y voient un simulacre d'improvisation, comme de la part de certains instrumentistes, qui y voient la mise en scène d'une relation de domination entre un chef et son ensemble. En réalité, ces critiques reposent souvent sur une méconnaissance des dynamiques créatives qui traversent le soundpainting, d'où la nécessité d'essayer de comprendre ce qui s'y joue de l'intérieur. Dans cet entretien conduit à l'Ircam en décembre 2019, le saxophoniste Vincent Lê Quang – musicien s'exprimant aux confins du jazz, de la musique classique et contemporaine, compositeur, improvisateur et professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP) – revient précisément sur sa pratique du soundpainting et discute en particulier des rapports qu'entretient le soundpainting avec l'improvisation, la composition et la direction d'orchestre.*

**Clément Canonne (c. c.) :** Peux-tu rappeler comment est né le soundpainting ?

**Vincent Lê Quang (v. l. q.) :** À la fin des années 1970, Walter Thompson dirigeait un groupe d'une douzaine de musiciens, et il avait écrit pour eux des partitions à mi-chemin entre notation graphique et notation traditionnelle, parce que c'était quand même avant tout un ensemble de musiciens de jazz et free jazz. C'est à cette époque-là qu'il a commencé à introduire des gestes dans sa pratique, et il a coutume de raconter cette arrivée de deux manières.

1. Walter Thompson est un compositeur et pédagogue américain né en 1952. Il est le créateur du soundpainting.

2. Voir, par exemple, la présentation qu'en fait Walter Thompson sur son site : « Le soundpainting est un langage de signes, universel et multidisciplinaire, permettant la composition en temps réel, pour les musiciens, les comédiens, les danseurs et les artistes visuels. À l'heure actuelle (2020), le langage comporte plus de 1500 gestes qui sont "signés" par le soundpainter (compositeur) pour indiquer aux performeurs quel est le type de matériau demandé. La composition est créée par le soundpainter au moyen des paramètres définis par les phrases de signes. Le langage du soundpainting a été inventé par Walter Thompson à Woodstock, New York, en 1974 » ([www.soundpainting.com/soundpainting-2-fr](http://www.soundpainting.com/soundpainting-2-fr), consulté le 27 février 2020). Outre les nombreux ateliers qu'il organise de par le monde pour diffuser la pratique du soundpainting, Walter Thompson est également l'auteur d'une série de quatre *Workbooks* permettant l'apprentissage progressif du langage et de ses signes. Bien qu'il ait été conçu au départ comme un langage

musical, le soundpainting s'est depuis développé en direction de multiples médiums artistiques (théâtre, danse, arts visuels, etc.), à tel point que les performances pluridisciplinaires sont aujourd'hui plutôt la norme que l'exception. Au fond, comme le rappelle Vincent Lê Quang au cours de cet entretien, ce rapprochement du soundpainting avec le monde de la performance ne fait que prolonger « la dimension intrinsèquement dramaturgique à la situation même du soundpainting ».

3. Dans l'argot des musiciens de jazz français, une pêche désigne un son fort et court, souvent joué par plusieurs musiciens simultanément.

La première manière, c'est de dire : « je me rends compte que ce que j'ai écrit, ce n'est pas ce que j'ai envie d'entendre le soir du concert et donc je vais vers l'orchestre et je fais un geste », et c'est ce geste qui deviendra le signe pour indiquer « notes tenues ». Dans l'autre version, plus récente, et qui est plus celle d'un compositeur, il raconte que le trompettiste était sorti des réservoirs prévus pour l'improvisation. Et du coup, Thompson se tourne vers le reste de l'orchestre et, avec tel geste, ils font une note tenue, avec tel geste, ils font une pêche<sup>3</sup>, et en désarçonnant le soliste il le ramène à la pièce. Finalement, les deux versions sont peut-être vraies. En tout cas, c'est le fruit d'une frustration, et de la volonté de répondre au moment présent : il se passe quelque chose pour lequel on a besoin d'inventer, maintenant, tout de suite, et donc on le fait avec des gestes.

C. C. : Comment définirais-tu le soundpainting ?

V. L. Q. : Je me rappelle avoir lu des choses du genre : « *Language for structuring improvisation* ». Et plus tard, des choses comme : « *Language for structured improvisation* ». Et la définition qui semble maintenant fixe depuis un certain nombre d'années, c'est : « *Sign-language for live multidisciplinary composition* ».

C. C. : C'est assez frappant, ce passage de l'improvisation à la composition pour définir la pratique...

V. L. Q. : Il y a sans doute plusieurs raisons à cela. D'une part, Walter a été de plus en plus sollicité en tant que compositeur ou dans des congrès de compositeurs, et ça lui a semblé naturel de présenter ce qu'il faisait comme une forme de composition. D'autre part, ça correspondait aussi à un changement dans les manières de faire. Dans le soundpainting, un nouveau signe vient souvent d'un désir de son. Le signe sollicite presque un échantillon : quand je fais tel signe, vous jouez ça. Et puis plus ça va, plus on doit le distinguer d'autres signes existants, donc on se met à exclure d'autres choses qu'on pourrait solliciter à travers ce geste. Par exemple, avec « pointillisme », on fera telle chose, mais pas telle autre, parce que celle-là est déjà contenue dans cet autre signe. Donc ça devient de plus en plus abstrait. Et quand il y a suffisamment de signes qui cohabitent, ça devient à ce point abstrait que certains contenus deviennent des manières de faire, des « comment ». Par exemple, « pointillisme » peut renvoyer à un contenu – à un échantillon, si on veut – mais aussi à un « comment », donc on peut imaginer faire des notes tenues en pointillisme, par exemple en introduisant des silences, ou encore du minimalisme en pointillisme. Plus le concept est manipulé, plus le langage devient abstrait et plus on peut imaginer combiner les signes de différentes

façons et à différents niveaux. Alors qu'au départ, le signe « pointillisme », ça veut juste dire : les éclats du free jazz.

C. C. : Est-ce que tu penses que c'est ce processus à la fois d'abstraction et de différenciation qui explique cette évolution dans la définition du soundpainting ?

V. L. Q. : Oui, au moins indirectement. C'est peut-être aussi la collaboration – et parfois la non-collaboration ! – entre le soundpainting et le milieu de l'improvisation libre qui a fait prendre conscience au monde du soundpainting qu'il était dans une zone qui n'était pas tout à fait celle de l'improvisation. C'est vrai que Walter Thompson a rencontré beaucoup de résistance du côté des musiciens qui pratiquent l'improvisation libre. Et il vivait des situations opposées avec des musiciens qui ne se disaient pas du tout improvisateurs – et par le biais du soundpainting, il leur faisait faire tout un tas de choses, et ces gens répondaient avec précision, rapidité et réactivité... Et c'est sans doute ça aussi qui l'a fait réfléchir : si l'on ne parvient pas à faire faire du soundpainting à certains improvisateurs, ça veut peut-être tout simplement dire que ce n'est pas de l'improvisation.

C. C. : Et toi, comment est-ce que tu te situes par rapport à ça ?

V. L. Q. : C'est vrai que je me reconnais bien dans la dernière définition. Pour moi, c'est évident que ça n'a pas à voir avec l'improvisation, sauf peut-être pour celui qui est dans la position du soundpainter et qui décide ne serait-ce que de continuer ou d'arrêter : ça, c'est une décision qui se prend vraiment comme quand on est en train d'inventer avec son propre instrument dans une improvisation collective. Les processus à l'œuvre me semblent tout à fait les mêmes. Pour moi, faire du soundpainting ou être en train d'improviser avec mon saxophone, c'est le même genre d'effort mental. C'est cette façon de penser qu'on travaille quand on improvise – être capable d'être détendu, de ne pas s'inquiéter de ce qui va venir dans une seconde, parce que ça a encore le temps de venir. Ça semble une évidence, mais on sait très bien que dès qu'il y a un public, ce n'est plus si simple.

Pour ceux qui suivent le soundpainter – les performeurs –, ce n'est pas vraiment de l'improvisation. Ça peut l'être par moments, mais sous contrôle, puisqu'on n'est même pas libre de fermer les yeux le temps qu'on veut, parce qu'on risque de manquer quelque chose... et donc qu'on ne peut pas rentrer dans la matière sonore comme on le ferait sans soundpainter.

C. C. : Est-ce que le soundpainting est une bonne préparation à l'improvisation libre ?

**V. L. Q. :** Ça peut être un des moyens pour amener des gens qui n'ont jamais improvisé vers de l'improvisation libre. Tous les ans, je vois arriver des gens au Conservatoire qui me disent : moi je n'ai jamais improvisé, je ne connais pas, etc. Et ce qui les retient beaucoup, c'est de se sentir autorisé. Parce que d'habitude, il y a toujours un auteur, justement, derrière ce qu'ils jouent. Et là, tout à coup, on leur demande de jouer ce qui leur plaît, et ils ne savent pas ce qui leur plaît... Le soundpainting, ça leur permet de continuer à obéir à un auteur, mais à un auteur qui leur laisse de plus en plus de place. La souplesse du langage fait que, subrepticement, on peut amener les gens à prendre de plus en plus confiance. Donc c'est un des moyens de s'y mettre, comme d'autres, mais ça ne peut pas être suffisant, bien sûr.

De mon côté, ma connaissance du soundpainting nourrit forcément mon cours d'improvisation, ça me donne des idées de situations à explorer, comme des exercices. Et puis quand on voit une situation donnée sous l'angle du soundpainting, du fait du caractère abstrait du langage, on se rend compte très vite qu'on peut la décliner, en augmentant potentiellement le nombre de consignes imaginables.

**C. C. :** Dans quelle mesure le soundpainting a-t-il à voir avec le fait de diriger des musiciens ?

**V. L. Q. :** Ça a à voir, bien sûr. Mais le bon chef d'orchestre, c'est celui qui permet que la musique arrive, qu'elle se révèle au mieux. Un chef d'orchestre qui cherche à imposer quelque chose aux musiciens, ça ne marche pas vraiment. Dans les faits, chez les soundpainters qui dirigent bien, ce qui est demandé correspond toujours harmonieusement à l'attitude corporelle du soundpainter. Cette dimension expressive me fascine beaucoup. D'ailleurs, il y a un signe qui permet de jouer avec ça, c'est le signe « shapeline » : une fois que l'on a fait ce signe, chaque geste du soundpainter est interprété librement par les performeurs comme du son. Et là, on est dans une situation où, quand j'essaye un geste, je ne sais pas du tout comment l'orchestre va répondre... si cette chose m'a plu, je vais le refaire... et puis je vais voir en changeant légèrement un geste comment les gens vont réagir. Il y a donc une espèce de découverte de l'un par l'autre qui est très belle. À l'inverse, on peut faire certains gestes de la manière la plus neutre possible pour ne pas imposer d'intention spécifique aux performeurs et avoir des choses aussi diverses que possible.

Mais ce qui est certain, c'est que dans le soundpainting, on a besoin du performeur pour incarner ce qui est proposé. Et dans ce qui est proposé – que ça soit extrêmement précis ou que ça soit extrêmement vague – il y a toujours une très large part qui est ouverte et dans laquelle le bon performeur

va trouver une manière singulière de s'exprimer, et qui va faire que le soundpainter ne pourra pas faire autrement que de prendre en compte cette singularité-là.

D'ailleurs, on peut aller très loin dans l'indétermination : on peut demander à tout le groupe d'improviser, avec un développement organique, et que ça soit à leur libre initiative. Ce signe du « développement organique » est très ancien, ça veut donc bien dire que les premiers musiciens qui jouaient avec Walter Thompson étaient des improvisateurs. Il est donc possible d'être très peu prescriptif, voire pas du tout prescriptif. Et puis, à l'inverse, on peut être très directif, par exemple : « toi, continue à ajouter des pêches avec des bruits d'air dans les vingt prochaines secondes ». Mais ça prend forcément plus de temps parce qu'il faut « signer » tout ça, et être « lu » par les performeurs.

Quand j'ai joué avec le Walter Thompson NY Soundpainting Orchestra<sup>4</sup>, j'ai été frappé de voir la complexité des phrases de Walter et, en même temps, l'excitation ludique dans l'ensemble, qui avait presque deviné qu'il allait faire ça. Et même quand ils prenaient la parole – parfois on pointe quelqu'un et on lui propose simplement de jouer ce qu'il veut –, j'entendais vraiment les gens proposer ce qui allait le mieux à ce moment-là, il y avait une espèce de complète synergie entre ce soundpainter (et ses choix rythmiques) et les musiciens de l'orchestre. Et la musique ne venait pas plus de la tête de Walter Thompson, elle venait vraiment des performeurs qui se sentaient complètement investis et mis en synergie. Le tandem soundpainter-performeurs prend la composition en main, en fait. Le soundpainter omnipotent, c'est une illusion. On veut le voir comme ça dans notre société, mais ce n'est pas du tout ça. Quand je propose à un performeur de faire un solo, c'est lui qui le fait, ce n'est pas moi. Ce sont les performeurs qui inventent quand je leur dis : « développez ça ». C'est très paresseux, de la part du soundpainter, de dire : « développe ! ».

Pour moi, c'est une forme de création collective, c'est quelque chose qui s'élabore en groupe. Ça m'est déjà arrivé de faire un petit bout de performance avec des gens que je ne connaissais pas, mais je n'aime pas bien ça. Même si je n'ai que 15 minutes pour « coacher » des gens qui n'ont jamais fait de soundpainting et préparer la performance ensemble, je préfère ça à avoir un ensemble qui connaîtrait déjà le soundpainting, mais avec lequel je n'aurais jamais travaillé. On sait ce que l'ensemble connaît, on sent ce qu'on peut faire, on est plus conscient des potentialités au moment du concert, parce qu'on les a vécues – comme un organiste qui a découvert l'orgue sur lequel il va faire son concert dans l'après-midi et qui sait que puisque le pédalier ne fera pas les doubles-croches plus vite que ça, il prendra donc tel tempo !

4. Voir, par exemple : [youtu.be/BVBn3PxcXGg](https://youtu.be/BVBn3PxcXGg) (consulté le 27 février 2020).

C. C. : Qu'est-ce qui fait un bon performeur ?

V. L. Q. : Je pense que ça a trait au fait d'être un bon interprète... pourvu qu'on ne pense pas l'interprète comme le simple « récitant » d'un texte ! Quelle que soit la nature de ce qui est demandé par le langage, il faut sentir la béance qu'il y a à combler. Que ce qu'on demande soit très précis ou alors complètement ouvert, il faut se dire : « c'est un espace pour moi, et moi, c'est comme ça que je le vois, c'est comme ça que j'ai envie de jouer ». Et c'est ce qui marche le mieux : car c'est évidemment celui qui joue qui va exprimer le mieux la relation à son corps, à son imaginaire. C'est quand même ça, la réalité de la musique : elle est toujours pour des corps en train de vivre, en train d'écouter. Au fond, un bon performeur doit avoir les mêmes qualités qu'un chambriste ou qu'un improvisateur, en sentant immédiatement quelle peut être sa place dans le tout.

C. C. : Qu'est-ce qui anime les performeurs qui participent à des ensembles de soundpainting ?

V. L. Q. : Je pense qu'il y a le plaisir du jeu collectif. Dans le soundpainting, on peut facilement faire quelque chose à plus de six ou sept personnes, dans lequel chaque participant va se sentir important et va trouver quelque chose à faire, avec une sorte de but à atteindre. Il y a aussi un aspect de défi, de virtuosité, de mise à l'épreuve, dans la très grande réactivité et la souplesse que ça demande : il faut toujours être dans la vérité de ce qui est en train d'être joué plutôt que d'avoir les jambes qui flanchent à cause de ce qui s'apprête à venir !

Il y a quelque chose de très ludique dans tout ça, dans le fait de tout à coup se rendre compte que l'on comprend une phrase de soundpainting alors qu'on ne l'avait jamais vue avant. C'est vraiment l'essence du langage et de la communication : on « signe » une nouvelle phrase et chacun comprend ce que ça veut dire !

C. C. : Est-ce que les performeurs doivent absolument respecter les indications du soundpainter ?

V. L. Q. : Dans la mesure où c'est un langage complexe et que ça peut aller très vite, on a le droit de rater des choses, on en rate tout le temps en tant que performeur. Et le soundpainter doit se réjouir de ça ! Parce qu'on entend que, tout à coup, malgré ce qu'on avait prévu, la machine se met à fonctionner autrement, et il faut intégrer cette surprise dans la composition. D'ailleurs, c'est une des premières choses qu'on explique à l'ensemble : dès que vous avez un doute, vous continuez à faire ce que vous faites, surtout ne vous arrêtez pas : « *wrong and strong* », c'est la règle !

C. C. : Dans quelle mesure cherches-tu sciemment à provoquer des situations qui vont te forcer à improviser ?

V. L. Q. : À mon sens, ça arrive inévitablement, même dans les choses qui pourraient sembler les plus prévisibles. Le travail du musicien, c'est d'entendre l'aléa même là où il semble n'y avoir que du déterminisme. Le premier geste que l'on apprend, c'est la note tenue. Et bien chaque fois, pour chaque ensemble, ça me fait toujours un effet inouï, alors que c'est juste des instruments qui jouent une note tenue. Mais il suffit d'avoir cinq personnes pour que cette simple consigne puisse déboucher sur un nombre faramineux de possibilités. Et si on ouvre ses oreilles à ce réel qui est chaque fois nouveau, le moment suivant où l'on va demander une nouvelle note tenue est déjà complètement dépendant de la couleur de ces quelques premières notes tenues : est-ce qu'on coupe et on repart tout de suite ? Est-ce qu'on coupe et on repart plus vite ? Est-ce qu'on coupe et on fait un silence... et on en demande une autre ? Tout cela, ça doit être déterminé par l'écoute que l'on a et je me rends compte que la syntaxe peut prendre tellement de ressources que, quelquefois, on peut oublier d'écouter, ou ne pas écouter assez. Et un musicien qui sent qu'on l'oublie, il le voit tout de suite, et donc il se met à jouer avec beaucoup moins d'implication et de caractère. C'est précisément là que la pièce s'affaiblit et que le soundpainter se met à utiliser encore plus de gestes, et que l'on se perd, en fait. Je crois qu'il est essentiel que les soundpainters se posent cette question de l'écoute... il faut une oreille qui entende le plus de choses possible et se nourrisse du moindre battement d'ailes.

C. C. : Est-ce qu'il y a une temporalité propre au soundpainting ? Est-ce que l'on peut obtenir n'importe quel résultat sonore en soundpainting ?

V. L. Q. : Au départ, le soundpainting est conçu pour faire une composition par blocs, avec des changements de caractères, ce que Walter Thompson appelle des « *hard edges* », des angles saillants entre les choses. Dans cette perspective, c'est complètement différent de la « conduction » de Butch Morris<sup>5</sup>. J'ai entendu quelques performances de conduction et j'ai été frappé du souci de continuité, et de la manière dont la matière pouvait s'étendre sur un temps long. Et on pourrait essayer de faire ça aussi en soundpainting, mais c'est vrai qu'on ne le fait pas en général, même si j'essaye de mon côté d'intégrer à mon vocabulaire ce qui permet d'avoir ce genre de temps continu.

Après, est-ce qu'on peut tout faire ? Je pense qu'un bon soundpainter auquel on passe un extrait musical, quel qu'il soit, peut se dire : « ah oui, cet effet-là ou ce passage-là, on pourrait le faire comme ça en soundpainting ». Ça m'arrive de le faire, comme une sorte d'exercice, afin d'élargir les idées

5. La « conduction » de Butch Morris (1947-2013) est une méthode de direction consistant essentiellement à sculpter, modifier ou altérer, en temps réel et de façon continue, les propositions sonores d'un groupe de musiciens (voir [www.conduction.us/about.html](http://www.conduction.us/about.html) [consulté le 27 février 2020]). La conduction diffère largement du soundpainting, ne serait-ce que parce qu'elle reste largement attachée à la personnalité de Butch Morris, n'ayant pas fait l'objet d'une codification du vivant de son créateur.

qu'on peut avoir. Mais c'est très difficile d'imiter un fonctionnement tonal, par exemple. Et ça prend du temps de donner le nom des notes, etc. Ce n'est pas fait pour, c'est sûr.

Finalement, le soundpainting a quand même à voir avec l'improvisation du jazz. Même si on peut faire autrement, ce qu'on fait avec le soundpainting s'inscrit quand même dans la descendance du jazz. En analysant des bouts de soundpainting de différents soundpainters, je pense qu'on pourrait trouver des petits bouts de phrases qui reviennent, comme il y a des scories de phrases de Charlie Parker chez plein de saxophonistes, parce qu'ils ont tous travaillé tel et tel chorus et qu'on n'en sort pas indemne ! Là, ça se fait sur un temps plus court, mais je pense que j'ai imité des petits moments que j'ai vécus avec Walter Thompson, je les ai mis dans mes bras et j'ai essayé de les refaire. C'est aussi ça qui en fait un langage. C'est comme si Walter Thompson avait créé une sorte de métacomposition, qui serait actualisée chaque fois qu'il y a une nouvelle performance de soundpainting.

**C. C. :** Est-ce qu'il t'arrive souvent d'introduire des éléments précomposés ?

**V. L. Q. :** J'ai en mémoire deux commandes, l'une avec l'ensemble Cairn, l'autre avec l'ensemble Warning, pour lesquelles j'ai écrit des choses. On les a travaillées et ensuite je m'en sers dans la performance, de différentes façons. Le soundpainting se prête très bien à la transformation de matériaux préexistants. Mais ça se travaille forcément parce que ça devient vite compliqué pour le performeur : il faut qu'il lise tous les signes du soundpainter et tous les signes qu'il a sous les yeux dans la partition. Il vaut mieux que ça soit une partition relativement simple qui s'y prête un peu.

De mon côté, en tant que compositeur qui improvise, je rechigne toujours un peu à fixer ce qui serait de l'ordre du développement, parce que si je le fais, je me dis toujours : oui, mais on pourrait aussi faire autrement. Et cette seule idée m'empêche souvent d'avoir la conviction nécessaire pour aller plus loin. Et du coup, dans le soundpainting, je me contente de ces petites formes qui expriment tout à fait le caractère qui me préoccupe – et que je ne pourrais pas faire autrement que de noter – et pour le développement je me dis : on verra bien tous ensemble, et le soundpainting nous permettra de le faire !

**C. C. :** Qu'est-ce qui fait un bon signe de soundpainting ?

**V. L. Q. :** Un bon signe a une espèce d'évidence, d'efficacité visuelle immédiate ; et en plus, il permet de donner corps tout de suite à un mode de jeu, de relation ou d'écoute qui est évident. Le signe « sprinkle » en est un bon exemple : par exemple on peut « saupoudrer » des pêches sur des notes tenues,

et c'est tout de suite satisfaisant parce qu'on a la continuité de la note tenue et la surprise et le chaos des pêches aléatoirement distribuées dans le temps et dans l'espace, c'est tellement efficace, tout le monde fait ça ! Ce genre de geste permet à la fois une grande efficacité – obtenir un résultat sonore satisfaisant avec peu de moyens – et une grande souplesse – on va pouvoir croiser de différentes manières une multiplicité de contenus. Et puis un bon geste, c'est un geste expressif, beau, comme le magnifique triangle qui signifie : « improvise ! ».

C. C. : Est-ce qu'il y a des signes que tu affectionnes particulièrement ?

V. L. Q. : « Scanning », par exemple. C'est un signe très simple qui permet d'avoir des surprises incroyables : il suffit de passer devant les performeurs, et chacun doit jouer au moment où ma main est dans sa direction, ce qu'il veut, et sans chercher à être dans une relation quelconque avec ce qui a été joué avant. C'est très ouvert et en même temps, selon la vitesse que j'emploie, ça varie énormément : si je passe très vite, c'est comme allumer et éteindre des radios les unes à la suite des autres ; si je reste longtemps devant quelqu'un, il doit développer l'idée initiale. Donc ça met en jeu, pour le musicien, des questions vraiment centrales : c'est quoi une idée, au fond ? Musicalement, il y a de quoi s'occuper un bon moment... et juste avec un signe.

C. C. : Quelle forme prend le travail du soundpainting, pour toi ?

V. L. Q. : Ça prend une forme toute simple, qui est celle de tous les musiciens qui fonctionnent de manière « aurale » : dans les écoutes qu'ils font, il y a une écoute très précise du comment ça se passe, et même du comment ça se fait. Quand j'écoute un saxophoniste ou que je vois une ligne mélodique, je m'imaginer que je la joue, en fait, et donc j'en comprends mieux la subtilité. Et la même chose peut se passer avec le soundpainting : la musique spectrale, par exemple, se prête bien à une interprétation en soundpainting, ou la musique de Xenakis. Je pense que l'écoute que j'ai de ces musiques me fait travailler le soundpainting.

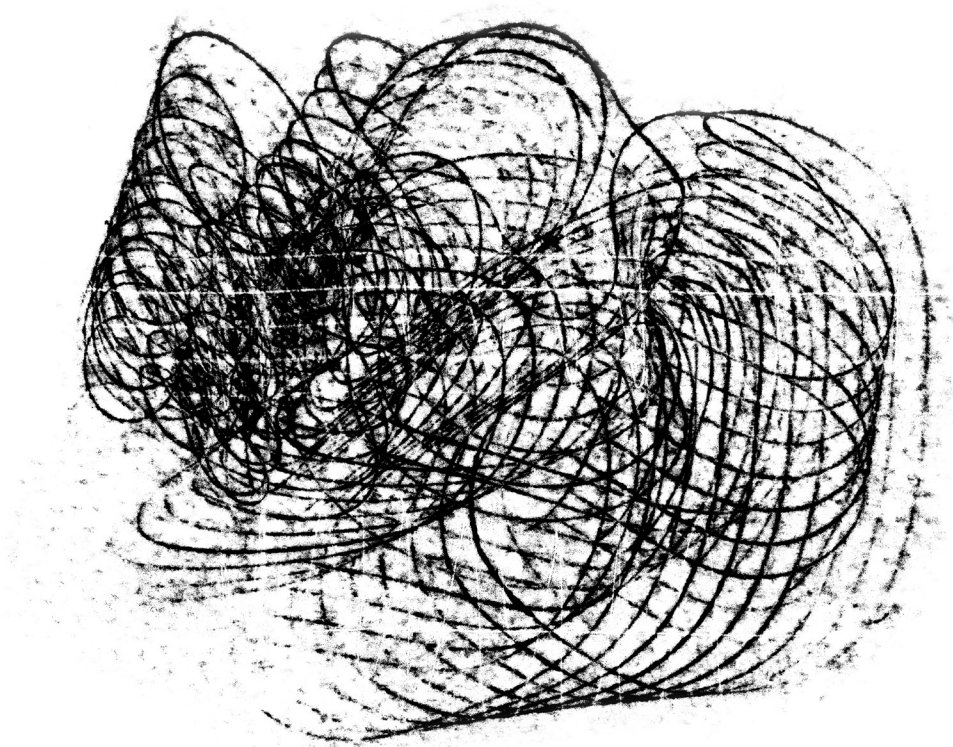
Je garde aussi un long fichier texte dans mon ordinateur où j'ai des espèces de phrases de soundpainting pour un orchestre imaginaire, et dont j'essaye de me dire : ça, quel que soit l'ensemble, ça ferait quelque chose, ça aurait une espèce de sens. Et surtout, j'essaye de faire que ça ne soit pas « naturel », pour ainsi dire, parce qu'on a aussi un certain nombre d'automatismes dans les bras, et j'essaye d'imaginer des phrases ou des enchaînements qui y échappent. Je ne teste jamais ces phrases avec des ensembles, ça reste une pratique. Mais forcément, une fois que je les ai oubliées, elles ressortent d'une

manière ou d'une autre quand je suis devant un ensemble. C'est typique de toutes les pratiques improvisées, au fond : à la fois il y a un enjeu propre au concert, mais il y a aussi toujours des choses à approfondir, ce n'est pas de la pure inspiration.

#### ADRESSES URL

Lawrence D. « Butch » Morris, [www.conduction.us/about.html](http://www.conduction.us/about.html) (consulté le 27 février 2020).

THOMPSON, Walter, *Soundpainting*, [www.soundpainting.com/soundpainting-2-fr](http://www.soundpainting.com/soundpainting-2-fr) (consulté le 3 avril 2020).



Sarah Bahr, *Circles 3/1: your head is older than you feet*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# Rendre audible l'indéterminé : l'Ensemble Hodos joue Philip Corner

Pierre-Antoine Badaroux et Sébastien Beliah

Né en 1933 à New York, Philip Corner travaille depuis les années 1950 sur l'indéterminé, ses liens avec l'improvisation, l'élémentarisation des sons et la manière dont on peut en transmettre l'organisation. Il s'interroge sur le geste instrumental et performatif, et éprouve les traditions et les systèmes. Face aux partitions de Philip Corner, les musiciens se trouvent responsabilisés et nécessairement décisionnaires. Musicien atypique par son parcours (étudiant de Henry Cowell et d'Olivier Messiaen, profondément marqué par sa rencontre avec John Cage, il est aussi apprenti calligraphe auprès du maître Ki-Sung Kim) autant que par ses réalisations artistiques (il est co-fondateur du Gamelan Son of Lion, participant actif des premiers événements du mouvement Fluxus et passionné de cor des Alpes), Philip Corner a tissé des liens musicaux et amicaux étroits avec des musiciens tels que James Tenney, Malcolm Goldstein ou Daniel Goode. En tant que cofondateurs et directeurs artistiques de l'Ensemble Hodos, nous avons souhaité évoquer ici quelques-uns des processus de décision qui se déroulaient lors de la mise en place et de l'interprétation des pièces de Philip Corner que nous avons été amenés à jouer.

Actif de 2008 à 2018, l'Ensemble Hodos réunissait des musiciens improvisateurs autour de pièces indéterminées par différents aspects (orchestration, notation, forme, etc.). De 2011 à 2018, l'Ensemble a aussi régulièrement collaboré avec Philip Corner pour une rétrospective de son œuvre, organisée en cinq programmes différents correspondant aux découpages chronologique et thématique effectués par le compositeur lui-même. L'un des principaux axes de travail de l'Ensemble a été de mettre à profit nos expériences d'improvisateurs pour proposer des lectures originales de créations peu entendues.

1. Corner, cité in Lukoszevieve, 2003, p. 68. Cette source établit la version en langue allemande du texte original, dans une traduction d'Oliver Schneller : «*Ich habe Unbestimmtheit immer als einen Aspekt der Improvisation angesehen und wollte sie niemals in einer so starren Weise festlegen, daß man nicht mehr auf andere reagieren kann.*»

2. Corner, 2014, 2015 et 2016.

Par son aspect très ouvert et sa cohérence, l'œuvre de Philip Corner nous a immédiatement attirés, car la question du choix et des décisions portant sur différents paramètres y est centrale. Instrumentiste actif, il n'a lui-même eu de cesse de pratiquer l'invention collective ou solitaire, préméditée ou spontanée. Dans ses compositions, il a toujours accepté et encouragé différentes formes d'improvisation : «*I always saw indeterminacy as an aspect of improvisation, and I wasn't ever willing to fix it in the kind of rigid way where you can't respond to others*<sup>1</sup>. »

Ce travail de l'Ensemble Hodos a abouti à une série de disques, dont trois ont aujourd'hui paru<sup>2</sup>. *A posteriori*, cet article présente nos réflexions et nos méthodes de travail sur ce projet.

### Terrains de jeu

Dans le vaste catalogue de Philip Corner, de nombreuses compositions sont conçues comme des propositions pour l'élaboration de *terrains de jeu*. Ce mode de fonctionnement nous est apparu comme particulièrement proche de celui d'autres groupes auxquels nous participions – en dehors de l'Ensemble Hodos – autour de la pratique régulière et restreinte, délimitée, de l'improvisation. Avec cet orchestre, nous avons joué certaines de ses pièces de nombreuses fois en concert, et cette approche « improvisée » nous a permis de nous approprier davantage le territoire de chaque composition. Il nous est parfois arrivé de faire fi – consciemment ou non – d'une règle énoncée dans la partition, sans pour autant être à côté. Cette volonté d'appropriation nous a permis de « tricher » tout en restant dans le cadre défini par la pièce, parce que précisément ce cadre nous était familier. Cette manière de procéder a également fait en sorte que nous avons pu jouer sur les zones « ouvertes » des instructions du compositeur, pensant que nous pourrions les rendre audibles. Une pièce comme *Chancebeats* (2012a) contient l'essentiel de sa proposition dans son titre et son sous-titre : « Each player to play from a series of random numbers (chosen by chance). » Il s'agit, en d'autres termes, d'une ou de plusieurs séries de nombres « traduites » en sons. Le reste de la partition consiste en un certain nombre de propositions et d'évocations de possibilités (Figure 1). Il n'y est pas spécifié si les musiciens doivent jouer une série commune, si chaque série doit comporter le même nombre de termes, si les différentes séries doivent se situer dans un intervalle commun, etc. Sans être exhaustifs, nous avons choisi de faire entendre la multiplicité des possibilités offertes par cette formulation ouverte, non pas de manière systématique, mais dans la simultanéité contrapuntique des approches. Le déroulement de notre version était soumis à des décisions individuelles à l'intérieur d'un

cadre défini collectivement. Ainsi, 1) chaque musicien a construit sa propre série de nombres; 2) chacun a également préparé le matériau de son choix: par exemple, l'un a réalisé, ou pensé à, plusieurs déclinaisons de la même liste de nombres – déclinaisons rythmiques (durées), de hauteurs définies par les nombres ou, encore, de hauteurs libres tirées au sort pour être appliquées à la série de durées régie par les nombres, etc. –, tandis qu'un autre a choisi de n'utiliser les nombres que comme indicateurs de durées (sons ou silences), en s'accordant le choix des sons; enfin, dans le déroulement de la

**FIGURE 1** Philip Corner, *Chancebeats*, 2012, partition inédite.

## CHANCEBEATS

**Each player to play from a series of random numbers** (chosen by chance)

Theez Ways:

*each number is a duration ---- counted as-fast-as-possible or in seconds*

*the counts ,maybe, made audible by repetition-regularity*

*or that right number that many times with no regularity (chance durations)*

*or divided into a constant longer pulse-duration*

*(they might some times speed-up & slow-down some)*

---

*the best or atleast most-consistent procedur  
woldbe to plan all such sections  
by chance methods*

*these rhythm-principles  
to be applied-to:*

*a single note --- or interval or chord or cluster  
or a percussion-noise sound*

***repeated***

*or with the notes free that is : also generated by chance*

---

***the numbers could also apply to notes..... pitch-heightes in a scayle***

*in-which-case they woud be free of the time-length limitations*

*but can also be combined with them*

*Chance can also be used to decide whether to use chance or not.*

***Philip Corner*** | 2012

pièce; 3) chaque instrumentiste était libre de décider comment, dans quel ordre, et à quel moment pouvaient s'enchaîner les différentes «traductions» sonores de sa série.

La notion de «terrain de jeu» va de pair avec une certaine conception de la forme, qualifiée d'«ergodique» par le compositeur James Tenney:

*an ergodic form will always and inevitably be the result when a range of possibilities (with respect to the sound-elements in a piece, and their characteristics) is given at the outset of the compositional process, and remains unchanged during the realization of the work*<sup>3</sup>.

3. Tenney, 1983, p. 14. Voir aussi Tenney, 1970.

La conjonction de formes ergodiques et de réalisations «improvisées» nous a également permis de reprendre certaines œuvres de nombreuses fois dans des versions différentes. Choix des sons, durée et instrumentation pouvaient varier d'une version à l'autre. *Gamelan Antipode*, conçue en 1982 et reformulée pour l'Ensemble Hodos en 2011, est un exemple de ce procédé (Figure 2). S'inscrivant dans un corpus de pièces fondées sur une élémentarisation du son (au sens d'une décomposition en une série de composantes sur lesquelles il est possible d'agir indépendamment les unes des autres), il y est demandé à chaque musicien de ne jouer qu'une paire de sons opposés (si l'un est long, aigu et fort, l'autre sera court, grave et doux) regroupés dans le temps de différentes manières. Chaque intervention doit être suivie d'un silence individuel ou collectif d'une durée laissée à la discrétion de chacun. Nous avons interprété cette pièce en concert à de nombreuses reprises, en variant chaque fois l'instrumentation, de quatre à plus de dix musiciens, et ce, en fonction des possibilités offertes par l'espace, l'effectif, le contexte du concert, etc. Les sons choisis par chacun étaient redéfinis à chaque interprétation. Nous l'avons également jouée sur des durées très différentes, parfois au chronomètre, parfois de manière plus intuitive, selon l'équilibre composé avec le reste du programme.

En s'appropriant ainsi le «terrain de jeu» offert par l'œuvre, il nous a parfois été possible d'en reformuler oralement le principe pour la transmettre à d'autres musiciens. Nous avons nous-mêmes fait l'expérience de cette oralité, lors de notre première interprétation de *Chopin Revelation* (1971)<sup>4</sup>. Cette pièce isole une mesure du Prélude op. 28, n° 5 de Frédéric Chopin, considérablement ralentie et répétée *ad libitum* par le piano. Si celui-ci est seul, le pianiste devra en faire ressortir les différentes voix et combinaisons par diverses accentuations. Si le piano est entouré d'autres instruments, il revient à ceux-ci de souligner les voix en les jouant. Nous avons découvert cette pièce lorsque Philip Corner l'a interprétée au piano, lors du second

4. Le titre intégral de la pièce est *Chopin Prelude, II: «The F# section in the middle of the D major prelude of Chopin as a revelation»*.

FIGURE 2 Philip Corner, *Gamelan Antipode*, 2011, partition inédite.

gamelan **ANTIPODE** — for mixed instruments

---

HIGH

●  
short  
& soft

●  
short  
& loud

—  
long  
& soft

—  
long  
& loud

each player takes a pair of notes. use most extreme registers\*

these are played in groups of 2-6 notes  
where each term of the pair must be present

there should be lots of silence between  
and, although each is independent, leave a lot of silence in space

Be separated. The players could also change place

(In the right circumstance this might be superimposed on other music.)

LOW

—  
long  
& loud

—  
long  
& soft

●  
short  
& loud

●  
short  
& soft

\*let the other parameters be extreme too... very { long / short  
loud / soft

this version Nov. 30, 2011 — for the Hodos ensemble

concert parisien de notre cycle. Quatre ans plus tard, à Poitiers, nous avons choisi de l'inclure à notre programme en l'interprétant, sans piano, à partir de l'enregistrement dont nous disposions de la version précédemment donnée à Paris. Enfin, lors d'un concert que nous avons donné avec Philip Corner au festival AngelicA (Bologne), le compositeur a reformulé oralement les indications nous permettant de l'interpréter, en déterminant avec nous l'ordre d'entrée des instruments et en nous indiquant quelques exemples de répartitions possibles des voix.

Si, dans notre travail avec Philip Corner, les partitions ont souvent joué le rôle de transmetteur, leur présentation – qui repose sur un subtil équilibre entre prescription et suggestion – invitait à l'oralité. Avec ces partitions visuellement évocatrices, ce sont autant les mots que le graphisme, la police utilisée, la syntaxe, l'orthographe (souvent singulière chez Corner), la mise en page et les illustrations qui permettent d'établir le caractère et le territoire d'une pièce. La partition est un outil de transmission, un aide-mémoire, mais très peu d'œuvres nécessitent d'être lues au moment de leur interprétation. À partir des années 1990, Philip Corner revient d'ailleurs sur des pièces composées antérieurement pour en généraliser les principes en une page. Là encore, nous retrouvons la notion de forme ergodique : la chronologie des événements importe peu, c'est bien la définition d'un territoire qui va donner son caractère à l'œuvre. Ainsi, *Gamelan Antipode*, dans sa reformulation pour l'Ensemble Hodos, propose une version condensée des indications en une page. Là où l'originale comportait une page de texte sur papier quadrillé, suivie de trois pages de représentations graphiques, la version remaniée combine pour sa part texte et représentation graphique sur une même page. Pour la seconde version, le graphisme n'est pas une illustration d'une possibilité de déroulement de la pièce, mais plutôt une sorte de nomenclature réexplicitant les informations contenues dans le texte. Aussi, elle s'avère plus définie et directive, donnant des règles, spécifiant les interventions en groupe de sons (chacun de ces groupes devant faire entendre au moins chaque terme de la paire), précisant le nombre de sons par intervention (de 2 à 6) et insistant davantage sur l'importance du silence, à la fois collectif et individuel.

Nous avons choisi pour cette pièce des sons à hauteurs plus ou moins définies, en nous concentrant sur le registre d'un son plutôt que sur sa hauteur absolue. Nous n'avons pas du tout calibré nos dynamiques – c'est-à-dire que les nuances *forte* et *piano* n'étaient pas les mêmes pour chaque musicien. Ces décisions ont été prises en considération du fait que l'idée principale de la pièce réside dans l'alternance entre des extrêmes et la possibilité pour chaque instrumentiste de n'utiliser que deux sons. En respectant ces consignes, il

nous semblait que nous pouvions utiliser un champ sonore plus large que ce qui est suggéré par la partition, enrichi des techniques « étendues » et singulières propres à chaque musicien de l'Ensemble.

Se posait ensuite la question de la liberté d'interaction pour chaque musicien. Deux options s'offraient à nous : 1) décider avant chaque intervention du nombre (2 à 6) et des types de sons (quels termes de la paire, dans quel ordre, etc.) qui seraient joués ; ou encore 2) choisir sur le moment en veillant à respecter le cadre de la pièce. Nous avons pensé que la première possibilité inciterait à davantage d'indépendance et que la durée des silences pouvait être décidée individuellement, sans tenir compte des interventions environnantes. Nous n'avons finalement pas tranché et avons laissé chaque musicien choisir sa propre stratégie, comme lorsque l'on improvise. Il était toutefois nécessaire d'évoquer ces différentes stratégies pour que chacun puisse opérer un choix éclairé, lui semblant le plus possible en adéquation avec le propos de la pièce.

### Instrumentation et orchestration

*[In the traditional Western notation system] you have precise representation of rhythm and pitch – or let's say at least precise up to the level of precision that Western music desired and needed. So how was intensity to be suggested? By words. You used the Italian words and then the conventional abbreviations of them [...] all are reduced to one or two letters and so you have a kind of coded language. But timbre? Forget it. The only way timbre was specified was to name the instruments that were to be played. Occasionally something having to do with the technique of performing, bowing, pizzicato, and that was sufficient, by naming the instrument which would play the line to specify the timbre that was desired<sup>5</sup>.*

5. Corner et Schwerner, 1991, p. 183.

Philip Corner souligne l'absence de code permettant la transmission écrite de paramètres de timbres dans le système de notation occidentale. C'est principalement par l'instrumentation – pour combien, quels types d'instruments écrit-on – et l'orchestration – en assignant une voix à l'un ou à un groupe d'entre eux – que se transmet ce paramètre. Conscient de se situer en rupture avec la tradition occidentale de la notation musicale, il a choisi, pour la plupart de ses compositions, de laisser l'instrumentation et/ou l'orchestration ouverte. Brillant par leur absence – ou par leur imprécision – dans la musique occidentale, ce sont deux problématiques qui sont au cœur de son œuvre. Procédons à une analyse plus exhaustive de cet aspect par le biais de quelques exemples choisis : *(two) Microtonal Memories* (1998) est constituée de deux mouvements. Pour le premier, le nombre d'instruments est spécifié – « *(A duet is a possibility) (might be more, like three instruments [...])* » – et le type, suggéré – « *simple-wave generators would suffice for this [...] but with acoustic instrument(s) humanplayed is a possibility* ». Il est généralement spécifié

qu'ils doivent pouvoir produire des *glissandi*. Le second mouvement est écrit pour un instrument acoustique « contre » un drone produit électriquement, le premier (mobile) devant produire des battements avec la fréquence du drone (statique). Nous avons opté pour une version à deux instruments acoustiques à cordes, l'alto jouant la partie mobile et la contrebasse le rôle du drone. Les résonances par sympathie entre les deux nous ont semblé permettre davantage de flexibilité pour nous adapter aux espaces dans lesquels nous étions amenés à jouer.

Écrite pour instrument seul, la partition de *Piece for String Instruments #7* (1958) joue sur différents degrés d'indétermination. Nous en avons donné une version pour trio à cordes, dans laquelle tout le monde jouait la même partition tout en laissant volontairement très ouvertes les possibilités offertes par les zones indéterminées (vitesses, durées, hauteurs, dynamiques).

Dans *Punkt* (1962) pour « ensemble staccato », on ne doit faire entendre que des sons courts. Nous avons choisi d'en enregistrer une version pour piano préparé, deux percussions, violoncelle et contrebasse, combinaison instrumentale qui nous a semblé permettre un équilibre dynamique. Une fois l'instrumentation déterminée, le travail d'orchestration commençait : il a fallu expérimenter avec différents types de production sonore pour obtenir une grande richesse de sons courts et complémentaires.

*Meta-meta-meta Hodos* (2012) pour ensemble indéterminé fait finalement partie des rares pièces de Philip Corner pour lesquelles un déroulement chronologique est explicité sur la partition. Celle-ci contient cinq tableaux, chacun consistant en un court texte souvent plus descriptif que prescriptif, accompagné de représentations graphiques. Aucune instrumentation ou orchestration n'est spécifiée, mais nous avons néanmoins dû faire un travail d'orchestration afin de répartir les rôles des instruments selon leurs capacités propres (par exemple exclure les percussions d'un passage de *glissandi*).

Nous voyons bien, par ces quelques exemples, les solutions que Philip Corner propose relativement aux limitations imposées par les systèmes de notation traditionnels. En laissant aux musiciens la liberté d'agir dans ce domaine, il les encourage à s'interroger sur leurs choix afin qu'ils les fassent en pleine conscience, confiant qu'ils useront des meilleures stratégies pour donner une lecture singulière de chaque œuvre.

### **« J'ai attendu cela toute ma vie ! »**

Voilà ce que nous a dit Philip Corner en 2011, lorsque nous lui avons annoncé qu'un groupe d'improvisateurs souhaitait s'attaquer à son œuvre. Parce qu'il savait que nous nous attacherions à ne pas figer l'indéterminé, mais cherche-

rions à le rendre audible, dans un processus de (ré)interprétation dynamique qui est au centre de son œuvre.

#### BIBLIOGRAPHIE

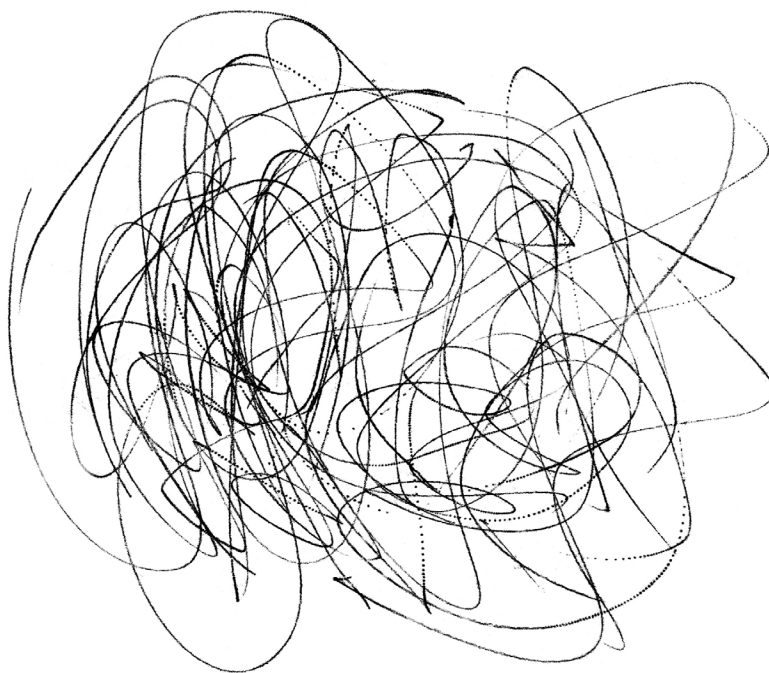
- CORNER, Philip (1993), *Lifework: A unity*, Lebanon, Frog Peak Music.
- CORNER, Philip et SCHWERNER, Armand (1991), « A Conversation », *Conjunctions*, n° 16, p. 181-196.
- LUKOSZEVIEZE, Anton (2003), « Porträt. Die Welt als Musik durchwandern: Der US-amerikanische Komponist Philip Corner », *MusikTexte*, n° 99, novembre, p. 65-72.
- TENNEY, James (1970), « Form in 20th Century Music », [www.plainsound.org/pdfs/Form.pdf](http://www.plainsound.org/pdfs/Form.pdf) (consulté le 30 mars 2020).
- TENNEY, James (1983), *John Cage and the theory of harmony*, [www.plainsound.org/pdfs/JC&ToH.pdf](http://www.plainsound.org/pdfs/JC&ToH.pdf) (consulté le 30 mars 2020).

#### PARTITIONS

- CORNER, Philip (1958), *Piece for string instrument #7*, Lebanon, Frog Peak Music, cor94.
- CORNER, Philip (1962), *Punkt*, Lebanon, Frog Peak Music, cor61.
- CORNER, Philip (1971), *Chopin Prelude, II: « The F# section in the middle of the D major Prelude of Chopin as a revelation »*, Lebanon, Frog Peak Music, cor190.
- CORNER, Philip (1998), *(two) Microtonal Memories*, Lebanon, Frog Peak Music, cor92.
- CORNER, Philip (2011 [1982]), *Gamelan Antipode*, partition inédite.
- CORNER, Philip (2012a), *Chancebeat*, partition inédite.
- CORNER, Philip (2012b), *Meta-meta-meta Hodos*, Lebanon, Frog Peak Music, cor372.

#### ENREGISTREMENTS MUSICAUX

- CORNER, Philip (2014), *Lifework: A Unity 2. The World (Graphic innovations & indeterminacy) 1960-75*, Ensemble Hodos, Umlaut Records, UMFRCDO9.
- CORNER, Philip (2015), *Lifework: A Unity 3. Mind (Instruction pages with examples; precisions added to freedom) 1972-89*, Ensemble Hodos, Umlaut Records, UMFRCDI1.
- CORNER, Philip (2016), *Lifework: A Unity 1. Culture (Tradition, assimilation) 1960-75*, Ensemble Hodos, Umlaut Records, UMFRCDI6.



Sarah Bahr, *Circles* <sup>o</sup>3/7: *clocks are designed to work all together but they don't*, 2020.  
Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# Enquête

## Fêtes sonores : les 40 ans de Productions SuperMusique entendus par...

MICHEL F CÔTÉ, JEAN DEROME, JOANE HÉTU, DANIELLE PALARDY ROGER  
ET SCOTT THOMSON

*[Note de la rédaction] Fondé en 1979, Productions SuperMusiques célèbre cette année (2020) sa 40<sup>e</sup> saison artistique. Cette rubrique Enquête fait directement référence au dossier « Définir la musique actuelle? » du numéro de Circuit intitulé Musique actuelle?, paru en 1995 (vol. 6, n° 2). Ce dossier était résumé ainsi par la rédaction de la revue à la fin du numéro (p. 84):*

*Au travers de courtes contributions, parfois à caractère poétique, quelques acteurs de la musique actuelle (Hétu, Roger, Derome, Gervais, Côté) et des « décideurs » (Swift, du Conseil des arts, et Prévost, de la Société Radio-Canada) tentent de définir ce qu'on peut entendre aujourd'hui par « musique actuelle », souvent par différence avec la « musique contemporaine ». Certains auteurs jouent le jeu, d'autres dénoncent l'entreprise ou disent leur malaise devant un exercice considéré comme nominaliste. Tous insistent sur le métissage, le décroisement et l'hybridité des styles et des pratiques et font l'éloge de la spontanéité.*

*Exactement 25 ans plus tard (tandis que la revue fête elle-même ses 30 ans), nous avons souhaité réinterroger les quatre mêmes piliers – encore très actifs aujourd'hui – de la musique actuelle que sont Joane Hétu, Jean Derome, Danielle Palardy Roger et Michel F Côté. En plus de ce qua-*

*tuor, nous avons sollicité la contribution d'une cinquième personne: Scott Thomson, musicien anglophone de la nouvelle génération qui amène ici une perspective à la fois intérieure et extérieure. Bien que le numéro de 1995 ait indéniablement soulevé une vive polémique<sup>1</sup>, l'objectif n'est pas de ressasser le passé mais – bien au contraire – de mieux sentir ce qui a changé, où nous en sommes aujourd'hui et comment les choses évoluent. En plus, bien sûr, de célébrer 40 années de persévérance et de créativité. Les participants ont été contactés en juillet 2019 et ont livré leurs textes en janvier 2020, après s'être consultés collectivement sur leurs contributions respectives. Nous les remercions chaleureusement d'avoir répondu à cette invitation.*

### Car ça continue...

JOANE HÉTU

En relisant mon texte paru dans la revue *Circuit* (vol. 6, n° 2, 1995 – *Musique actuelle?*), je constate que ce dernier n'a pris aucune ride. Cet « Itinéraire à compléter »

1. Pour un peu plus d'informations contextuelles à cet égard, voir l'introduction du présent numéro.

(p. 9-10) présentait un ensemble de termes censés offrir une définition personnelle de la musique actuelle et, 25 ans plus tard, cette définition me paraît encore tout à fait pertinente. Je propose aujourd'hui de me prêter à nouveau au jeu de la définition en empruntant cette fois la forme du lexique et en portant une attention particulière à Productions SuperMusique. Certaines entrées mélangent le descriptif et l'autobiographique (en italique).

**MUSIQUE ACTUELLE** | La musique actuelle est plurielle : rock déstructuré, jazz fragmenté, chansons éclatées, folklore réinventé, ambiances bruitistes, improvisations, nouvelles musiques d'ensemble, métissages des lutheries acoustiques, électriques, électroniques et inventées. Tout un défi pour les techniciens de son ! *On m'a souvent demandé de définir la musique actuelle, ce qui m'embête toujours. Mon intérêt premier, c'est d'entendre ma propre musique, sans m'encombrer de sa définition, sans tenter de rentrer dans un moule, dans une école.*

**L'IMPROVISATION** | L'improvisation est le joyau de la musique actuelle. Elle est l'occasion d'échanges directs entre les musiciens et musiciennes. Elle est sans consignes et se fonde sur l'écoute et la confiance mutuelles. Chacun(e) tente en effet de bien faire «sonner» l'autre en offrant sa propre musicalité, de manière à créer des rencontres et des combinaisons singulières, inusitées et néanmoins harmonieuses ; une musique nouvelle, jouée pour la première et la dernière fois.

**PRODUCTIONS SUPERMUSIQUE (1979)** | Productions SuperMusique (PSM) fut d'abord fondé dans le but de promouvoir la musique d'un cercle restreint d'artistes,

dont je faisais partie. *Toute ma vie musicale, jusqu'à aujourd'hui, est intimement liée à PSM. C'est l'édifice dans lequel ma musique a trouvé son haut-parleur, sa fréquence, sa tonalité.* Grâce au soutien indéfectible de ses fondatrices, PSM a gagné en ampleur. Du cercle restreint des origines, l'organisme célèbre aujourd'hui une communauté toujours grandissante d'«actualistes». Toutefois, la vie de PSM, comme la vie de la musique actuelle et improvisée en général, demande une implication et une vigilance constantes.

**ENSEMBLE SUPERMUSIQUE (1998)** | Fondé par Danielle Palardy Roger, l'Ensemble SuperMusique (ESM) est un orchestre à géométrie variable. Il se dirige de l'intérieur ou par ses chefs principaux, Joane Hétu et Danielle Palardy Roger, ou par le chef invité, Jean Derome, soit à tour de rôle, ou parfois les trois en même temps (!). PSM, au sein de l'ESM et partout ailleurs, se fait le défenseur d'un nouveau partage du pouvoir entre compositeurs, chefs et interprètes. L'ensemble encourage les initiatives individuelles, l'échange des idées et vise la parité à tous les niveaux.

*L'ESM est sans doute celui qui traduit avec le plus d'éloquence ma vision musicale, mais il la teinte aussi à sa manière, en bouleversant mes consignes et en nourrissant en retour ma démarche artistique.*

**LES COMPOSITEURS, COMPOSITRICES** | PSM encourage la participation des compositeurs et compositrices en tant qu'interprètes de leurs propres musiques. Pendant ses vingt premières années d'existence (1979 à 2000), PSM a surtout diffusé des compositeurs et compositrices vivant·e·s, issu·e·s de la communauté des musiques actuelles québécoises, canadiennes et, dans une moindre mesure, internationales. Au commencement

du nouveau siècle, l'organisme décida également de célébrer l'héritage de compositeurs marquants du xx<sup>e</sup> siècle qui furent, à nos yeux, de vrais précurseurs de la musique nouvelle : Luigi Russolo, John Cage, Earle Brown, Karlheinz Stockhausen... Ce faisant, PSM poursuivra sa mission de jouer et de promouvoir les compositions d'artistes contemporains en y incluant la nouvelle génération.

*Tout en étant partie prenante de PSM, un organisme pourtant explicitement féministe, j'ai longtemps hésité à revendiquer pour moi-même le titre de compositrice. Même avec un catalogue d'une centaine de pièces, je me définissais uniquement comme musicienne. C'est en fait grâce à l'encouragement des autres – mes collègues, les musiciens et musiciennes que j'ai eu la chance de diriger, les mélomanes – que j'ai finalement eu l'assurance d'assumer toutes mes compétences.*

**LA DIRECTION D'ORCHESTRE** | La direction d'orchestre, telle qu'elle se pratique dans l'ESM, s'articule autour d'une gestuelle de direction comprenant un large éventail de signes. Cette méthode de direction n'est pas unique à l'ESM ; elle s'inspire notamment de la méthode soundpainting élaborée par Walter Thompson et se fonde sur une banque de gestes en constante évolution puisque tous peuvent y contribuer. Ce nouveau langage visuel permet de structurer et d'orchestrer les improvisations en grand ensemble.

**LA PARTITION GRAPHIQUE** | La partition graphique tire son nom du fait qu'elle présente les consignes musicales en employant des mots, des symboles, des dessins, des films, etc. Elle convient de ce fait davantage à l'interprétation de la musique actuelle que la partition de notation traditionnelle, parce qu'elle

accorde une plus grande place à la subjectivité et à la sonorité propre de chacun(e) et ouvre un autre horizon de possibilités.

*Ce lexique est incomplet, on l'aura compris. On me reprochera peut-être de ne pas avoir inclus une entrée « numérique » ou « jeune public » ou « rayonnement international ». Mais je laisse à d'autres le soin de compléter le tableau, car ça continue...*

## Célébrons 40 ans de création

JEAN DEROME

En 1979, quand Productions SuperMusique a commencé ses opérations, la musique actuelle n'avait pas encore de nom. C'est le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville (FIMAV) qui a baptisé le style en 1982.

C'est étonnant qu'un nouveau style musical, désormais nommé musique actuelle, ait pu émerger à Montréal et s'affirmer, pour beaucoup de mélomanes dans le monde entier, comme une sorte « d'appellation contrôlée » : un produit unique et particulier au terroir québécois qui représente notre « pays » bien plus qu'on ne le pense, comme on pourrait le dire du sirop d'érable ou de notre réseau hydroélectrique.

Faut-il encore redire ce qui caractérise ce style ? Entre autres : une structure de groupe plus proche des groupes de musique populaire que des ensembles de musique classique ; démocratie, collectivité, égalité des participants. Chacun peut être chef, compositeur, improvisateur, interprète. La part de créativité laissée à chaque participant est très grande et il revient à chacun de cultiver son unicité, de trouver sa propre voie et sa propre voix. Autrement dit, les musiciens sont pris

comme des personnes, pas comme des instruments et aucun musicien n'est interchangeable.

Nous, les musiciens de musique actuelle, aurons passé notre vie à explorer, à cartographier ce territoire inconnu et notre quête aura été grandement facilitée par le soutien constant de Productions SuperMusique qui produit des concerts, notamment au travers de son Ensemble SuperMusique et de DAME (Distribution Ambiances Magnétiques Etcetera), la compagnie fondée par Joane Héту qui produit et diffuse les disques de musique actuelle. Ces deux organismes constituent l'épine dorsale de notre mouvement.

Tout cela fait désormais partie de l'Histoire, des centaines de concerts ont été présentés, des centaines de disques ont paru. La relève est là, vibrante et piafante, et je trouve merveilleux le fait que deux femmes tiennent ensemble les rênes de ce fougueux cheval.

En quarante ans, la musique actuelle a pris un grand essor. Elle rassemble une communauté de créateurs dynamique et unie qui multiplie les projets et les collaborations, chacun aidant l'autre à «faire sonner» ses rêves.

Des musiciens de partout, attirés par la vivacité de cette scène musicale, choisissent de s'établir à Montréal afin de se joindre à cette exaltante aventure. La musique actuelle montréalaise est devenue un aimant, un moteur, une génératrice qui fait se lever un puissant vent de changement, de renouveau.

Il me semble tout à fait digne de mention qu'un organisme comme SuperMusique puisse fêter 40 ans d'existence. Tout s'opposait à sa survie et ce n'est que grâce à la ténacité, à l'acharnement, au dévouement et à la créativité de ses fondatrices Danielle Palardy Roger et Joane Héту, mais surtout grâce à la «super musique»

qu'elles ont présentée année après année, qu'un organisme pareil a pu tenir la route et prospérer malgré tout ; malgré la frilosité des gouvernements ; malgré le mépris des institutions ; malgré la paresse des médias.

Tous ces bâtons dans les roues n'auront servi qu'à renforcer le système immunitaire de la musique actuelle. Rien n'arrête la vie. Rien n'arrête ce qui jaillit, ce qui surgit spontanément : irrépressible comme le chiendent qui défonce inexorablement le bitume. C'est cet élan, ce désir, qui importent.

Je me plais à penser que la survie de la musique actuelle est désormais assurée, mais qui sait ? Tant de mouvements artistiques n'auront vécu que quelques années avant de se dissoudre, laissant pourtant une empreinte profonde et indélébile sur leur époque, tout en ouvrant de larges avenues aux créateurs qui ont suivi. Finalement, l'appellation «musique actuelle» n'a que peu d'importance. Comme Duke Ellington le disait à propos du jazz : «Moi je faisais ça avant que le nom existe, alors qu'on ne vienne pas me dire ce que je dois faire pour rentrer dans le moule.»

Cette musique est en train de se faire, bien malin qui pourra dire ce qu'elle va devenir. Le papillon vole encore en toute liberté et demeure encore bien loin d'être épinglé sur le babillard institutionnel.

### **1980-2020/Un parcours entre le désert et la jungle**

**DANIELLE PALARDY ROGER**

En 1980, ma vie tourne autour de Wondeur Brass. Un ensemble bigarré formé de neuf créatrices issues de la musique traditionnelle, de la fanfare, du jazz et du théâtre. Neuf femmes en quête de liberté, d'autonomie

et de création. Nous voulons réinventer la musique et créer en dehors des codes en vigueur (commerciaux et académiques). Nous n'avons alors aucune expectative d'en faire un gagne-pain. Nous vivons cette expérience dans l'exaltation et la poésie. Nous sommes seules au monde, entourées de quelques musiciens tout aussi exaltés que nous (EMIM, Nébu, Conventum). En 1984, Wondeur Brass participe, à Paris, au Festival Femmes et musiques et nous accostons, émerveillées, dans l'univers des musiciennes innovatrices. Cet événement sera déterminant car il nous propulsera sur la scène internationale des musiques de traverses. Deux ans plus tard, notre disque *Simoneda, Reine des esclaves* (LP, 33 tours), est intronisé au fameux catalogue Recommended Record<sup>2</sup> et Wondeur Brass s'allie, à Montréal, à l'étiquette Ambiances Magnétiques<sup>3</sup>. Sans le savoir, nous fondions le mouvement des actualistes. Or au Québec, nous sommes isolé·e·s et uniquement entre francophones. Mais fort heureusement, nous parcourons l'Europe avec nos musiques. Des scènes prestigieuses nous invitent.

En 1990, grâce au festival Montréal Musiques Actuelles/New Music America, les actualistes font leur

marque et s'imposent en tant que nouveau joueur clé sur l'échiquier de la musique nouvelle. «La principale prémisse esthétique du festival – et, *a posteriori*, la plus controversée – était de faire co-exister sous les feux d'une même scène tout type d'expression musicale démontrant une volonté de repousser les limites du langage de son choix», selon Jean Piché<sup>4</sup>.

La suite révèle l'impact de notre façon de penser et de faire la musique au Québec. Forts de notre légitimité et de l'intelligence de nos œuvres, s'ouvre alors une réelle confrontation avec le milieu des musiques contemporaines dites «savantes».

Les tenants de la musique actuelle regroupés autour de Productions SuperMusique et d'Ambiances Magnétiques insufflent une nouvelle hiérarchie entre compositeurs, instrumentistes et chefs; une nouvelle hiérarchie entre musique écrite et improvisation et entre son et *noise*; une nouvelle hiérarchie entre docteurs et autodidactes. Un fantastique tohu-bohu s'exprime alors dans la revue *Circuit*<sup>5</sup>. Nous sommes attaqué·e·s, nous ripostons; nous réclamons notre bon droit. Quelques «extralucides» annoncent alors la fin des actualistes qui ne devraient pas survivre au passage du millénaire. Or, pendant ce temps, nous parcourons toujours l'Europe et avons mis les pieds en Asie et aux États-Unis. Nous rencontrons et entendons les musiciens et musiciennes de notre espèce. Nous sommes entendu·e·s et apprécié·e·s ailleurs. Mais toujours très seul·e·s chez nous.

2. Label britannique dirigé par Chris Cutler et consacré aux musiques alternatives et expérimentales internationales. Chris Cutler est percussionniste et compositeur, membre des groupes Henry Cow, Art Bears, News from Babel. Il est un des *leaders*, avec le guitariste Fred Frith, des musiques rock alternatives internationales. [Ndlr: cette note et toutes les suivantes sont des auteur·e·s.]

3. Fondée en 1982 par René Lussier et Jean Derome, l'étiquette Ambiances Magnétiques a été créée afin de regrouper nos disques. Se joignent à eux, en 1984: André Duchesne et Robert M Lepage; en 1986, Diane Labrosse, Joane Héту et Danielle Palardy Roger; en 1988, Michel F Côté et, en 1990, Martin Tétreault.

4. Jean Piché (1991), «Post-mortem d'un festival, Montréal Musiques Actuelles/New Music America 1990», *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 11, n° 2, p. 138.

5. Jean-Jacques Nattiez (dir.) (1995), *Musique actuelle?*, numéro de la revue *Circuit*, revue nord-américaine de musique du xx<sup>e</sup> siècle, vol. 6, n° 2.

En 2000, entre la *Symphonie du millénaire*<sup>6</sup> et le festival SuperMicMac<sup>7</sup>, le jeu se calme entre les antagonistes, les portes commencent à s'ouvrir : au Centre de musique canadienne, au Conseil québécois de la musique et aux trois Conseils des arts<sup>8</sup>. Des avancées se font de part et d'autre pour une réconciliation qui demeurera fragile.

Vers 2005, un crash met notre milieu sens dessus dessous. Radio-Canada<sup>9</sup> interrompt ses activités de radio-diffusion des musiques nouvelles (contemporaines, électroacoustiques et actuelles). Un cataclysme, car ces diffusions assurent *coast to coast* le rayonnement de nos musiques (une faille qui n'a jamais été colmatée). Nous sommes alors invité·e·s à des tables de discussion, nous grognons tous ensemble. Nous discutons des enjeux du rayonnement des musiques nouvelles. C'est ce qui nous amènera à la conclusion qu'un lieu identitaire est essentiel à la survie des musiques nouvelles<sup>10</sup>.

6. *Symphonie du millénaire*, 3 juin 2000. Une œuvre composée par 19 compositeurs, réunissant la majorité des organismes et ensembles de musiques de création de Montréal. Présentée par la Société de musique contemporaine du Québec sur le site de l'Oratoire Saint-Joseph. Voir : [www.smcq.qc.ca/smcq/fr/symphonie](http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/symphonie) (consulté le 18 mars 2020).

7. SuperMicMac (Musiciennes innovatrices canadiennes, musiques actuelles et contemporaines). Présenté par SuperMusique du 25 octobre au 11 novembre 2000. Voir : [www.supermusique.qc.ca/fr/series/222](http://www.supermusique.qc.ca/fr/series/222) (consulté le 18 mars 2020).

8. Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec et Conseil des arts de Montréal.

9. La chaîne culturelle, Espace musique et CBC Radio 2.

10. Le Vivier – Carrefour des musiques nouvelles est fondé en 2007 sous l'impulsion de Danielle Palardy Roger. Il réunit aujourd'hui 38 organismes de musiques nouvelles. Voir : [www.levivier.ca](http://www.levivier.ca) (consulté le 18 mars 2020).

Or, entretemps, nous avons pris contact avec les jeunes. La série SuperOption/Sang 9<sup>11</sup> et la fondation de l'Ensemble SuperMusique nous permettent d'introduire parmi nous de jeunes instrumentistes, tou·te·s amoureux et amoureuses du bruit et de l'improvisation. Ils et elles sortent des conservatoires et des universités, tou·te·s très bien formé·e·s, mais en manque de création. Ceux et celles qui veulent réinventer la musique, qui rêvent de poésie et de liberté, sont attiré·e·s par la musique actuelle.

La fondation du Vivier a également suscité des rencontres et des métissages entre musiques contemporaines et improvisées. Les plus « délinquant·e·s » de ses membres nous fréquentent et nous travaillons ensemble.

Aujourd'hui, nous ne sommes plus seul·e·s. Et nous ne sommes plus du tout uniquement entre francophones. D'autres créateurs et créatrices nous ont rejoints, venu·e·s de partout au Canada et aussi d'ailleurs, autant d'Australie, du Japon que du Mexique.

Ces douze dernières années, c'est l'affluence. Les scènes *underground* de musiques actuelles, bruitistes et improvisées prolifèrent. Aussi foisonnantes que la flore de la jungle, elles sont multicolores, fécondes et rebelles. Et elles représentent pour nous une relève éloquente.

11. SuperOption/Sang 9, série de sept concerts présentés par SuperMusique entre le 29 octobre et le 14 novembre 2003. Voir : [www.supermusique.qc.ca/fr/series/202](http://www.supermusique.qc.ca/fr/series/202) (consulté le 18 mars 2020).

## 40 chants d'elles

MICHEL F CÔTÉ

### *Rappels (à la manière de Perec)*

1. Bien au-delà de la fin des temps, je me rappellerai Diane Labrosse, Danielle Palardy Roger et Joane Héту<sup>12</sup>.

2. Je me rappelle la liberté assumée de ces jeunes femmes. Début 1980, je croise chaque jour davantage cette tribu féminine. Elles sont une douzaine de beautés magnétiques, Joane, Diane et Danielle en sont l'épicentre. Musiciennes et joueuses, elles sont allègres et intelligentes, saphiques et séduisantes, elles m'enseignent l'audace et les plaisirs. Je me suis alors dit que je les suivrais partout. J'y suis encore.

3. Je me rappelle le lancement de *Ravir* (AM 007, 1985), premier disque de Wondeur Brass. Ce fut le plus délirant des lancements. Une foule incroyable avait envahi le Lux. Du rez-de-chaussée à l'étage, ce vaste lieu était bondé: toutes et tous célébraient avec enthousiasme le premier ensemble entièrement féminin de rock/jazz actualiste québécois.

4. *Les contes de l'amère loi* (AM 009, 1986): je me rappelle avoir été conquis par l'exubérante simplicité du trio Les Poules.

5. Je me rappelle avoir suivi Wondeur Brass jusqu'à la 16<sup>e</sup> édition du somptueux Festival Mœrs (Allemagne, 1987). Lors de la soirée d'ouverture, il fut impressionnant de voir WB partager l'affiche en compagnie de Jon Hassell & Farafina, Vienna Art Orchestra, et David Murray Trio. Soirée de joies mélomanes.

12. Il est difficile de ne pas systématiquement associer Diane, Danielle et Joane. Si, d'une manière amicale, Diane a quitté l'aventure PSM en 2008, elle n'en demeure pas moins indissociable.

6. L'année 1987 est celle où je songe enfin à devenir musicien improvisateur et compositeur. Je ne suis alors ni l'un ni l'autre. Je me rappelle l'influence déterminante de ces trois femmes dans cette mutation à venir. Grâce à vous, mesdames.

7. Il est nécessaire de se rappeler le Festival international des musiciennes innovatrices (FIMI, 6 au 10 avril 1988), un exploit dans l'histoire musicale de cette cité<sup>13</sup>.

8. Autre éblouissement: *La Légende de la pluie*, projet créé lors du festival Montréal Musiques Actuelles/New Music America (1990, parution sur disque en 1992, AM 026). Sur invitation, Zeena Parkins et Tenko se joignent à nos fécondes dames afin de former un extraordinaire quintette, fertile d'une musique amniotique, viscérale.

9. Je me rappelle, en 1996, l'ensemble Flammèches et cette joie de pouvoir me déridier musicalement avec Les Poules et deux autres compagnons de rêves, Martin Tétreault et Jean Derome. Initiative de PSM, Flammèches est un ensemble dont l'ADN est inscrit au cœur de l'esthétique actualiste.

10. Il faut se rappeler l'excentricité prolifique de ces femmes. Sans cette audace, l'héritage musical de ce coin de pays serait anémique, n'en déplaise à Jean-Jacques Nattiez et consorts<sup>14</sup>.

### *Actualisme bénéfique de ces femmes, brièvement*

11. À l'automne 1995, le numéro de *Circuit* qui porte sur la musique actuelle s'écrase dans les kiosques.

13. Pour en apprendre davantage sur les hauts faits de PSM, consulter le site internet de SuperMusique, [www.supermusique.qc.ca](http://www.supermusique.qc.ca) (consulté le 18 mars 2020).

14. En référence au numéro de *Circuit* paru en 1995, cité ci-dessus.

C'est un piège tendu, une charge violente envers nous tou-te-s actualistes. 25 ans plus tard, ça ne passe toujours pas, ça ne passera jamais. Il est ironique d'être à nouveau convoqué par *Circuit* pour cette fois-ci célébrer la vivacité de ces femmes remarquables, actualistes fondatrices jadis sous-estimées.

- 12.** Une opiniâtreté courageuse.
- 13.** Une mobilité insoupçonnée.
- 14.** Un fond téflon salulaire.
- 15.** Un instinct pour la concaténation.
- 16.** Une résistance à l'usure.
- 17.** Une allégeance aux choses inouïes.
- 18.** Un féminisme expressif et inclusif.
- 19.** Un ensemencement prodigue.
- 20.** Plus qu'actuelle, Danielle, Joane et Diane ont inventé une musique pétale, une musique florale.

#### ***Activisme créatif d'un savoir-faire polyvalent***

- 21.** En concert via PSM, comme sur disque avec AM/DAME, ces pionnières ont été particulièrement dynamiques. Lucidement, elles auront assumé l'écosystème de production/diffusion, s'offrant ainsi une cohérence entre le geste créateur et l'action nécessaire à sa reconnaissance.
- 22.** Reconnaître leur goût du risque, et la désinvolture qui l'accompagne.
- 23.** Savoir et devoir tout maîtriser : jouer, chanter, improviser, composer et diriger. Puis le reste, non le moindre : la logistique des concerts, la dentelle des disques, le bouclage des budgets, les redondantes demandes de bourses, la visibilité, les alliances, le bureau et l'entrepôt...
- 24.** Ne pas négliger le ressourcement constant que nécessite une telle inventivité.

**25.** Ne pas oublier leur militantisme infatigable.

**26.** Danielle : sa batterie insurgée, les timbres farouches de ses percussions, la délicatesse ingénieuse de ses compositions bruitistes, etc.

**27.** Joane : le chant insistant et libre, les voix flexueuses de JOKER, l'imaginaire chimérique de Nous perçons les oreilles, etc.

**28.** Diane : les élongations imaginatives de son échantillonneur, la pertinence de ses intuitions musicales, ses multiples collaborations au théâtre et à la danse, etc.

**29.** PSM aura permis à ses fondatrices de déployer leur brio créatif et d'atteindre une maturité indéniable.

**30.** En cumulant les créations collectives et personnelles de ces trois remarquables artistes, le corpus compte plus d'une soixantaine de disques et plusieurs centaines de concerts.

#### ***De haut, enjambons le legs***

**31.** Rétrospectivement, la quantité d'événements musicaux imaginés, produits et créés par PSM en quarante ans d'engagement incessant est spectaculaire, sans équivalent.

**32.** Joane et Danielle ont été structurantes. Elles ont maintenu corps et âme les deux organismes (PSM et DAME) ayant radicalement favorisé l'existence d'une esthétique actualiste.

**33.** À ce jour, deux générations d'actualistes ont profité des efforts de diffusion déployés par PSM.

**34.** Elles ont joliment effrayé les « mononcles » du patriarcat musical de toutes allégeances.

**35.** Elles ont contribué à freiner un tant soit peu, poétiquement, le naufrage de ce monde, bateau démâté.

**36.** Elles ont stimulé des horizons esthétiques nouveaux.

37. Elles nous ont transmis l'emballement et la nécessité de l'autoproduction.

38. Rassembleuses, elles ont favorisé une émulation verdoyante qui embaume toujours. Sans elles, nous n'en serions pas là ni là-bas.

39. Elles nous permettent d'en savoir davantage sur nos origines.

40. Reconnaissance à vous pour cette offrande du chant insensé, vital et prodigue, le vôtre et tous ceux soutenus au fil de ces quatre décennies.

### **Productions SuperMusique as Heard by an Outsider-turned-Insider**

SCOTT THOMSON

As a young man, even before I began to play music, I was curious about histories of creative improvised music, so the sounds that ignited my imagination were connected to people, eras, and places—the nexus of 'fields' and 'scenes' as creative incubators. At first, I was interested in the major movements in jazz and its offshoots—bebop on 52<sup>nd</sup> Street in New York, the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) in Chicago, free improvisation in London or Amsterdam in the sixties, for example—but, in time, I grew increasingly interested in active Canadian scenes. Inevitably, Montreal captured my attention, and I got curious about its principal artistic and organisational actors.

In lieu of a formal history of Productions SuperMusique (PSM), this more personal essay traces my (sometimes faulty) understanding of this vital organisation, which began when I was a young Ontario non-musician, grew as I eventually moved to Montreal, and

further intensified through my engagement as a PSM composer-performer. Additionally, my collegial rapport (and, indeed, friendship) with the driving forces of PSM, Danielle Palardy Roger, Joane Héту, and Diane Labrosse, makes my perspective unique and I hope, through these paragraphs, useful.

Early on, through piecemeal engagement with records by Les Dangereux Zhoms, Justine, Les Granules, and others, it was clear that something special was afoot in Montreal creative music, a spirit of exploration and a catholic embrace of as many musical sources—styles, histories, instrumentations—as possible. They called it '*musique actuelle*' and there was something distinctly and proudly Québécois about it. The Ambiances Magnétiques label was clearly well-organised, but something about it bespoke a musician-run endeavour, echoing pioneering labels founded by Sun Ra and Derek Bailey, for instance, that so vitally documented music that the market wouldn't support otherwise. From a distance, it felt like an important gesture of musical self-determination, one that allied it with these key forebears.

Initially, I assumed that most or all of the musicians the label represented were involved in its organisation. However, after I introduced Nous perçons les oreilles at the 2004 Guelph Jazz Festival, stating that he and Héту co-ran the label, Jean Derome quietly (and charmingly) disabused me of the idea; Héту was unequivocally the boss, he said, while he "did the dishes and some of the cooking."<sup>15</sup> This moment opened my eyes to Héту's role

15. The timing of this anecdote is noteworthy; while, by then, Joane was the sole director, I have since learned that Ambiances Magnétiques was essentially a collectively run enterprise in its early days.

in particular, and the role of women more generally in fostering and sustaining the infrastructure of Québécois *musique actuelle*. Through this realisation, I could start to perceive the incalculable role of PSM therein as my knowledge of the organisation was seeded and subsequently grew.

At the time, I was not aware of the extensive international touring that groups like Wondeur Brass and Justine had done in the eighties; PSM (then Productions SuperMémé) was formed in 1979 to sustain such activities because, as Danielle Palardy Roger later explained to me, they had no other avenues of support. Furthermore, I knew nothing of their skills as curators and administrators—case in point the remarkable Festival international des musiciennes innovatrices (FIMI), convened in 1988, featuring stellar female musicians from seven countries in seventeen concerts over five days. What I did detect—in a general way that grew clearer as I became more involved—was a feminist agenda that made women's creativity a priority. This inspired me as it corresponded with histories of creative musicians confronting the politics of self-representation in proactive, positive, generative ways.

Throughout the early 2000s, a period during which I became increasingly active as a performer and producer in Toronto, I started hearing about the projects of 'Ensemble SuperMusique (ESM),' relatively large groups comprising both female and male improvising musicians on acoustic, electric, and electronic instruments. The personnel was different each time, but usually involved Roger, Hétu, Labrosse, Derome, Michel F Côté, Martin Tétreault, and other, usually francophone artists, whom I came to identify as the core of Montreal *musique actuelle*.

Hétu and Roger identify this period as 'Chapter Two' of PSM history, after the first period, where all-female bands like Wondeur Brass, Justine, and Les Poules were the focus. The first Ensembles SuperMusique were formed in 1998, but their roots go back to 1996-97 with Flammèches, comprising the six named above. The PSM website (which includes a superbly detailed archive of historical programming that I recommend as a companion to this chronicle) offers this description of Flammèches: "Noisy, theatrical and colourful, this ensemble toys with Dadaist poetry, *arts brut* and *naïf*, quotidian sounds old and new, traditional songs and astrological tunes... all the while referencing pop, jazz and contemporary music."<sup>16</sup>

This precis is a useful short-hand definition for much under the *musique actuelle* umbrella, and Ensemble SuperMusique emerged as a more formalised structure to sustain these concerns on a project-by-project basis. This development activated the organisational acumen of Artistic Directors Hétu, Labrosse, and Roger, who framed PSM activities more squarely within the logic of artistic 'seasons' that mix ESM projects alongside others that suit the needs of the organisation and the field. A key example of the latter, and a signal achievement in PSM history, is the 2000 program, SuperMicMac (*Musiciennes innovatrices canadiennes, musiques actuelles et contemporaines*), an astonishing 20+ event festival in collaboration with the Musée d'art contemporain de Montréal, featuring almost entirely female artists. The program offered a rich cross-section of Canadian creative music, presenting everything from DJ sets to

16. [www.supermusique.qc.ca/fr/evenements/20430](http://www.supermusique.qc.ca/fr/evenements/20430) (accessed May 3, 2020). Quote translated by the author.

the Orchestre symphonique de Montréal. Rightfully, SuperMicMac won the 2000 Opus Prize as ‘Musical Event of the Year.’

During the early 2000s, the roster of ESM members expanded to include Lori Freedman—then a recent arrival in Montreal, and one of the first anglophones to join the PSM ‘stable’—Bernard Falaise, Jean René, and younger (70s- and 80s-born) players like Alexandre St-Onge and Guido Del Fabbro. These latter inclusions represent a trend that continues to this day, as PSM has sought *la relève* to contribute in increasingly prominent roles; Isaiah Ceccarelli, Ida Toninato, Pierre-Yves Martel, Craig Pedersen, Jennifer Thiessen, Philippe Lauzier, Elizabeth Millar, and Cléo Palacio-Quintin, for instance, have transitioned from emerging to mid-career artists during the years of their involvement in PSM. Hétu and Roger continue to seek out younger musicians and activate what they offer the organisation as interpreters and composers. (Diane Labrosse stepped away from PSM directorship in 2008, though she remains involved in its artistic activities.)

Indeed, I have benefitted from PSM’s mission to find and support young talent. Even before I moved to Montreal in 2010, I was welcomed as a collaborator, first to play in Hétu’s 2007 *Récits de Neige* project (with Derome, Labrosse, St-Onge, and another key contributor, drummer Pierre Tanguay). Then, in 2009, PSM commissioned one of my site-specific works for the galleries and corridors of the Belgo Building, rue Sainte-Catherine, to celebrate the organisation’s 30<sup>th</sup> Anniversary. *Belgorientation* featured 30 artists (20 musicians and 10 dancers) playing in various combinations through the multi-storey structure. This project gave me an invaluable introduction to a cross-section

of PSM-affiliated artists a year before I moved, a timely gift for which I remain grateful.

As a producer in Toronto, I had presented Les Poules (Hétu, Labrosse, Roger) and felt an immediate artistic and philosophical kinship, but I was still surprised that they would grant me—an anglophone man—the honour of celebrating their organisation with its primarily feminist, francophone priorities. While these priorities persist, it is the music above all that interests them; they found my work strong and the rest was ultimately secondary, an ethic that productively undergirds the entire PSM project.

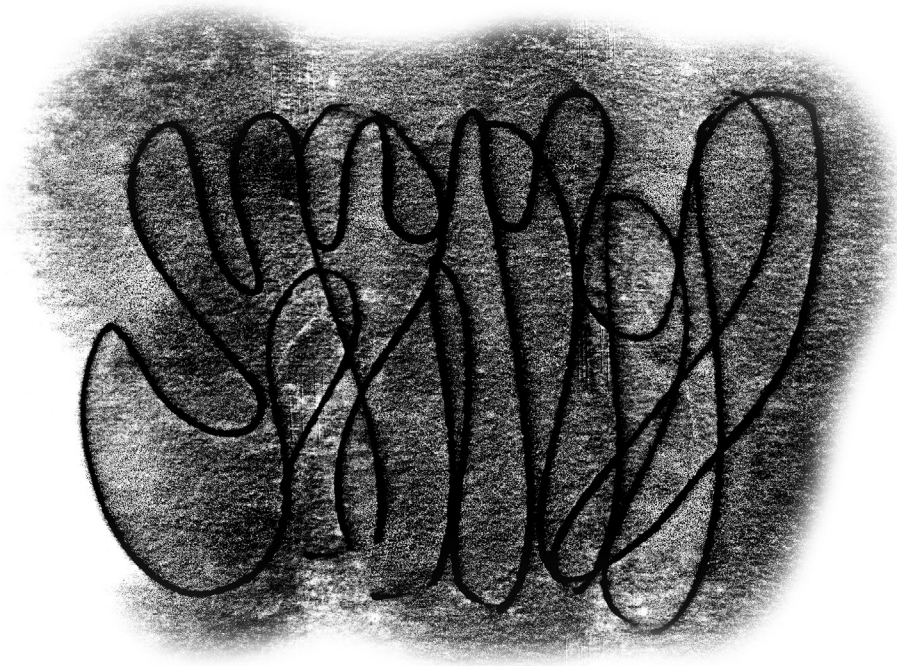
It helped that the nature of my work, epitomised by *Belgorientation*—a kind of graphic notation that employs maps—is consistent with PSM’s ‘Chapter Three,’ which began around that time and continues to the present day. If the early 2000s were, broadly speaking, about consolidating and galvanising a group of like-minded musicians, a roster to complement the core membership that goes back at least to the days of Flammèches, then the 2010s was a period to deliberately expand the number of composers involved, including younger composers like me. Graphic and otherwise-unconventional scores as well as conducted improvisation have long been a part of PSM programming, but in this new chapter these materials and approaches have increasingly become the organisation’s specialty. ESM is now the foremost group in Canada dedicated to interpreting such works.

Now ESM’s seasonal programming regularly features concerts that combine works by pioneers in the field—e.g. Russolo, Cage—with both new works and reprises of PSM commissions that represent (and expand) their ‘living archive’. Furthermore, in 2011, PSM began its

series of public workshops, with open rehearsals, performances, and talk-backs that allow audiences to see 'under the hood' of the process of interpreting unconventional scores, and provide an incubator for emerging artists to develop skills and experience in the field. Meanwhile, PSM supports its musicians by helping to convene projects and tours, both by ESM and groups of its membership, sustaining the regional, national, and

international reputation of Montreal *musique actuelle* almost single-handedly.

As my understanding of PSM's remarkable history has grown with my proximity to its activities, evidence of its vital importance—and the stellar achievements of its principal actors—within the global field of creative music has only grown more increasingly apparent.



Sarah Bahr, *Circles 3/12: your brain is a time machine*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# TAGS de Joane Hétu et *TanGRAM* de Danielle Palardy Roger : signatures plurielles et figure continue

Ana Dall'Ara-Majek

Personnalités majeures des musiques improvisées et actuelles au Québec, les créatrices de Productions SuperMusique, Joane Hétu et Danielle Palardy Roger, contribuent activement au développement de ces aires par les événements et les performances qu'elles organisent, ainsi qu'à travers leurs œuvres écrites. Dans ces dernières, les compositrices mettent l'écriture graphique à l'honneur, un moyen de rassembler autour d'un espace commun des musiciens d'horizons divers (formés en institution ou autodidactes), tout comme de poser les bornes d'un lieu d'expression personnel à chacun, où l'instrumentiste devient aussi créateur<sup>1</sup>. TAGS est une œuvre de Joane Hétu qui se distingue par son espace de rencontre, proposant une collaboration autour de l'improvisation entre l'Ensemble SuperMusique et deux ensembles emblématiques de la musique contemporaine au Québec, soit Quasar, quatuor de saxophones et le Quatuor Bozzini<sup>2</sup>. *TanGRAM* œuvre majeure de Danielle Palardy Roger, est représentative de l'idée du « jeu de pistes » chère à la compositrice et réunissait, lors de sa création, l'Ensemble SuperMusique dans son grand effectif. TAGS transforme les musiciens en « graffiteurs sonores » tandis que *TanGRAM* revisite le casse-tête des « sept planches de la ruse ». Deux œuvres, deux mondes. Deux descriptions analytiques qui seront présentées successivement et qui aborderont le contexte de leur composition, le fonctionnement de leurs partitions, les matières sonores en présence ainsi que les enjeux musicaux qui s'y manifestent.

1. À ce propos, voir Goron, 2019, p. 28.

2. Au sujet de ces ensembles, voir le numéro de *Circuit* qui leur est en partie consacré : Majeau-Bettez et McKinley (dir.), 2019, p. 9-30 (Quatuor Bozzini) et p. 55-90 (Quasar, quatuor de saxophones).

**FIGURE 1** TAGS interprétée par les ensembles Quasar, quatuor de saxophones, Quatuor Bozzini et Nous perçons les oreilles à l'Amphithéâtre du Gesù (Montréal), le 5 octobre 2018. Photo : Céline Côté.



### **TAGS de Joane Héту**

#### **a) Un lieu de rencontres**

TAGS, de Joane Héту, a été présentée pour la première fois les 4 et 5 octobre 2018 lors du concert « Cathédrale-Graffiti » à l'Amphithéâtre du Gesù. L'œuvre a été interprétée par Quasar, quatuor de saxophones, le quatuor à cordes Quatuor Bozzini et certains des musiciens de l'Ensemble SuperMusique<sup>3</sup>.

« Taguer », c'est apposer sa signature, en général à la bombe aérosol de peinture, sur les murs de la ville. Il s'agit d'une activité furtive, considérée comme illégale, où les auteurs se dissimulent dans la nuit tout en laissant la trace de leur passage sous la forme du tag, art populaire et urbain qui s'offre aux passants dans toute la liberté de leur subversion. Une esquisse de la personnalité de l'artiste se donne alors au tout-venant; il y a un partage. C'est dans ce contexte que l'œuvre s'inscrit lors du concert « Cathédrale-Graffiti », invitant le public à aller à la rencontre de différentes personnalités à travers leurs créations, styles et idées, chaque œuvre dressant « un mur de sons pour former une cathédrale sonore<sup>4</sup> ». Ainsi, TAGS propose, de manière symbolique, d'ériger un mur « résonant » sur lequel les musiciens inscriront musicalement leurs « signatures » à l'aide de leurs sons, sans peinture, sans pollution, mais de manière tout aussi « retentissante »<sup>5</sup>.

3. Avec Joane Héту et Alexandre St-Onge (version du 4 octobre 2018), et le duo Nous perçons les oreilles, composé de Joane Héту et de Jean Derome (version du 5 octobre 2018).

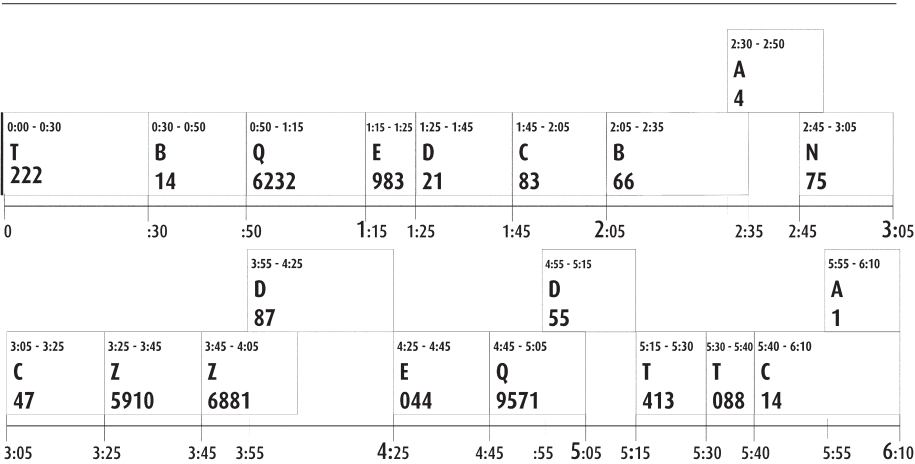
4. D'après la note de programme de l'événement : [www.supermusique.qc.ca/fr/series/1747](http://www.supermusique.qc.ca/fr/series/1747) (consulté le 2 juin 2019).

5. D'après la note de programme de l'œuvre : [www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951](http://www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951) (consulté le 2 juin 2019).

b) Neuf unités : effectifs instrumentaux

Lorsque l'on regarde la partition, elle fait penser à une fresque. Elle se compose d'une grille temporelle surmontée de « cases » qui représentent l'œuvre divisée en plusieurs courtes sections, dont chacune contient des informations précises : des durées, une lettre et des chiffres (Figure 2). L'idée est que chaque case corresponde à un espace, tel un pan de mur prêt à être « peint », et qui sera rempli par les sons des musiciens.

FIGURE 2    Extrait de la partition de TAGS.



À l'intérieur de ces cases, un temps est alloué (la compositrice recommande l'usage d'un chronomètre pour le respecter, du moins approximativement) au cours duquel les musiciens peuvent jouer librement, de manière à ce que chaque section soit perçue globalement comme un tag, une signature. Les lettres qui y sont inscrites correspondent à des groupes de musiciens – ou « unités » – préalablement choisis par la compositrice. Il existe neuf de ces unités, que l'on peut diviser en trois types. D'abord, les ensembles « préexistants », soit Quasar (lettre Q), le Quatuor Bozzini (lettre Z) et Nous perçons les oreilles (lettre N). Elles sont composées de musiciens qui ont l'habitude de jouer ensemble et dont on peut attendre une certaine homogénéité du fait qu'elles sont constituées de la même famille instrumentale (respectivement : saxophones, cordes, et voix/objets). Ensuite, sont présents des groupes « nouveaux » : un solo (A), trois duos (B, C et D), et un trio (E), dans lesquels la compositrice a combiné les instrumentistes des ensembles susmentionnés de manière assez libre (Figure 3).

**FIGURE 3** Formation des unités A, B, C, D et E.

|        |                                                                                                      |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Solo A | Alissa Cheung (violon)                                                                               |
| Duo B  | Jean Derome (saxophone alto, flûte, objets)<br>Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)                |
| Duo C  | Joane Hétu (saxophone alto, voix, objets)<br>Stéphanie Bozzini (alto)                                |
| Duo D  | Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano)<br>Clemens Merkel (violon)                                 |
| Trio E | André Leroux (saxophone ténor)<br>Mathieu Leclair (saxophone alto)<br>Isabelle Bozzini (violoncelle) |

On remarquera cependant une tendance à regrouper les instruments par registre, comme si la compositrice souhaitait garder des points communs dans ces nouvelles combinaisons. Le défi pour les musiciens sera alors de trouver une certaine cohésion sonore avec leurs nouveaux partenaires, de créer une signature originale, fruit de la rencontre avec une autre famille instrumentale. Enfin, la dernière unité est composée du *tutti* (T). Remarquons que chacune de ces unités dispose d'un temps d'action très limité. En effet, chaque section dure de 10 à 40 secondes, ce qui demande aux improvisateurs un temps d'adaptation rapide pour trouver la manière de construire ensemble un geste, une signature sonore. « Taguer, c'est vif, éphémère...<sup>6</sup> »

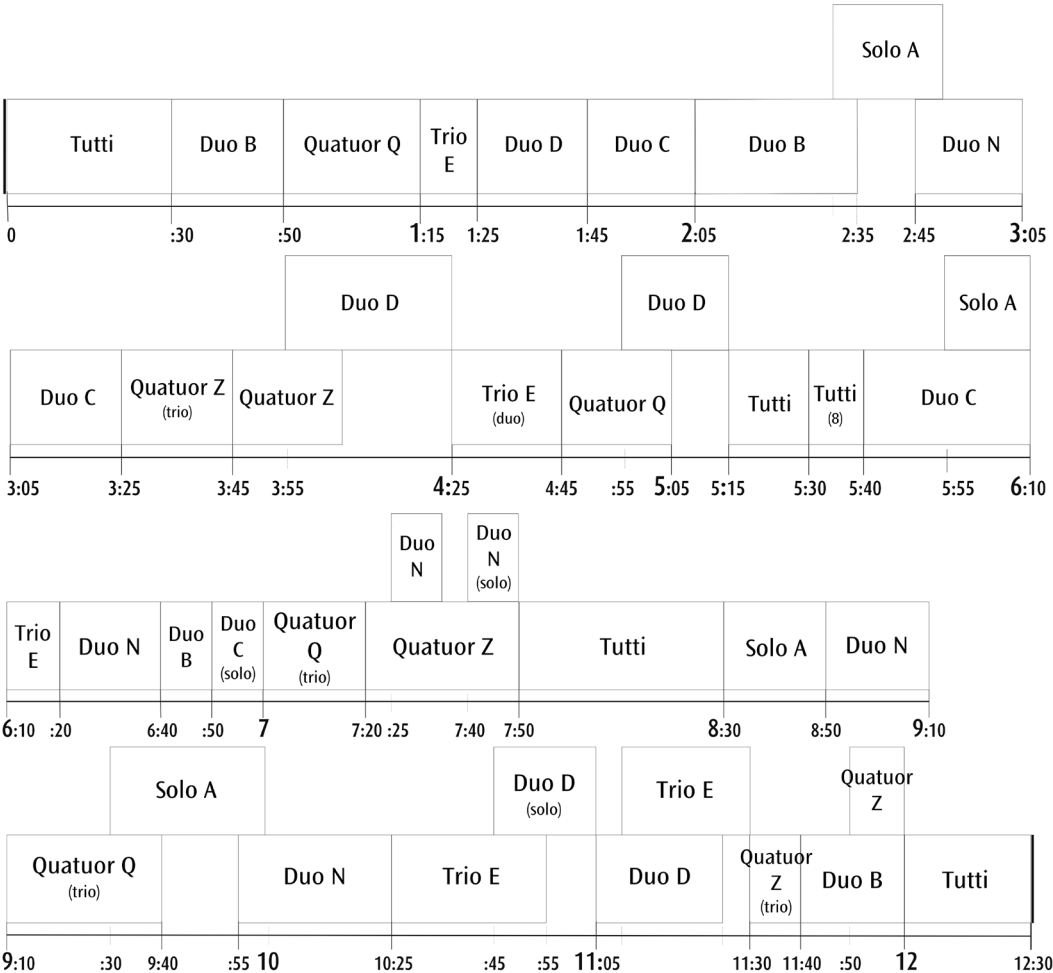
6. *Ibid.*

La Figure 4 est une reconstitution de la partition avec ses 42 sections et met en évidence la répartition des groupes instrumentaux. On constate que chaque unité joue au moins trois fois dans l'œuvre, avec alternance de grands effectifs (quatuor, *tutti*), d'effectifs intermédiaires (trio) et de petits effectifs (solo, duo). Les *tutti* sont toujours suivis d'une petite formation, accentuant ainsi le contraste de masse sonore ; cela est notable dans l'enchaînement du *tutti*, à 7:50 (section la plus longue de l'œuvre : 40 secondes) et du solo.

Avec ces différents effectifs instrumentaux, il est possible de faire un parallélisme avec la quantité de « tracés » picturaux, par exemple : des tags denses et bigarrés (grand effectif) côtoyant des tags composés d'un unique trait de peinture (solo). Il est à noter que parfois, certaines unités jouent à effectif réduit, car un ou plusieurs musiciens ont une instruction de silence (exemple à la Figure 4, l'indication « Quatuor Q [trio] » à 7:00).

En ce qui concerne l'ordre d'intervention des unités, la compositrice explique avoir travaillé au hasard : « il n'y a pas de logique a priori. J'ai travaillé avec un dé à 9 faces. J'ai tiré au sort l'ordre des intervenants. [...] Toutefois, après, j'ai ajusté

**FIGURE 4** Reconstitution de la partition complète de *TAGS* mettant en évidence la répartition des unités.



le hasard. J'ai annulé les répétitions de plus de deux fois du même intervenant, et j'ai rééquilibré l'ensemble de la pièce pour que chaque intervenant apparaisse relativement également par rapport à la durée de la pièce<sup>7</sup>. »

**c) Quatre « TAGS » : instructions par mots clés**

Aussi brève est l'intervention du musicien tagueur, aussi concises sont les consignes de son jeu musical. Ainsi, des chiffres sur la partition renvoient à une série d'instructions numérotées de 0 à 9 qui s'articulent autour d'un mot clé offrant une piste à explorer, un « paramètre de jeu à interpréter à sa

7. Sauf indications contraires, les propos attribués à Joane Héty sont tirés de courriels envoyés à l'auteure le 22 janvier 2020.

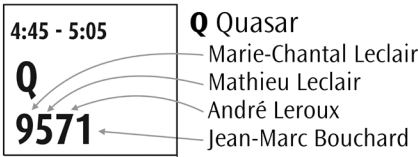
8. D'après la partition, p. 2.

9. D'après la note de programme.

manière<sup>8</sup>». Ces mots ont la particularité de toucher à plusieurs catégories sans distinction particulière, tantôt indications précises de mode de jeu, tantôt idées extramusicales offrant une palette d'interprétation large pour le musicien. Ils peuvent ainsi renvoyer à une image (une spirale, une avalanche), une articulation (un son tenu, staccato, glissando), un timbre ou un mode de jeu (granuleux, des souffles, un son aigu, multiphonique/cordier), un caractère (fragile, bruitiste, bariolé), une structure (trois sons, catalogue de sons, boucle, mélodie), une orientation (jouer vite, pulsation, imitation, silence, libre). La diversité de catégories induit de nombreux antagonismes, bruit/mélodie, sons continus/sons discrets, régularité/chaos, statisme/vitesse, fort/doux, densité/épurement, etc., et permet ainsi de générer des matières sonores riches de contrastes, dans une pluralité d'intentions et de gestes musicaux. «Taguer, c'est parfois brutal, parfois tendre, ça peut sembler chaotique tout en étant cohérent<sup>9</sup>.»

Un ordre est aussi établi pour chaque musicien dans son unité, permettant de déterminer quel numéro lui est attribué dans la grille temporelle (Figure 5).

**FIGURE 5** L'ordre pour l'unité Q : Marie-Chantal Leclair joue le n° 9, Mathieu Leclair le n° 5, André Leroux le n° 7 et Jean-Marc Bouchard, le n° 1.



De plus, les instrumentistes n'ont pas les mêmes instructions pour les mêmes numéros. En effet, chaque musicien se voit attribuer l'une de quatre séries de «TAGS» numérotées TAGS.1, TAGS.2, TAGS.3 et TAGS.4 à l'intérieur desquelles les instructions sont parfois communes et parfois différentes. La Figure 6 illustre les similitudes (surlignage) et différences entre les quatre «TAGS».

Cette répartition par «TAGS» ajoute de nouvelles possibilités de combinaisons instrumentales à celles déjà existantes. Par exemple les musiciens d'une même unité peuvent avoir le même numéro, mais jouer des éléments musicaux différents (notamment dans les *tutti*), ou à l'inverse, des musiciens d'unités différentes peuvent recevoir les mêmes instructions car ils interprètent la même série de «TAGS». Des voix polyphoniques se créent alors

FIGURE 6 Similitudes et différences dans les instructions des quatre « TAGS ».

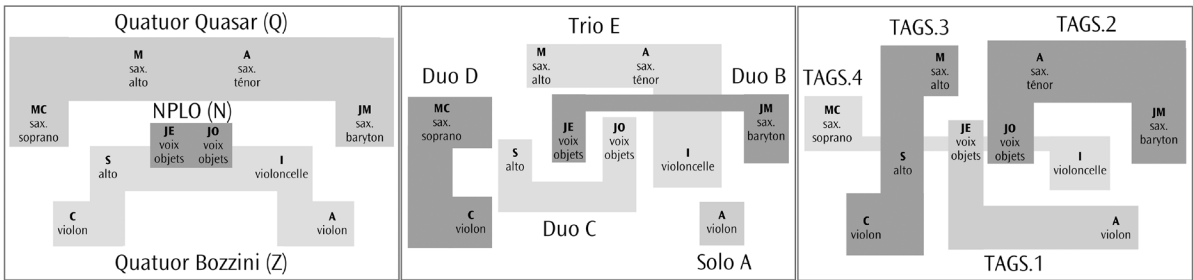
| TAGS.1         | TAGS.2                      | TAGS.3                          | TAGS.4                    |
|----------------|-----------------------------|---------------------------------|---------------------------|
| ALISSA<br>JEAN | JEAN-MARC<br>JOANE<br>ANDRÉ | STEPHANIE<br>CLEMENS<br>MATHIEU | ISABELLE<br>MARIE-CHANTAL |
| 0 silence      | 0 silence                   | 0 silence                       | 0 silence                 |
| 1 libre        | 1 libre                     | 1 libre                         | 1 libre                   |
| 2 un son tenu  | 2 un son tenu               | 2 un son tenu                   | 2 un son tenu             |
| 3 3 sons       | 3 granuleux                 | 3 staccato                      | 3 staccato                |
| 4 mélodie      | 4 des sons aigus            | 4 fragile                       | 4 fragile                 |
| 5 imitation    | 5 imitation                 | 5 un son aigu                   | 5 une spirale             |
| 6 glissando    | 6 catalogue de sons         | 6 une avalanche                 | 6 multi/cordier           |
| 7 bruitiste    | 7 des souffles              | 7 une boucle                    | 7 catalogue de sons       |
| 8 jouer vite   | 8 jouer vite                | 8 jouer vite                    | 8 jouer vite              |
| 9 bariolé      | 9 pulsation                 | 9 bariolé                       | 9 pulsation               |

entre ceux qui jouent les mêmes éléments et les autres, comme une rencontre éphémère entre deux passants marchant en unisson avant de se séparer et d’emprunter d’autres avenues. Certains numéros sont utilisés précisément pour créer ces moments. C’est le cas au début de l’œuvre, par exemple, alors que la compositrice attribue judicieusement le numéro 2 à toutes les unités afin que l’ensemble complet introduise la pièce par un son tenu.

L’œuvre contient donc une triple répartition instrumentale – par ensembles préexistants (familles instrumentales), par groupes « nouveaux » (registres) ou par « TAGS » (instructions) –, ce qui permet une multiplicité de combinaisons instrumentales et d’instructions de jeu. La Figure 7 met en évidence cette triple répartition par rapport au positionnement des musiciens sur la scène (version du 5 octobre 2018).

Comme l’œuvre fonctionne par une combinatoire de lettres et de chiffres, elle comporte un potentiel presque infini de jeux et de formes. « Idéalement, la pièce pourrait être tirée au sort à chaque interprétation », mentionne

FIGURE 7 Triple répartition instrumentale : a) par unités préexistantes ; b) par unités « nouvelles » ; c) par « TAGS ».



10. Hétu précise que la version originale de la partition a été jouée les 4 et 5 octobre 2018, mais qu'il existe une autre version de l'œuvre pour un groupe de 20 musiciens, jouée le 12 juin 2019.

11. Toutes les réflexions qui concernent l'écoute de l'œuvre font référence à la captation audio du concert du 5 octobre 2018. Ce document a été fourni à l'auteur par la compositrice, et certains extraits peuvent être trouvés en ligne : [www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951](http://www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951) (consulté le 15 avril 2020).

Hétu, tout en nuancant que dans le contexte des concerts, elle a remanié les éléments en rétablissant des « paramètres de parité et d'équilibre parmi les choix du hasard<sup>10</sup> ».

#### d) Gestes, textures, couleurs et imitations

Nous pouvons remarquer que la partition n'a pas de lien avec une quelconque graphie du tag. Elle a davantage une vocation signalétique, elle propose un cadre. À l'instar des partitions graphiques de la série *Intersection* de Morton Feldman, elle expose des laps de temps sous forme de petites « cases » qui peuvent être remplies librement en fonction d'un certain nombre de paramètres. Cependant, l'écoute de l'œuvre<sup>11</sup> peut inciter à faire des analogies entre des gestes musicaux et des gestes picturaux. Par exemple : les *glissandi* brefs évoquent un trait ascendant ou descendant vivement tracé ; les *pizzicati*, *slaps* et autres *staccatos*, des taches de peinture parsemées çà et là ; les motifs articulés, une manipulation plus fébrile, des textures dans la peinture. Certains passages musicaux semblent agressifs, d'autres fragiles, on imagine des aplats de peinture appliqués furieusement, ou encore un trait frêle, timidement laissé sur le mur.

L'idée du tag semble aussi s'incarner davantage dans sa production (le geste du « coup de pinceau ») et dans sa matière (textures lisse, rugueuse, etc.) que dans sa finalité (l'image résultante). Hétu précise :

J'ai regardé beaucoup de tags sur Internet, mais cela a été traduit de façon subliminale [...] toute la composition s'ancre dans le tag, autant par la durée des interventions qui est plutôt courte, car c'est un symbole, une signature, que par la pluralité des combinaisons et par le choix des matières sonores.

Le tag contient donc la texture et le geste. Il contient aussi la couleur. Par exemple, les différentes instrumentations qui s'enchaînent créent différentes « colorations » qui défilent rapidement tout au long de l'œuvre, tel le mur tagué vu d'un train en marche.

L'interprétation du 5 octobre 2018 se différencie de celle du 4 octobre en ce que les musiciens ont alors créé davantage de liens sonores entre les différentes sections sans que cela soit précisé dans la partition. L'enregistrement permet de remarquer que certaines signatures trouvent un écho dans une autre signature. Par exemple, une mélodie jouée dans une unité est reprise dans une autre ; c'est le cas des unités N (à 8:50) et Q (à 9:10). Autre occurrence : des structures entières sont reproduites, comme une « empreinte » de l'originale. On peut entendre un tel cas de figure à 9:55, où le duo N réalise un rythme « tribal » avec des percussions, des appeaux et une voix scandant un ostinato sur une note aiguë. Dans la section suivante, le trio E reprend cette

structure : un des saxophones (alto ou ténor) et le violoncelle reproduisent l'idée de la rythmique dans le registre grave, tandis que l'autre saxophone imite la scansion de la voix sur la même hauteur.

Cette interprétation démontre que les musiciens ont une vision de l'œuvre à grande échelle, qu'ils se servent des consignes pour exploiter de nouvelles relations musicales et qu'ils donnent sens non seulement aux signatures elles-mêmes, mais aussi aux enchaînements des signatures entre elles. On peut le remarquer notamment lorsqu'ils utilisent des éléments communs pour faire le lien entre deux sections<sup>12</sup>, ou lorsqu'ils utilisent un élément d'une signature comme matériau générateur pour une nouvelle signature, souvent dans des phénomènes « d'irisation » de la matière sonore, où une ligne à l'unisson se divise en plusieurs voix qui partent ensuite dans de multiples directions<sup>13</sup>.

Enfin, les « couleurs » de chaque signature sont mises en relief par de nombreux contrastes dynamiques, souvent accentués par des contrastes de densité (beaucoup/peu de notes). Sans être spécifiquement écrites, ces oppositions résultent autant des combinaisons instrumentales et des instructions de jeu que de l'écoute et de la synergie des musiciens en situation d'improvisation.

Bien que l'œuvre soit chaque fois jouée différemment, on remarque qu'entre les versions du 4 et du 5 octobre, certaines combinaisons présentent une constance dans les intentions musicales. C'est le cas des enchaînements impliquant des contrastes extrêmes d'effectifs instrumentaux – par exemple les passages entre les *tutti* et les solos<sup>14</sup> – ou encore des enchaînements caractérisés par des contrastes de densité – notamment entre les numéros 8 (« jouer vite », donc beaucoup de notes) et 2 (« un son tenu », donc une seule note)<sup>15</sup>. TAGS contient ainsi de manière relativement fixe ses moments introspectifs, ses moments éclatants, et ses couples tension-détente, tour à tour dans les sections fortes ou douces, denses ou épurées.

### e) Synthèse : des signatures plurielles

Lieu de rencontre entre l'œuvre et le public, entre des ensembles à géométrie variable et entre le musicien et lui-même, TAGS propose de partager l'idée de la signature sous de multiples facettes. L'œuvre expose la signature personnelle (l'idiome, le langage propre du musicien), de même que la signature collective (la sonorité d'un ensemble établi, ses habitudes d'interaction), ainsi que de « nouveaux autographes » (la rencontre de groupes formés spécialement pour l'occasion). Elle lance le défi d'exprimer dans l'instant une identité qui se construit collectivement.

12. C'est le cas, notamment, des sections qui sont superposées à d'autres (2:30, 3:55, 4:55, 5:55, 9:30, 10:45 et 11:10).

13. Par exemple à 10:45, alors que la mélodie du saxophone soprano se « brise » en morceaux, devenant par la suite une accumulation de staccatos exploitée par le Trio E qui suit.

14. Exemple entre 5:30 et 5:40.

15. Que l'on retrouve dans les sections entre 5:30 et 5:40 et entre 11:10 et 11:30.

## **TanGRAM de Danielle Palardy Roger**

### **a) Du casse-tête chinois au casse-tête compositionnel**

*TanGRAM*, de Danielle Palardy Roger, a été créée le 8 avril 2016 lors du concert « Jeux de pistes » à l'Amphithéâtre du Gesù, en coproduction avec la SMCQ dans le contexte de la Série hommage dédiée à John Rea, et en codiffusion avec Le Vivier. L'œuvre s'inspire du casse-tête chinois éponyme dans lequel un carré est divisé en sept pièces (cinq triangles et deux quadrilatères) – ce qui vaut aussi à ce jeu le nom de « sept planches de la ruse » – et dont le but est de réagencer ces pièces pour construire des figures à partir d'un recueil de modèles. Dans cet ordre d'idées, l'œuvre est telle une forme dont la structure change en fonction des différents agencements de ses éléments constitutants, pouvant ainsi générer une infinité de versions. Celle présentée lors de la création s'intitule *Orion* et a été interprétée par vingt musiciens de l'Ensemble SuperMusique.

Pour Palardy Roger, tout le défi de cette œuvre était de créer une partition graphique (Figure 9) à l'image du jeu du Tangram, et d'imaginer comment chaque pièce et sa disposition pouvaient correspondre à des indications musicales. « C'était comme une équation à résoudre », mais un exercice captivant pour la compositrice<sup>16</sup>.

16. Sauf indications contraires, les citations et paraphrases attribuées à Danielle Palardy Roger sont tirées d'un entretien accordé à l'auteure le 20 janvier 2020.

**FIGURE 8** *TanGRAM* interprétée par l'Ensemble SuperMusique à l'Amphithéâtre du Gesù (Montréal), le 8 avril 2016 (captation vidéo par l'Hibou dans le cadre du programme Le Vivier numérique).

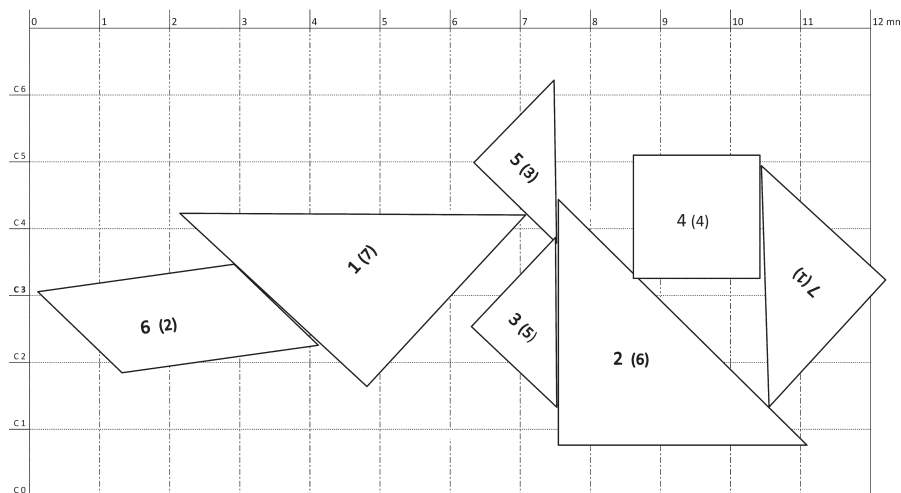


## b) Le Tangram transcrit sur la partition

Ainsi, *TanGRAM* se présente sous la forme d'une partition graphique qui reproduit l'environnement du jeu. Elle se compose tout d'abord d'un plan quadrillé avec le temps en abscisse et les hauteurs en ordonnée. L'axe temporel y est divisé en douze sections correspondant aux 12 minutes de l'œuvre. Palardy Roger précise que les musiciens peuvent se repérer grâce à des chronomètres, mais que la notion du temps est relative, chacun d'eux étant libre de suivre scrupuleusement les durées ou de « sentir » la temporalité dans le déploiement collectif des formes. L'axe correspondant aux hauteurs, quant à lui, s'étend sur sept octaves allant du  $do_0$  au  $do_6$ , aux confins des registres instrumentaux. Sur ce plan quadrillé sont disposées les pièces du Tangram : cinq triangles (deux grands, deux petits, un moyen), un carré et un parallélogramme, qui forment une grande figure géométrique. Le positionnement des pièces sur le plan détermine à quel moment et dans quel registre les instrumentistes interviennent. Selon le positionnement adopté, les différentes versions de *TanGRAM* peuvent varier considérablement, comme c'est le cas, par exemple, des versions *Philae* (Figure 9) et *Orion* (Figure 10).

Triangles et quadrilatères « s'enchaînent » et se superposent ainsi dans l'espace-temps musical, rappelant la partition de *Elektronische Studie II* de Stockhausen où le champ spectral des sons est représenté par des rectangles tandis que les enveloppes dynamiques prennent la forme de triangles. Tout comme l'exemple de *Studie II*, la partition de *TanGRAM* suit aussi la logique du système des portées traditionnelles : la durée s'y lit de gauche à droite et le

**FIGURE 9** Partition de *TanGRAM*, version *Philae*.



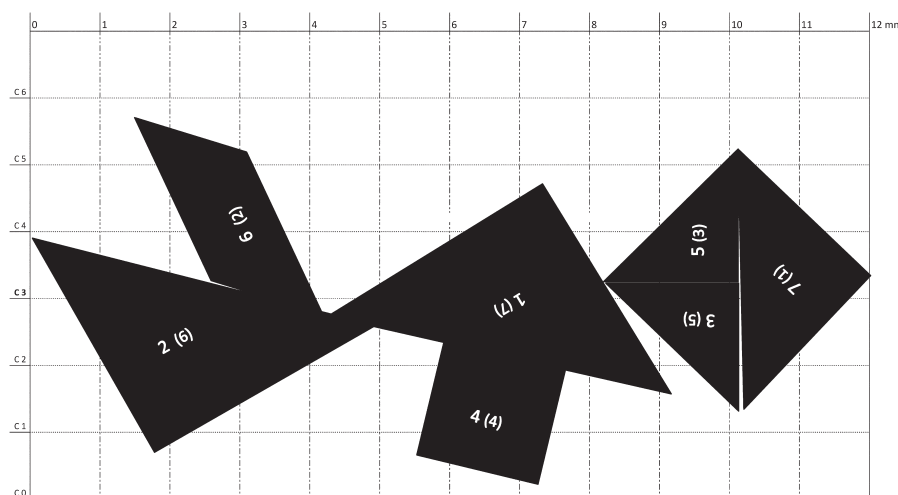
registre, de haut en bas. « Ça ne me tentait pas de réformer ces acquis », précise Palardy Roger. Cela permet une approche très intuitive et une prise en main immédiate de l'œuvre par les instrumentistes. *TanGRAM* présente également une dimension supplémentaire dans la différenciation de ses éléments constitutifs. En effet, chaque pièce du casse-tête contient ses propres paramètres d'interprétation touchant aux nuances – toujours à l'instar de l'œuvre de Stockhausen, les angles des formes indiquent l'intensité – et aux rythmes. D'une part, toutes les pièces et leurs angles, selon leurs positionnements sur la partition, suggèrent par essence des crescendos et des decrescendos, et seul le carré, s'il est posé à angle droit, peut indiquer une dynamique stable. D'autre part, chaque pièce, numérotée de 1 à 7, porte en elle-même son propre motif rythmique. Ce dernier consiste en des tenues à l'intérieur de boucles en  $7/4$  (Figure 12) que les instrumentistes répètent dans un tempo variant entre 60 et 76 pulsations à la noire, et ce, de manière asynchrone. Les pièces aux motifs les plus longs sont les grands triangles (1 et 2) et celle qui a le motif le plus court est le triangle moyen (7) – qui, par ailleurs, est l'unique pièce n'ayant pas sa paire, contrairement aux autres (2 grands triangles, 2 petits triangles, 2 quadrilatères). Pièce isolée, elle se compose rythmiquement d'une noire isolée dans six temps de silence.

### c) Vers le choix d'une forme : *Orion*

Palardy Roger était fascinée par la multitude de formes qui pouvaient être composées à partir du petit carré original, c'était comme « une banque de formes que l'on pouvait jouer ». Au départ, elle a commencé par explorer plusieurs figures provenant des modèles originaux. Très vite, les besoins musicaux ont pris le pas sur celles-ci et ont influencé l'agencement des pièces : formes étirées dans l'axe horizontal (temporel), construction plus en linéarité, et formes pas trop éloignées pour ne pas créer de « trous » dans les registres instrumentaux. Inventant ses propres figures, la compositrice finit par en retenir quatre qu'elle nomme très librement : *Orion*, *Spoutnik*, *Apollo* et *Philae*, en allusion à leur ressemblance avec des sondes spatiales. Les répétitions avec l'Ensemble SuperMusique sont l'occasion d'en tester la sonorité. Au bout de quelques répétitions, la figure *Orion* (Figure 10) s'impose à l'unanimité pour être travaillée plus en détail en vue du concert.

*Orion* est une figure qui donne une impression assez « aérienne ». Elle ressemble à un poisson ou à un petit vaisseau flottant dans l'espace, et l'on peut y distinguer trois sections formant, de gauche à droite, la queue, le corps et la tête de la figure. Au début de la partition (entre 0:00 et 4:00), la première section est composée de deux pièces (grand triangle et parallélogramme), qui

**FIGURE 10** Partition de *TanGRAM*, version *Orion*. Les chiffres sans parenthèses numérotent les figures, et ceux entre parenthèses, les motifs rythmiques.



font penser à un aileron. La disposition du triangle implique une descente dans le registre grave accompagnée par un crescendo très progressif dont le point culminant se trouve intensifié par l'arrivée de la deuxième forme dans le registre le plus aigu de toute l'œuvre : presque cinq octaves séparent alors les pointes extrêmes des deux formes ! Autour de 4:00, l'ambitus se referme et la figure se stabilise dans le registre médium tandis que la nuance retourne au *pianissimo*. Première grande respiration. La deuxième section commence vers 4:30, tuilée avec le decrescendo de la première. Elle est également composée de deux pièces (grand triangle et carré), et rappelle un corps doté d'une nageoire. La présence du grand triangle implique le même principe de « soufflet » dynamique que dans la première section, mais cette fois le déploiement se fait en sens inverse : le point culminant se trouve dans les aigus. À environ 6:00, l'irruption de la forme carrée renforce le crescendo en cours pour aller visiter le registre le plus grave, un des coins du carré touchant presque le  $do_0$ . Cette section se termine à approximativement 9:00 dans un decrescendo qui plonge doucement vers le registre grave. Pendant ce temps, vers 8:00, la troisième section fait son entrée. Elle est composée de trois pièces (deux petits triangles et un triangle moyen) qui évoquent une tête traversée d'une mince ouverture verticale (comme un bec). La disposition des formes accuse une grande section en crescendo-decrescendo liée à un élargissement et à un rétrécissement de l'ambitus. L'œuvre se clôt par un decrescendo et une convergence vers le  $do$  moyen ( $do_3$ ).

d) Le choix des équipes d’instrumentistes

En tenant compte des spécificités de registres et de dynamiques de la figure d’Orion, Palardy Roger a réparti l’ensemble des vingt instrumentistes en plusieurs équipes. Chaque musicien s’est vu assigner l’interprétation de quatre pièces du jeu : un grand triangle (numéroté 1 ou 2), un petit triangle (3 ou 5), un quadrilatère (4 ou 6), et le triangle moyen (7). La compositrice a également veillé à ce que les deux grands triangles (1 et 2), qui constituent en quelque sorte les fondements de la figure, soient associés à des groupes instrumentaux distincts : respectivement les cordes + électroniques et les vents + percussions. Cela dénote une volonté de distinguer les sections 1 et 2 de la figure d’Orion. Ainsi, deux types d’instrumentations (et de timbres) se succèdent, permettant d’apporter de la diversité à deux formes à la base identiques. Pour la création de l’œuvre, Palardy Roger a choisi une répartition des pièces pour chaque musicien, détaillée à la Figure 11. Cette répartition obéit à une logique tendant à ce que chaque pièce du casse-tête soit interprétée par une équipe de dix musiciens, à l’exception de la pièce n° 7 qui est jouée par l’ensemble complet.

**FIGURE 11** Répartition des pièces pour chaque musicien lors de la création, le 8 avril 2016. À gauche, les quatre pièces assignées à chacun des musiciens. À droite, les sept équipes résultantes pour chaque pièce du jeu.

|         |                                                                                                                                        |   |                                                                                                       |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 5 6 7 | Martin Têtreault (table tournante)<br>Joshua Zubot (violon)<br>Jean René (alto)                                                        | 1 | Guido, Joshua, Jean R., Jean-Christophe,<br>Bernard, Alexandre, Pierre-Yves, Aaron, Vergil,<br>Martin |
| 1 4 5 7 | Guido Del Fabbro (violon)<br>Jean-Christophe Lizotte (violoncelle)                                                                     | 2 | Jean D., Cléo, Lori, Philippe, Joane, Ida, Craig,<br>Scott, Isaiah, Corinne                           |
| 1 3 4 7 | Bernard Falaise (guitare électrique)<br>Aaron Lumley (contrebasse)<br>Vergil Sharkya (claviers)                                        | 3 | Jean D., Lori, Ida, Scott, Bernard, Alexandre,<br>Pierre-Yves, Aaron, Vergil, Corinne                 |
| 1 3 6 7 | Alexandre St-Onge (basse électrique)<br>Pierre-Yves Martel (contrebasse)                                                               | 4 | Lori, Joane, Ida, Scott, Guido, Jean-Christophe,<br>Bernard, Aaron, Vergil, Corinne                   |
| 2 3 6 7 | Jean Derome (flûtes)                                                                                                                   | 5 | Cléo, Philippe, Joane, Craig, Guido, Joshua,<br>Jean R., Jean-Christophe, Martin, Isaiah              |
| 2 5 6 7 | Cléo Palacio-Quintin (flûtes)<br>Philippe Lauzier (saxophone soprano)<br>Craig Pedersen (trompette)<br>Isaiah Ceccarelli (percussions) | 6 | Cléo, Jean D., Philippe, Craig, Joshua, Jean R.,<br>Alexandre, Pierre-Yves, Martin, Isaiah            |
| 2 3 4 7 | Lori Freedman (clarinettes)<br>Ida Toninato (saxophone baryton)<br>Scott Thomson (trombone)<br>Corinne René (percussions)              | 7 | Tutti                                                                                                 |
| 2 4 5 7 | Joane Hétu (saxophone alto)                                                                                                            |   |                                                                                                       |

#### e) La matière sonore : une figure continue

*TanGRAM* se compose d'enchaînements de notes tenues; mais loin d'être statique, c'est une œuvre de mouvement. D'abord, œuvre mobile en elle-même, chaque interprétation la révèle différemment. Si le cadre demeure, la matière y est sans cesse renouvelée. En effet, suivant le choix de la compositrice de retenir une structure parmi une infinité de possibles, les interprètes adaptent leurs interventions et leurs modes de jeu à l'intérieur du cadre des registres, des dynamiques et des séquences rythmiques. Ensuite, par la disposition des pièces sur le plan – étirées dans l'axe temporel, mais toujours liées les unes aux autres –, la matière sonore produite est une musique de flux, de continuité, animée d'*arsis/thesis* très progressifs et multidimensionnels (s'appliquant aux dynamiques, à l'étendue du registre et aux épaisseurs instrumentales). Palardy Roger précise: « le croisement des formes et des nuances que suggèrent les angles, c'est ça qui crée le mouvement dans la pièce ». À ces grandes articulations s'ajoutent les microflux. Par le principe motivique propre à chacune des pièces (notes tenues dans des boucles répétées) et en raison de leur asynchronisme (les notes se tuilent constamment), la matière sonore donne l'impression d'être animée de l'intérieur par de constantes petites « vagues », comme si l'énergie était sans cesse réinjectée dans le flux. *Orion* forme ainsi une figure continue, un grand mouvement lent, rythmé de l'intérieur, qui se construit petit à petit par l'occurrence des interventions instrumentales et qui ne révèle sa forme complète que dans une large temporalité.

La seule rupture de l'œuvre se trouve à environ 10:10 et correspond au léger interstice vertical dans la « tête » de la figure d'*Orion*, à l'apogée du *fortissimo*. Palardy Roger mentionne qu'il s'agissait du seul endroit où il y avait eu un *cue*. Dans l'interprétation de l'Ensemble SuperMusique du 8 avril 2016, il s'agit de l'unique moment de silence *tutti* auquel succède une dernière section staccato assez contrastante. La fin de la pièce est en effet beaucoup plus pointilliste. Appuyée par la dissipation d'énergie créée par le *decrescendo*, cette section donne l'impression que la matière part en morceaux, comme si *Orion* se fragmentait en petits débris allant se perdre dans l'infinité de l'espace. À l'image du casse-tête chinois, la forme unie éclate en une multitude de petites pièces.

La compositrice confie que la forme d'*Orion* était celle qui « fonctionnait » le mieux à cause de l'instrumentation du moment. Pour ce concert, il y avait beaucoup d'instruments graves et la forme d'*Orion* était celle qui permettait le plus d'explorer la richesse de ce registre :

La [pièce] 4 (le carré) permettait des graves très pleins. Avec un autre ensemble, on aurait peut-être fait un autre choix. Les pièces étaient plus équilibrées. Les graves, les médiums et les aigus étaient plus facilement assumés par l'ensemble. *Orion* donne la possibilité à tous les instruments d'être en plénitude.

## f) Le chiffre 7 et les symétries

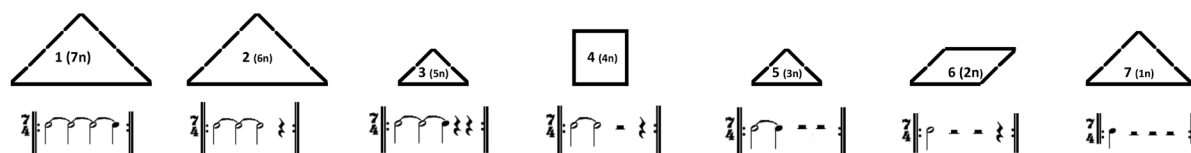
L'une des caractéristiques notables de cette œuvre est le jeu avec le chiffre 7 et la symétrie que cette valeur porte en elle-même et génère par la suite. Dans *TanGRAM*, il y a 7 éléments constitutifs de la forme globale de l'œuvre (les 7 pièces du jeu) qui sont eux-mêmes composés de 7 unités de temps. Une forme dans la forme, en quelque sorte. Jouée sur 7 octaves par 7 équipes de musiciens, etc. Palardy Roger témoigne : « C'est devenu une évidence pour moi que chaque forme allait contenir 7 temps et que ça allait être la base. Il y a quelque chose avec le chiffre 7 qui s'est imposé à un moment donné, une forme d'équilibre par rapport à la pièce. »

Plus loin encore, la compositrice y joue avec différentes symétries, par exemple entre l'ordre des pièces et la quantité d'éléments qu'elles renferment (Figure 12).

En l'occurrence, chaque pièce possède un motif opposé, en miroir, c'est-à-dire que la pièce n° 1 dure 7 noires, alors que la pièce n° 7 dure 1 noire seulement. La pièce n° 2 dure 6 noires alors que la pièce n° 6 dure 2 noires, etc. Au centre, l'axe de symétrie est représenté par le carré, pièce d'équilibre et de stabilité par excellence avec ses quatre angles, sa numérotation (4) et sa figure rythmique de quatre noires. Soulignant son rôle d'axe de symétrie, ce même carré se retrouve d'ailleurs au centre de la figure d'*Orion*, entre approximativement 6:00 et 7:00, c'est-à-dire au milieu de la durée de l'œuvre, ainsi qu'au point central des trois sections qui composent la figure. Comme pour marquer son assise, il est aussi l'élément qui touche le registre le plus grave.

Notons encore la symétrie qui existe dans la figure même d'*Orion*. En effet, le triangle n° 2 (de la section 1) est un miroir inversé du triangle n° 1 (de la section 2). Les deux triangles sont aussi dotés d'un « appendice » quadrilatéral. Si le parallélogramme touche le registre le plus aigu de l'œuvre, le carré

**FIGURE 12** Symétrie entre la numérotation et la composition des pièces du jeu.



lui fait contrepoids en touchant le registre le plus grave. Enfin, la dernière section (la « tête » de la figure) est construite à partir de plusieurs formes positionnées de manière *quasi* symétrique qui constituent presque un carré.

Petite touche amusante, l'unique point de rupture de l'œuvre se trouve à environ 10:10, numérotation qui rappelle le 10 h 10 symétrique du cadran de l'horloge. Est-ce un hasard ?

### g) Synthèse : trouver son propre chemin dans le casse-tête

Pièce composée de pièces, assemblage de figures appelant à un assemblage instrumental, essais-erreurs pour trouver la bonne version ; la genèse et l'interprétation de *TanGRAM* sont à l'instar du jeu du même nom, un casse-tête demandant astuce et patience. Palardy Roger reconnaît que le plus difficile était finalement « de mettre de côté le Tangram chinois et de trouver des agencements qui font entendre de la musique<sup>17</sup> ». La compositrice explique qu'au fil des répétitions, la pièce s'est ainsi laissée « apprivoiser » en dévoilant tout du long de nouveaux « secrets ». Comme le Tangram chinois, c'est en y jouant que l'on comprend son fonctionnement et c'est à force de répétitions que de nouveaux sens émergent.

Pour les musiciens, c'est aussi un parcours à construire, chacun abordant l'œuvre à son rythme et à sa manière : certains notant des repères avec une précision millimétrique, d'autres se fiant à un ressenti global, d'autres encore s'amusant même à « tricher » sur certaines règles établies<sup>18</sup>. Pour la compositrice, même cette « désobéissance » fait partie du jeu, de la ruse et de la réflexion qu'il nécessite. La ligne directrice étant de ne pas déséquilibrer une pièce en cours, tout le monde étant « responsable de la musique en train de se faire ». Ainsi, l'œuvre se construit ensemble tout en proposant un cheminement très personnel à chacun. Comme un jeu de piste : « on s'y promène et on finit par comprendre quel est le chemin, quel est le trésor caché dans la pièce ».

\*

Avec *TAGS* et *TanGRAM*, Héту et Palardy Roger exploitent le potentiel de la musique improvisée en créant des espaces de jeu où les interprétations sont multiples et les formes, mobiles. Les deux œuvres présentent une part d'indétermination dans la composition grâce au jeu de la combinatoire : il y a tirage au sort (*TAGS*) ou assemblage ludique (*TanGRAM*) des événements qui constitueront la structure de l'œuvre, permettant ainsi une infinité de versions possibles. Dans une veine minimaliste à la George Brecht, *TAGS*

17. Propos issus de courriels échangés par Danielle Palardy Roger et l'auteure le 2 juin 2019.

18. Ce fut le cas notamment pour les musiciens jouant deux formes superposées. Les consignes stipulaient qu'un musicien ne pouvait pas jouer une autre forme avant d'avoir terminé de jouer la précédente, mais des musiciens ont proposé de passer de l'une à l'autre à leur guise.

laisse libre cours à l'inventivité des musiciens pour interpréter le mot instruction qui suscitera l'action. *TanGRAM* donne un cadre plus balisé où plusieurs paramètres musicaux sont fixes et par la suite cartographiés dans une approche plus xenakienne. En ce qui concerne l'écriture musicale, Hétu fait appel à une partition signalétique et verbale, plus schématique, tandis que Palardy Roger crée une relation forte entre le visuel et le sonore à travers une représentation du casse-tête chinois. Le point commun des partitions est leur aspect chronologique, toutes deux ayant un axe temporel organisé soit de manière séquentielle (*TAGS*), soit dans la continuité (*TanGRAM*).

Dans le panorama des musiques actuelles, ces deux œuvres créent une passerelle entre la spontanéité des musiques improvisées et la complexité des œuvres écrites. *TAGS* fait partie de ces œuvres qui revendiquent l'individualité des musiciens comme élément fondateur, laquelle pose l'idiome comme base d'un vocabulaire dont la rencontre avec l'autre constitue la richesse. *TanGRAM* propose aux musiciens une expérience plus introspective, voire méditative, qui puise son sens dans une globalité, où chacun cherche son chemin à l'intérieur d'une cohésion sociale.

Des personnalités distinctes s'expriment dans *TAGS*, tandis qu'une identité sonore unique se révèle petit à petit dans *TanGRAM*. Gestes articulés ou matières de flux, signatures plurielles ou figure continue, ces deux œuvres très différentes montrent une palette créative riche, sublimée par le talent et l'inventivité des musiciens improvisateurs.

#### BIBLIOGRAPHIE

- GORON, Benjamin (2019), « Partitions graphiques : incursion dans un univers visuel », *La Scena Musicale*, vol. 24, n° 5, février, p. 28.
- MAJEAU-BETTEZ, Emmanuelle et MCKINLEY, Maxime (dir.) (2019), *Bozzini, Molinari, Quasar : trio de quatuors*, numéro de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 3.

#### ENREGISTREMENTS

- DEROME, Jean et PALARDY ROGER, Danielle (2016), *Jeux de pistes*, Ensemble SuperMusique, Ambiances Magnétiques, AM 230.
- HÉTU, Joane (2018), *TAGS*, Quasar, quatuor de saxophones, Quatuor Bozzini, Ensemble SuperMusique, [www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951](http://www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951) (consulté le 2 juin 2019).
- PALARDY ROGER, Danielle (2016), *TanGRAM*, Danielle Palardy Roger (dir.), Ensemble SuperMusique, <http://smcq.qc.ca/smcq/fr/video/1188> (consulté le 15 février 2020).

# Musique actuelle : topographie d'un genre, de Réjean Beaucage

Montréal, Varia, coll. « Musique », 2019, 216 pages.

Éric Legendre

Après un essai réussi et détaillé sur l'histoire de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)<sup>1</sup>, Réjean Beaucage, journaliste, critique et directeur général du festival Akousma – et collaborateur bien connu des pages de *Circuit* –, propose cette fois une « topographie d'un genre », soit celui de la « musique actuelle ». Témoin assidu des scènes musicales au Québec, tant lors de spectacles que sur disques, et lui-même à la tête d'un festival important, Beaucage procède à son analyse par le truchement de trois importantes manifestations culturelles québécoises. Il rend compte de la façon dont ces événements ont aidé à définir les spécificités québécoises de la musique actuelle et de leur apport au développement de ce courant à l'échelle internationale. Dans son introduction, Beaucage exprime même le désir de « montrer en quoi [la musique actuelle] est nôtre, puis [de] tenter de décrire l'attitude particulière qu'adoptent ceux qui la font » (p. 11-12).

L'ouvrage est composé de quatre sections. D'abord, Beaucage trace un portrait de la Semaine internationale de musique actuelle (Sima) qu'a organisée Pierre Mercure du 3 au 8 août 1961; il se penche ensuite sur une trentaine d'éditions du Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV), fondé



en 1983 par Michel Levasseur; puis, l'auteur aborde la 11<sup>e</sup> et dernière édition du festival annuel américain New Music America – renommé Montréal Musiques Actuelles (MMA) pour l'occasion –, laquelle s'est tenue à Montréal du 1<sup>er</sup> au 11 novembre 1990 avec Jean Piché à la direction artistique; finalement, Beaucage étudie le paysage de l'après-MMA, à partir de 1991, sur la base notamment de sa fréquentation régulière du FIMAV et de quelques autres manifestations internationales.

La figure de Pierre Mercure et la Sima qu'il organise en 1961 sont célébrées par d'autres historiens

et historiennes; cet événement en est un charnière dans l'histoire musicale du Québec, alors en pleine Révolution tranquille, mais son rayonnement s'étend bien au-delà du seul cercle musical. De fait, avant même l'Exposition universelle de 1967, la Semaine met le Québec au diapason d'une plus vaste modernité culturelle, telle qu'elle se vit alors à New York, Paris et ailleurs en Europe<sup>2</sup>. Beucage souligne d'ailleurs la place essentielle qu'occupe dans le programme de ce festival l'interprétation de *Structures métalliques II* de Mercure – une œuvre mêlant traitement électronique et parties improvisées interprétées par le sculpteur Armand Vaillancourt (qui n'est pas musicien) sur des instruments inventés. Il y voit comme un point de bascule, une mise au monde « [d']un nouveau genre » et l'ouverture d'une « boîte de Pandore » (p. 194) d'où sont sortis les festivals et événements qu'il analyse ici, qui sont autant d'événements où coexistent des expressions musicales spontanées ou improvisées et des courants davantage institutionnalisés.

La seconde section aborde la création, le développement et le maintien du FIMAV. Aventure incontournable dans l'histoire des festivals au Québec, les efforts de programmation de Michel Levasseur (à la tête du festival depuis ses débuts, en 1983) permettent de saisir en quoi une musique actuelle – traversée par l'improvisation, le jazz, la musique industrielle, le minimalisme, le rock d'avant-garde (ainsi que par d'autres disciplines, telles que le théâtre, la peinture, la sculpture, l'art sonore) – a pu se développer, trouver son public et rayonner à l'international. Beucage souligne au passage la création des disques VICTO, en 1987, comme étant une étape majeure ayant permis d'attirer encore davantage les regards sur le FIMAV, ainsi que sur la scène locale déjà bien endisquée, depuis 1984, par Ambiances Magnétiques.

On trouve dans les pages de *Circuit* les traces du retentissement que le festival MMA et les musiques actuelles ont eu en 1990. Une part importante du

vol. 1, n° 2 lui était d'ailleurs consacrée. La condamnation de Jean-Jacques Nattiez, alors rédacteur en chef de la revue, était sans équivoque, qualifiant le MMA de « parfaite illustration d'une idéologie démagogique » et appelant à ne pas se complaire « dans l'insignifiance esthétique de certaines musiques "actuelles"<sup>3</sup> ». La réponse du directeur artistique du MMA, Jean Piché, publiée dans le même numéro, était tout aussi cinglante, soulignant « qu'un fascisme en vaut un autre<sup>4</sup> ». Vingt-quatre ans après le MMA de 1990, et à l'aide d'extraits d'un entretien réalisé avec Piché en 2014, Beucage élargit et précise le débat et permet à son interlocuteur de réitérer que son désir initial était de « rassembler toutes les pratiques musicales, sans exception » (p. 94). Beucage rappelle également les réflexions de l'artiste pluridisciplinaire Raymond Gervais, imprimées dans le programme même du MMA, en 1990, et dans un article de grand intérêt publié en 1995<sup>5</sup>, lesquelles établissaient une filiation directe des musiques actuelles (expression au pluriel) – jusqu'à la musique de John Zorn – avec la Semaine de Pierre Mercure...

Une quatrième section permet à l'auteur un retour sur sa fréquentation annuelle du FIMAV. Puisant notamment dans ses propres écrits comme chroniqueur et journaliste (pour la revue culturelle québécoise *Esse* et la revue française *ImproJazz*), Beucage dresse ainsi, extrait après extrait, un panorama (qui aurait mérité d'être synthétisé davantage) de « cette musique-là [...] celle que l'on ne connaît pas, parce qu'elle n'est pas encore née » (p. 160).

Sans formuler de véritable conclusion, Beucage consacre les vingt-cinq dernières pages de son livre à d'autres grands festivals de musiques de création, cette fois extérieurs au Québec: celui de la Biennale de Venise, le festival Présences (et Présences électroniques) à Paris et le Nordic Music Days de Reykjavík, qui permettent d'établir (ou non) des rapprochements en matière de programmation ouverte à la « diversité

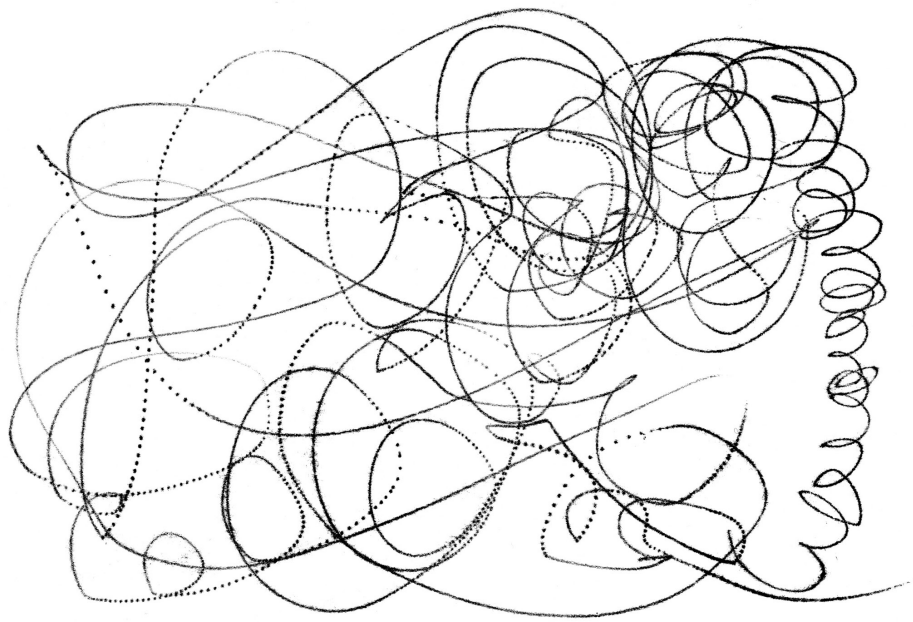
actualiste » (p. 172). Beaucage observe que c'est surtout à partir des années 2000 que les programmations de nombreux festivals européens s'ouvrent, progressivement, à la musique actuelle.

Mais dans cette topographie demeure une absente, soit l'étude des façons par lesquelles la musique actuelle a pu joindre un certain public à l'extérieur des festivals annuels mentionnés. Par exemple, pour quoi le rôle de la Société Radio-Canada, qui n'est citée qu'une seule fois afin de signaler l'entrée de Pierre Mercure à la station CBFT-TV, dès son ouverture en septembre 1952, n'est-il pas analysé? C'est toute la question de la diffusion de la musique actuelle hors festivals qui reste ici étrangère à l'analyse de Beaucage (outre certains passages sur les étiquettes de disques VICTO et Ambiances Magnétiques, qui auraient mérité un chapitre en elles-mêmes<sup>6</sup>). La SRC a même été le diffuseur officiel du FIMAV pendant de nombreuses années et, justement, nombre de captations faites lors du festival trouvaient ainsi un autre public par l'entremise de la radio. Ce qui devait avoir des répercussions sur la visibilité de la musique actuelle et, de ce fait, forcément sur la viabilité du festival de Victoriaville. Pensons à certaines émissions essentielles (hebdomadaires, voire même quotidiennes) telles que *Musique Actuelle* (de 1985 à 1994), *Le Navire Night* (de 1995 à 2004) ou *Brave New Waves* (de 1984 à 2006) et, notamment, aux réalisateurs Hélène Prévost ou Mario Gauthier (pour le secteur francophone), et Brent Bambury et Patti Schmidt (pour le secteur anglophone). Ces quelques véhicules ont, eux aussi, permis un rayonnement considérable de la musique actuelle au pays.

On ne peut nier le grand rôle des trois festivals étudiés dans l'avènement de la musique actuelle, mais on regrette tout de même l'absence d'une analyse des moyens de diffusion de la musique actuelle autres que celui de la prestation en salle de concert. Dans cette optique, il serait intéressant qu'une topographie com-

plémentaire soit produite prochainement, consacrée au travail, aux échos et aux multiples ramifications que la musique actuelle d'ici aura pleinement eues à l'échelle internationale.

1. Réjean Beaucage (2011), *La Société de musique contemporaine du Québec: histoire à suivre*, Québec, Septentrion. Voir le compte rendu que l'auteur en a réalisé dans les pages de *Circuit*: Éric Legendre (2013), «*La Société de musique contemporaine du Québec: histoire à suivre* de Réjean Beaucage», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 23, n° 2, p. 84-87.
2. Les liens entre Pierre Mercure et les autres arts ont notamment été explorés dans un numéro de la revue *Circuit*: Claudine Caron et Jonathan Goldman (dir.) (2011), *Musique automatiste? Pierre Mercure et le Refus global*, *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 21, n° 3. On notera également, au sommaire de ce même numéro, le texte de Sophie Stévance, «*La construction du champ identitaire de la musique actuelle en Amérique du Nord: enquête sur la filiation avec la Semaine internationale de musique actuelle*» (p. 75-86).
3. Jean-Jacques Nattiez (1991), «*Faut-il tout accepter?*», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 2, p. 43-49. Notons que Nattiez revient également sur l'événement Montréal Musiques Actuelles dans son texte bilan publié vingt ans après: «*La fondation de Circuit et sa première décennie: un coup d'œil rétrospectif et autocritique*», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, nos 1-2, 2010, p. 13-23.
4. Jean Piché (1991), «*Non! Mais acceptons que le jardin soit plus grand que vous ne le croyez!*», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 2, p. 51-54.
5. Raymond Gervais (1990), «*Montréal, Musiques Actuelles, 1960-1990*», programme officiel du MMA, et Raymond Gervais (1995), «*Quelle(s) musique(s)?*», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, p. 23-26. Rappelons que ce texte figure au sommaire d'un grand dossier que la revue consacre spécifiquement à la musique actuelle.
6. À ce titre, on pourra consulter la thèse de doctorat d'Anne Robineau, déposée à l'Université de Montréal en 2004: «*Étude sociologique de la musique actuelle du Québec: le cas des Productions SuperMusique et du Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville*», <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/17546> (consulté le 4 janvier 2020).



Sarah Bahr, *Circles 3/8: do I see you now or in the past?*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

# Nouveautés en bref

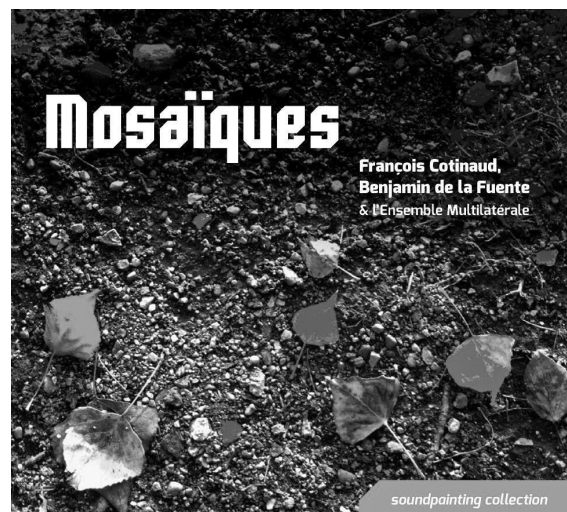
Clément Canonne et Isaiah Ceccarelli

François Cotinaud, Benjamin de la Fuente & Ensemble Multilatérale

## *Mosaïques*

Musivi/MJB 022 CD/2017

Saxophoniste de jazz et de free jazz formé auprès d'Alan Silva, François Cotinaud est également un fervent militant du soundpainting – un langage gestuel dédié à la composition en temps réel élaboré par le compositeur et multi-instrumentiste Walter Thompson – qu'il pratique en France depuis le milieu des années 2000 (pour plus de précisions sur cette pratique, voir également, dans le présent numéro, l'entretien avec Vincent Lê Quang). Le disque *Mosaïques* qu'il publie chez Musivi avec l'ensemble de musique contemporaine Multilatérale procède d'une démarche tout à fait singulière. Cotinaud a en effet passé commande d'une cinquantaine de miniatures au compositeur Benjamin de la Fuente – des solos, des duos, quelques trios et un quintette – qu'il a ensuite intégrées comme autant de « palettes » à son répertoire de soundpainter. Il en résulte un ensemble de pièces dans lesquelles les compositions originales ne sont plus qu'un élément parmi d'autres, plus ou moins repérable au sein des improvisations impulsées et « dirigées » par Cotinaud. Le processus de création a ainsi fait la part belle à l'expérimentation, les musiciens explorant diverses manières d'associer matériau compositionnel et improvisations collectives :



En découvrant les compositions, je me suis sans arrêt demandé ce que j'allais mettre en relation dans chaque pièce... soit je commence une pièce par quelque chose d'écrit, et donc la composition devient une sorte de thème, par exemple je demande à la flûte de jouer son solo, et je l'étends à l'orchestre, et les autres musiciens vont utiliser ce matériau et naturellement le développer ou lui faire écho. Ou alors c'est le contraire : il peut y avoir une situation d'improvisation, et telle composition va venir ponctuer, éclairer, orienter la suite de l'improvisation, ou bien venir conclure la performance. Dans d'autres cas encore, j'ai superposé différents éléments : par exemple, il y avait une composition pour trombone, trompette et violoncelle, constituée uniquement de notes longues avec des soufflets. Je me suis dit que j'allais faire quelque chose en contraste avec ça. J'ai donc utilisé le signe « sidelines », qui demande aux musiciens de jouer des notes conjointes, très rapides, comme de l'eau. Au final, pendant l'enregistrement, je me suis autorisé à essayer beaucoup de choses et à en jeter beaucoup d'autres. On a enregistré soixante prises pour n'en garder que treize ! À deux ou trois exceptions près, je n'ai pas vraiment prémédité le déroulé des différentes pièces. (François Cotinaud, entretien avec Clément Canonne, 22 février 2018)

La musique, très organique, se caractérise en effet par une grande fluidité dans la cohabitation et l'assemblage d'éléments parfois hétérogènes, tout en aménageant un certain nombre de plages plus méditatives construites notamment à partir de percussions bruyantes (morceaux d'ardoise, pierres, plaques de métal, etc.). Au final, ce projet témoigne de l'étonnante plasticité du soundpainting, de sa capacité à digérer les ingrédients les plus variés, à les faire siens pour les restituer en une mosaïque toujours recomposée.

CLÉMENT CANONNE

Dedalus Ensemble

**Sébastien Roux : Inevitable Music #5**

Brocoli/Brocoli 023/2019

En investissant un espace artistique relativement inédit, à mi-chemin entre œuvres algorithmiques à sons fixés et partitions graphiques à instrumentation indéterminée, la musique composée par Sébastien Roux pour l'ensemble Dedalus interroge la tension qui existe entre systématisme procédural et plasticité instrumentale. Les compositions rassemblées sur cet album présentent la « traduction » sonore d'œuvres visuelles de Sol Lewitt – un artiste conceptuel américain, célèbre notamment pour sa série des *Wall Drawings*, qui reposent, à la manière d'une partition verbale, sur un ensemble de consignes volontiers combinatoires permettant à des exécutants de réaliser une « version » *in situ* de l'œuvre. Au début de chaque piste, et à l'instar d'un audioguide, la voix élégante de DD Dorvillier nous présente l'œuvre source et le principe permettant de générer son équivalent musical : on entendra ainsi toutes les manières de combiner deux sons, à partir d'un son stable, un son ascendant, un son descendant et un son court, chacun de ces sons pouvant de plus être joué sous la forme d'une note continue, d'une note répétée ou d'une note vibrée ; ou encore la réalisation d'un accord de cinq notes dont chaque son se

## SEBASTIEN ROUX

### Inevitable Music #5

Sonic translations of Sol Lewitt's  
incomplete open cubes and  
wall drawings #51, #260, #299  
and #797  
for the Dedalus Ensemble

« déplace » successivement d'un musicien à l'autre, de gauche à droite, le tout répété trois fois. Si l'épuisement de procédures combinatoires peut parfois faire penser à Tom Johnson, la variété des dispositifs compositionnels imaginés par Sébastien Roux invite à une expérience musicale qui est bien plus ludique que conceptuelle. Certaines traductions prennent la forme de partitions graphiques dynamiques, diffusées sur des écrans posés devant les instrumentistes, les plaçant ainsi dans une position *quasi* vidéoludique. D'autres reposent sur la transmission orale d'un système aux musiciens, qui doivent ensuite se l'appropriier et trouver les moyens (instrumentaux et communicationnels) de le mettre en œuvre : ainsi, la pièce combinatoire mentionnée ci-dessus, traduction du *Wall Drawing #260*, est présentée sous deux versions, l'une, rapide et nerveuse, pour violon (Silvia Tarozi) et alto (Cyprien Busolini), l'autre, plus sombre et étale, pour trompette (Christian Pruvost) et guitare (Didier Aschour, le fondateur de l'ensemble Dedalus). C'est précisément le caractère vivant et toujours surprenant de la réalisation instrumentale qui domine ici, que ce soit par l'imagination

timbrale dont font preuve les musiciens de l'ensemble Dedalus ou par les superpositions heureuses résultant du simple dépliage sonore de la procédure. Au fond, le passage d'une musique algorithmique de synthèse à un processus collaboratif impliquant des instrumentistes de chair et d'os change fondamentalement la donne : loin d'étouffer la créativité des musiciens, le cadre extrêmement contraint du projet ne fait que mieux ressortir la richesse des interactions et négociations musicales, à l'issue souvent imprévisible, auxquelles ceux-ci doivent se livrer. Le travail de Sébastien Roux et de l'ensemble Dedalus ouvre à cet égard un chemin musical particulièrement excitant.

CLÉMENT CANONNE

Jean Derome

***Somebody Special : 9 chansons de Steve Lacy***

Ambiances Magnétiques/AM 249/2019

Dès les premières notes de cet album, on entend les signatures de deux musiciens de jazz absolument originaux : celle du saxophoniste, compositeur et improvisateur Steve Lacy, bien sûr (l'album s'intitule *Somebody Special : 9 chansons de Steve Lacy*), mais aussi celle du saxophoniste, compositeur et improvisateur Jean Derome. Le style de Lacy est immédiatement reconnaissable par les amateurs de jazz : sa voix est rigoureusement originale. Son langage harmonique, près de celui des pianistes Thelonious Monk ou Herbie Nichols, est jumelé à des arrangements minimalistes et appuyé par une inventivité mélodique remarquable. Dans le même ordre d'idées, les mélomanes reconnaîtront immédiatement le travail « jazz » de Jean Derome, accompagné pour l'occasion de ses fidèles compagnons de route Normand Guilbeault à la contrebasse, Pierre Tanguay à la batterie et Karen Young au chant. L'ensemble est agréablement rehaussé par l'addition d'Alexandre Grogg, excellent pianiste dont les chœurs et l'accompagnement harmonique sont notables.



L'originalité de cet album repose sur les petits détails des arrangements et du jeu des musiciens. Ce n'est pas qu'un hommage, car les arrangements qu'a faits Jean Derome de ces chansons déjà si particulières sont merveilleux. Signalons, par exemple, celui de la pièce-titre de l'album. Au début de celle-ci, Derome choisit de doubler à la flûte basse la mélodie interprétée par Karen Young – comme ce que faisait Steve Lacy au saxophone soprano – tandis qu'il chante en même temps à la quarte juste inférieure. De cet effet sort un nuage d'harmoniques qui rehausse toute la chanson. C'est un détail assez minime, mais qui apporte une touche d'originalité et de créativité à cette reprise, et cette attention aux arrangements se confirme tout au long de l'album. Notons aussi la superbe *Blue Baboon*, dans laquelle Derome et Young chantent la mélodie à l'unisson. Un autre moment fort est la pièce *Name*, chantée par Derome, qui s'accompagne d'un rythme répétitif de cliquetis de clés à la flûte basse. Il faut encore souligner l'excellence des solos instrumentaux (plutôt brefs) qui parsèment l'album. Le son d'ensemble demeure cependant ce qui est le

plus remarquable sur cet album, étant entièrement au service des chansons; en outre, il distingue *Somebody Special* de beaucoup d'albums de jazz (souvent axés sur les chœurs des solistes), de la même manière que le langage musical de Steve Lacy le distinguait des autres compositeurs de jazz du <sup>xx</sup>e siècle.

ISAIAH CECCARELLI

Gabriel Dharmoo

### ***Quelques fictions***

Ambiances Magnétiques/AM 253/2020

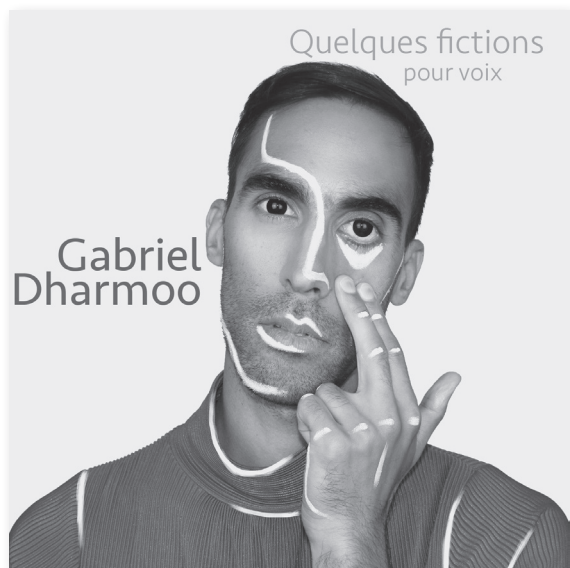
Le compositeur, vocaliste, improvisateur et chercheur Gabriel Dharmoo est l'une des voix les plus créatives de sa génération, et l'un des improvisateurs québécois les plus en vue sur la scène mondiale. Faire un tour de son curriculum vitae, c'est découvrir un artiste qui sait ce qu'il veut faire et comment atteindre son but. Dharmoo a démarré sa carrière comme violoncelliste et compositeur, mais il œuvre depuis dix ans dans un univers musical singulier: il alterne allègrement entre les domaines de la musique écrite, du théâtre et de l'improvisation. Il a étudié la musique carnatique

auprès de quatre maîtres en Inde, d'abord en 2008 et de nouveau en 2011, avant d'entreprendre un doctorat en musique, en théâtre et en anthropologie à l'Université Concordia.

Son nouvel album, *Quelques fictions*, est paru sous étiquette Ambiances Magnétiques et documente bien le développement artistique de Gabriel Dharmoo, musicien d'une grande créativité et à la voix originale dans le contexte des musiques contemporaines québécoises. Comprenant des improvisations solos, des duos et des œuvres composées pour ensemble vocal, l'album mène l'auditeur à travers une grande variété de mondes musicaux et d'écritures qui ont un impact émotionnel plutôt rare en musique contemporaine. Ayant exploré le concept de « musiques hypothétiques de cultures inventées » dans ses projets antérieurs, notamment avec *Anthropologies imaginaires* (2015), Dharmoo possède un contrôle compositionnel qui lui permet d'exposer les éléments les plus frappants de la musique folklorique ou traditionnelle de plusieurs cultures. Dans cet album, par exemple, on entend des touches de musique chorale scandinave et de musique liturgique orthodoxe, ainsi qu'une référence plutôt directe à la musique carnatique dans la composition *Vaai Irandu*; cependant, tout est passé à travers un filtre personnel et contemporain. À nos oreilles, le disque semble maintenir un équilibre entre un sérieux bien senti dans les compositions et un sens de l'humour plus évident dans les improvisations. La juxtaposition de ces pièces est très agréable à écouter.

L'album a beaucoup de moments de technique vocale impressionnante. Notons brièvement *Trompe de Cataimaans* et le *Duo de Porketche* avec Elizabeth Lima. L'amitié entre Dharmoo et celle-ci et leur sens de l'humour se ressentent clairement à travers cette piste. Il est évident qu'ils prennent plaisir à faire de la musique ensemble.

ISAIAH CECCARELLI



# Les illustrations

## Sarah Bahr

*Circles* °3 est une série de monotypes, un procédé d'impression sans gravure qui produit un tirage unique. S'y jouent l'évocation d'un geste, la tentative de communiquer une vitesse, une articulation, un timbre, un parcours... La série des *Circles* représente pour moi un tracé entre improvisation et composition, un essai pour structurer le temps et en garder une trace sensible, qui conserverait quelque chose de la complexité de la tâche elle-même.

Nous savons que le temps n'est pas linéaire, mais une construction, un outil, une expérience émotionnelle, une manière d'organiser nos vies – et en musique, c'est tout particulièrement cette expérience étrange du « maintenant » que l'on sculpte. Avec *Circles* °3, j'ai voulu m'approcher d'une pratique musicale en explorant l'enregistrement d'un « maintenant » et en produisant de courtes formes « improvisées ». Et bien que le temps ne soit pas non plus circulaire, c'est quand même le cercle comme geste et comme forme qui me permet d'explorer à la fois l'expérience du temps, qui est complexe, et celle de la composition, qui est peut-être une manière de rendre le temps intelligible, justement...

Le protocole est simple : chaque nouveau « geste » de la série est exécuté dans une fenêtre temporelle d'environ trente secondes avec une vague intention préalable, à la fois rythme et structure temporelle. J'enregistre les trajectoires du geste à l'aveugle, et le « projet » graphique se transforme au fur et à mesure que je trace sur l'envers de la feuille, et que se révèle ce qui deviendra l'empreinte finale.

Née en 1986 à Heilbronn (Allemagne), Sarah Bahr poursuit des travaux visuels et poétiques à trajectoires multiples, entre théâtre musical, performance et écriture. Ayant fait des études à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et à l'Institut d'Études théâtrales appliquées à Gießen, elle vit et travaille aujourd'hui en France et en Allemagne. Elle a publié ses textes poétiques dans diverses revues (*Nioques*, *If*, *Multitudes*). Elle est également l'auteur d'*Embâcle* (Les Petits Matins, 2015), de la pièce de théâtre *Décompression Panama ou comment survivre en milieu hostile* (compagnie Plateforme Locus Solus, Lyon, 2018) et de *Schläfer* (Biennale Musiques en Scène, Lyon, 2018).

# Les auteurs

## Pierre-Antoine Badaroux

Diplômé du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Pierre-Antoine Badaroux (né en 1986) enseigne l'écriture et l'arrangement jazz au Conservatoire de Lille. Il est improvisateur en solo, interprète à la tête de l'Ensemble Hodos, producteur pour les étiquettes Umlaut Records et Remote Resonator, et membre de l'Orchestre de Nouvelles Créations, Expérimentations et Improvisations Musicales et de Peeping Tom. Badaroux axe son travail autour d'une exploration des rapports entre les formes d'écriture, de composition, de prédéfini, d'indéfini et d'improvisé, dans un dialogue avec différentes formes de mémoires.

## Sébastien Beliah

Après des études de jazz et de musiques improvisées (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris), de contrebasse classique (Conservatoire à rayonnement régional d'Aubervilliers-La Courneuve) et de pédagogie musicale (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon), Sébastien Beliah (né en 1979) a concentré son travail musical autour du jazz (Umlaut Big Band, le trio Un Poco Loco), des musiques dites expérimentales (Orchestre de Nouvelles Créations, Expérimentations et Improvisations Musicales, Ensemble Hodos ou encore en solo) et des musiques traditionnelles (avec le quartet Lumpeks). Il a enseigné la contrebasse et l'improvisation de 2006 à 2016 au Conservatoire à rayonnement régional de Reims.

## Clément Canonne

Clément Canonne est chargé de recherche au CNRS, rattaché à l'équipe Analyse des pratiques musicales au sein de l'UMR 9912 « Sciences et Technologies de la Musique et du Son » (Ircam-CNRS-Sorbonne Université). Ses recherches portent principalement sur la question de l'improvisation, envisagée à la fois comme pratique et comme paradigme. Son travail récent a fait l'objet de publications dans plusieurs revues internationales (*Cognition*, *Music Theory Online*, *Revue de Musicologie*, *Empirical Musicology Review*, etc.). Il s'intéresse également à la philosophie de la musique : il a dirigé un ouvrage collectif consacré aux *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles* (Delatour, 2017) et a traduit et introduit, en collaboration avec Pierre Saint-Germier, deux volumes des *Essais de philosophie de la musique* de Jerrold Levinson (Vrin, 2015 et 2020).

## Isaiah Ceccarelli

Isaiah Ceccarelli est batteur, compositeur, improvisateur et chanteur. Il écrit des œuvres pour des musiciens et des ensembles tels que Architek Percussion, Sarah Albu, Mira Benjamin, le Quatuor Bozzini, Katelyn Clark, Elinor Frey, le GGRL, les solistes du London Contemporary Orchestra, le festival Suoni per il Popolo (Stretch Wood), l'Ensemble SuperMusique, TAK et Voces Boreales. Isaiah a enregistré des albums pour Ambiances Magnétiques (Montréal), Drip Audio (Vancouver) et Another Timbre (Royaume-Uni). Comme batteur et percussionniste, il participe

depuis le milieu des années 1990 à d'innombrables concerts et enregistrements de jazz et de musique improvisée. Il est compositeur, batteur et parolier pour House of Gold, son quartette avec Katelyn Clark, Eugénie Jobin et Frédérique Roy.

## Michel F Côté

Compositeur et musicien, Michel F Côté naît à Montréal l'année où, pour la première fois, un navire – le sous-marin *USS Nautilus* – voyage sous la calotte glaciaire du pôle Nord. Depuis, il compose abondamment pour le théâtre et la danse : il y allonge plus d'une centaine de collaborations. En danse, il joint son nom aux travaux de Catherine Tardif, Louise Bédard, Benoît Lachambre et Sylvain Emard ; au théâtre à ceux de Wajdi Mouawad, Simon Boudreault, Martin Faucher et Robert Lepage. Depuis 1990, il a réalisé, coproduit et/ou participé à plus de soixante enregistrements sur disque. Il est associé au label Ambiances Magnétiques, et est le cofondateur du label &records. Il dirige maintenant un nouveau label, Sono Sordo. Sa *maestria* musicale est documentée au sein des ensembles suivants : Mecha Fixes Clocks, Klaxon Gueule, Jane & the magick bananas, Pink Saliva, Vulgarités, Bruire, et Tiari Kese – duo avec lui-même.

## Ana Dall'Ara-Majek

Compositrice, artiste sonore et chercheuse vivant à Montréal (Québec), Ana Dall'Ara-Majek se consacre à l'étude de l'interaction entre les pensées instrumentales, électroacoustiques et informatiques dans

la composition musicale. Elle a obtenu, en 2016, un doctorat en composition de l'Université de Montréal, où elle enseigne en tant que professeure invitée dans le secteur des musiques numériques depuis 2018. Ses œuvres ont été jouées internationalement, incluant des collaborations notables avec les ensembles TM+, Taller Sonoro, Lunatics at Large, Distractfold, Sixtrum, Quasar, quatuor de saxophones et SuperMusique. Passionnée par l'analyse musicale et la représentation du sonore, elle a réalisé de nombreuses partitions graphiques avec l'Acousmographe et rédigé des analyses publiées dans le journal *eOrema* (2014), dans l'ouvrage *Son Vitesse-Lumière* (Magison, 2016), et dans la revue *Circuit, musiques contemporaines* (2018, 2020). Elle a également réalisé deux disques d'œuvres mixtes et électroacoustiques : *Air* (Kohlenstoff Records, 2014) et *Nano-Cosmos* (Empreintes DIGITALes, 2018).

#### Jean Derome

Blanchi sous le harnois après 45 ans de métier, Jean Derome est un compositeur, multi-instrumentiste et improvisateur accompli au répertoire composite. Formé à presque toutes les écoles mais prisonnier d'aucune, Derome se dévoue avec zèle à la poursuite de nouveaux horizons musicaux dans un va-et-vient incessant entre la musique actuelle et bruitiste, le tonal et l'atonal, le jazzistique et le cacophonique. Son exubérante discographie comprend une soixantaine d'albums ainsi qu'une centaine de compositions pour le cinéma, le théâtre et la danse. Parmi les groupes toujours actifs, mentionnons Nous perçons les oreilles, un duo ébouriffant avec Joane Hétu ; le vigoureux ensemble Jean Derome et les Dangereux Zhoms ; le Trio Derome Guilbeault Tanguay, bien connu de la scène de jazz montréalaise ; ainsi que l'Ensemble SuperMusique, dont il assume occasionnellement la direction. La remarquable vitalité créatrice dont Derome témoigne a récemment fait l'objet d'un documentaire, *Derome ou les turbulences musicales* (2015), signé par Richard Jutras, et elle lui a valu de nombreux prix et distinctions, dont des prix Opus pour ses disques *Musiques de chambre* (2014-2015) et *Résistances* (2017-2018).

#### Jean-Luc Guionnet

Après des études de philosophie de l'art et d'arts plastiques à Paris 1 Sorbonne, Jean-Luc Guionnet se consacre à la musique et aux arts sonores par la composition acoustique (*Non-organic bias*), la composition instrumentale (*Distances ouïes dites*), l'improvisation instrumentale au saxophone et à l'orgue (*Hubbub, L'épaisseur de l'air, Pentès*, duo avec Seiji Murayama), la création radiophonique pour France Culture (*Si l'on dit que les âmes tendent*) et la création d'installations sonore (*Inscape*). Parallèlement, il poursuit, d'une part, un travail théorique servant de base à des conférences ou publié dans diverses revues ou ouvrages collectifs, et, d'autre part, un travail plastique principalement lié au dessin (*Informatique de soi-même*). Son travail a toujours à faire avec la rencontre forte d'un dehors : un instrument, un problème théorique (« qu'est-ce que la rumeur? »), et surtout un ami collaborateur : Will Guthrie, Éric La Casa, Lotus Edde-Khouri, une équipée au long cours (*Hubbub, Ames Room, Phéromones*).

#### Joane Hétu

Née en 1958 à Montréal, où elle vit et travaille toujours, Joane Hétu est musicienne, compositrice, improvisatrice, chef d'orchestre, travailleuse culturelle et gestionnaire. Elle dirige la chorale JOKER qu'elle a fondée en 2012. Elle codirige l'Ensemble SuperMusique (ensemble de 6 à 20 musiciens) avec Danielle Palardy Roger depuis 1998 et propulse ainsi à l'avant-scène la création et l'interprétation de partitions graphiques ainsi que la gestuelle de direction en musiques improvisées. Au cours des dernières années, elle a composé pour l'Ensemble SuperMusique, le Quatuor Bozzini, le Now Orchestra, Quasar, quatuor de saxophones, Instruments of Happiness. Elle forme avec Jean Derome le magique duo Nous perçons les oreilles. Elle est également fondatrice et directrice de la maison de disque DAME (Distributions Ambiances Magnétiques Etcetera, 1991), codirectrice artistique de Productions SuperMusique (1980) et membre fondateur de l'étiquette Ambiances Magnétiques ainsi que du Groupe Le Vivier. Sa discographie comprend une cinquantaine d'albums.

#### Thomas Lacôte

Thomas Lacôte est compositeur, organiste et improvisateur. Titulaire du grand orgue de l'église de la Trinité à Paris, il est professeur d'analyse musicale et d'écriture des  $xx^e$ - $xxi^e$  siècles au Conservatoire de Paris (CNSMDP), après y avoir été l'assistant de Michaël Levinas. Il est l'invité de nombreux festivals et institutions tant comme concertiste, compositeur et improvisateur que comme conférencier et enseignant (Académie du Festival d'Aix-en-Provence, Radio France, Eastman School of Music, Mozarteum, Académie d'orgue de Haarlem, etc.). En 2019, il reçoit le prix de composition Hervé Dugardin de la Sacem. Ses œuvres sont disponibles aux Éditions Henry Lemoine. Avec Y. Balmer et C. Murray, il est l'auteur de l'ouvrage *Le modèle et l'invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt* (Symétrie, 2017), qui propose une relecture complète des techniques de composition de Messiaen, fruit d'une recherche collective de près de dix ans.

#### Éric Legendre

Éric Legendre est travailleur culturel depuis plus de 20 ans, occupant diverses fonctions dans le milieu culturel montréalais, en archiviste, en sciences de l'information et en gestion documentaire. Il travaille notamment au Centre de recherche et documentation (CR+D) de la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, à la médiathèque de la Société Radio-Canada, à Artex ou pour la Bibliothèque de l'École nationale de cirque. Après avoir collaboré avec les revues *Parachute* et *Circuit, musiques contemporaines*, il travaille actuellement pour *ESPACE art actuel*.

#### Vincent Lê Quang

Saxophoniste s'exprimant aux confins du jazz, de la musique classique et contemporaine, Vincent Lê Quang mène une activité de musicien complet, composant, improvisant et enseignant. Professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP), il côtoie sur scène Daniel Humair, Aldo Romano, Henri Texier, Bruno Ruder, Jeanne Added...

## 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. Depuis 2017, il enseigne occasionnellement au Conservatoire de musique de Montréal et à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

## Danielle Palardy Roger

Active depuis la fin des années 1970 dans le milieu de la musique actuelle montréalaise, Danielle Palardy Roger a exploré et élargi les frontières de la musique de création. Percussionniste, improvisatrice et compositrice, elle est cofondatrice des légendaires groupes Wondeur Brass, Les Poules et Ensemble SuperMusique. Elle a composé pour des ensembles aussi variés que l'ECM+, la chorale JOKER, Totem Contemporain, le chœur VivaVoce, le GGRIL de Rimouski, le duo Breault-Reimer, un ensemble de cargos dans le port de Montréal et des classes d'enfants. Outre quantité de chansons, son répertoire comprend aussi des contes et théâtres musicaux ainsi qu'un oratorio. Danielle P Roger a fait de nombreuses tournées de concerts au Canada, en Europe et aux États-Unis. Son

œuvre compte une vingtaine de disques sur l'étiquette Ambiances Magnétiques. Depuis quarante ans, son influence et son rayonnement ont grandement favorisé la reconnaissance de la musique improvisée et bruitiste parmi les musiques nouvelles. Elle a été administratrice et vice-présidente du Centre de musique canadienne au Québec entre 1998 et 2007, puis présidente du Groupe Le Vivier de 2007 à 2014.

## Emily Payne

Emily Payne est chargée de cours en musique à l'Université de Leeds. De 2015 à 2018, elle a été auxiliaire de recherche postdoctorale attachée au projet « John Cage et le *Concert for Piano and Orchestra* », financé par le Arts and Humanities Research Council (AHRC). Ses champs de recherche incluent les approches psychologiques et anthropologiques de l'interprétation musicale – particulièrement en lien avec la musique de l'après-Guerre –, la créativité, la collaboration, l'incarnation et la matérialité. Ses travaux ont été publiés par *Contemporary Music Review*, *Cultural Geographies*, *Music & Letters*, et *Musicae Scientiae*. Elle est coéditrice du *Oxford Handbook of Time in Music* (à paraître en 2020) et de *Material Cultures of Music Notation: New Perspectives on Musical Inscription* (Routledge, à paraître en 2020). Elle est également Éditrice assistante de la revue *Music & Science*.

## Philip Thomas

Philip Thomas se spécialise dans l'interprétation des musiques écrites expérimentales et improvisées à titre de soliste et en tant que membre de l'ensemble Apartment House, pionnier des musiques expérimentales. Quelques-uns de ses enregistrements récents incluent une collection de cinq disques consacrés à la musique pour piano solo de Morton Feldman, une autre collection de cinq disques consacrés à la musique pour piano solo de Christian Wolff, un album double, avec l'ensemble Apartment House, composé de *Concert for Piano and Orchestra* de John Cage et de *Resistance* de Wolff, des enregistrements d'œuvres pour plusieurs pianos de Morton Feldman ainsi que des disques monographiques des compositeurs Christopher Fox,

Jürg Frey, Michael Finnissy, Bryn Harrison, Cassandra Miller, Tim Parkinson, Michael Pisaro, James Saunders, and Linda Smith. Récemment, il s'est également produit aux côtés des pianistes Mark Knoop, Catherine Laws, Ian Pace, and John Tilbury, de même qu'aux côtés de la Merce Cunningham Dance Company. Thomas est présentement Professor of Performance à l'Université de Huddersfield et codirecteur of CeReNeM. Il publie de nombreux textes consacrés à l'interprétation et à la musique expérimentale.

## Scott Thomson

Scott Thomson est un tromboniste, compositeur et improvisateur. Il travaille régulièrement avec la chanteuse et danseuse Susanna Hood. *The Muted Note*, son cycle de chansons basées sur les poèmes de P. K. Page, a été endisqué par Thomson et Hood en duo et par le quintette The Disguises; une version spécialement conçue pour la scène, avec une chorégraphie de Hood, a fait l'objet d'une tournée de 40 représentations à travers neuf provinces canadiennes en 2014. Scott a cofondé l'Association of Improvising Musicians Toronto (AIMToronto) en 2004 et il en a été le directeur jusqu'à 2009; en 2007 il a codirigé le AIMToronto Orchestra, spécialement constitué pour travailler sur un projet d'Anthony Braxton. En 2016 il a coordonné le Montréal-Toronto Art Orchestra (20 musiciens) pour interpréter la musique de Roscoe Mitchell. Thomson a également été, entre 2007 et 2010, le directeur artistique de Somewhere There, un local torontois dédié à la musique créative qui a présenté 850 concerts pendant cette période. Scott a composé une série de pièces *in situ*, des « compositions cartographiques » pour musiciens et spectateurs mobiles présentées à l'intérieur de contextes performatifs non conventionnels, du Musée des beaux-arts du Canada à l'Art Gallery of Ontario, du Vieux-Port et du Parc La Fontaine de Montréal au Parc national du Bic. Scott est actuellement le programmeur du Guelph Jazz Festival.

# Résumés/Abstracts

Clément Canonne

## **À la croisée d'un double continuum ? Retour sur une expérience de co-crédation entre un compositeur et cinq improvisateurs**

L'improvisation musicale est souvent considérée comme se situant à la croisée d'un double continuum mettant en jeu, d'une part, le degré de spontanéité de la création, et, d'autre part, le degré de prédétermination de la performance. Le présent article confronte cette idée d'un « double continuum » de l'improvisation à une étude de cas – l'analyse du processus de création du projet *Sillon*, une expérience « comprovisatoire » ayant associé un compositeur et cinq improvisateurs du collectif Umlaut. Sans nier l'existence de continuités fortes entre improvisation et composition, l'article met en lumière les spécificités et singularités que les musiciens attachent à leurs différentes pratiques, par-delà leur volonté commune de parvenir à produire un objet musical « hybride ».

**Mots clés :** Improvisation, processus de création, ethnographie, créativité collective, composition.

## ***At the intersection of a double continuum? Reflecting on an experiment of co-creation between a composer and five improvisors***

*Musical improvisation is often said to exist at the intersection of a double continuum, with the degree of spontaneity in creation on one axis, and the degree to which the performance is predetermined on the other. This article looks at the idea of the “double continuum” in improvisation using a case study—an analysis of the creative process of the project Sillon, the “comprovisatory” experiment of a composer and five improvisers from the collective Umlaut. Without denying the continuities that exist between improvisation and composition, the article sheds light on the specificity and singularity the musicians each attach to their individual practices beyond their mutual goal to produce a “hybrid” musical object.*

**Keywords:** *Improvisation, creative process, ethnography, collective creativity, composition.*

Philip Thomas et Emily Payne

## **« Nous aimons aussi être surpris » : perturbation, provocation et surprise dans la musique de Christian Wolff**

Cet article explore la façon dont la musique du compositeur expérimental Christian Wolff parvient à provoquer la surprise en s'appuyant sur différentes stratégies de perturbation. Cinq contextes sont examinés : les partitions qui reposent sur l'échange de signaux entre les interprètes ; les pièces à base d'improvisation ; les pièces d'ensemble ; les pièces pour piano solo ; et, enfin, la pratique d'improvisation de Wolff lui-même. Ces études de cas montrent comment la musique de Wolff occupe une position particulière entre l'improvisation et la composition. En examinant l'espace que la musique de Wolff ouvre à la contingence et au jeu, l'article adopte une vision de l'indétermination comprise comme ressource pour l'interprétation (et non comme simple limite de la notation), qui repose en définitive sur les interactions sociales entre les musiciens. Plus largement, en s'inscrivant dans le champ des travaux qui analysent le rôle de la notation dans les pratiques d'improvisation, l'article invite à reconsidérer les ontologies implicites de la composition, de l'improvisation et de l'interprétation.

**Mots clés :** Christian Wolff, improvisation, indétermination, interprétation, surprise.

## ***“We also like to be surprised”: Disruption, provocation and surprise in the music of Christian Wolff***

*This article explores the ways in which the music of experimental composer Christian Wolff engenders surprise through processes of disruption and provocation. The*

contexts under examination are: scores which employ cueing strategies; improvisatory pieces; ensemble pieces; pieces for solo piano; and Wolff's practice as an improvising musician. These case studies show how Wolff's music occupies a particular position between improvisation and composition. In examining the space that Wolff's music opens up for contingency and play, and in adopting a view of indeterminacy as understood through performance rather than limited by its notation, the article puts forward a view of indeterminacy grounded in sociality. More broadly, in its contribution to the body of literature investigating the role of notation in improvisation practices, the article invites a reconsideration of the ontological understandings of composition, improvisation, and performance.

**Keywords:** Christian Wolff, improvisation, indeterminacy, performance, surprise.

Thomas Lacôte

### **À même le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité**

À partir de l'exemple du grand orgue de l'église de la Trinité à Paris, de celui d'Olivier Messiaen, qui en fut le titulaire pendant 60 ans, et de mon travail actuel à ce poste, cet article cherche à repenser l'activité de l'organiste créateur à sa tribune et à situer sa singularité dans le champ de la création musicale, aux croisements de l'improvisation et de la composition. Grâce à de nouvelles sources, l'étude, voire la remise en actes, de différentes pratiques de Messiaen à ses claviers conduit à mettre en question ces deux catégories et leurs hybridations. De leur confrontation émerge la problématique des relations entre instrument, son et écriture, sur laquelle l'orgue offre un point d'observation singulier. Quelques exemples issus de mes *Études pour orgue* (2006-2015) montrent comment l'invention en interaction directe avec les phénomènes sonores complexes de l'orgue peut contribuer à renouveler les liens entre improvisation et composition et à interroger les pratiques contemporaines de la création musicale.

**Mots clés :** Orgue, improvisation, Olivier Messiaen, timbre, la Trinité.

### **From the sound of the organ: improvising, recreating, and composing from the organ loft of la Trinité**

Based on the example of Olivier Messiaen, who held the post of organist at the Église de la Sainte-Trinité in Paris for 60 years and my own current work in the same position, this article seeks to rethink the activity of the creative organist in his organ loft and place him in a unique position in the field of musical creation at the crossroads of improvisation and composition. Thanks to new sources, the study and re-enactment of Messiaen's practices at his keyboards leads us to question these two categories and their hybridizations. Their confrontation raises questions on the relationships between instrument, sound, and writing, on which the organ offers a unique vantage point. Examples from my *Études pour orgue* (2006-2015) show how the interaction of invention with the organ's complex sound phenomena may renew the ties between improvisation and composition and interrogate contemporary practices of musical creation.

**Keywords:** Organ, improvisation, Olivier Messiaen, timbre, la Trinité.

Jean-Luc Guionnet

### **Pour une musique sans excuse**

Partir d'un double constat: 1) la musique est une pratique du lieu qui pourtant 2) s'en échappe dès que possible par la trivialité de l'excuse, au sens de mise hors de cause – *grosso modo* la situation ne serait jamais appropriée. Partant, comment rester ici quand tous les moyens sont bons pour s'en sortir? De là, questionner la différence entre composition et improvisation à l'aune de cette accusation de fuir les circonstances à tout bout de champ, en construisant l'analogie hypothétique suivante: l'improvisation est à la composition ce que la science-fiction ou l'anticipation est à l'utopie. Et aboutir finalement à ceci que moins l'excuse est possible plus la musique a lieu. Ou encore, rendre une musique possible peut revenir à se frayer une ligne entre les excuses. Ces méditations sont d'abord issues du grand nombre de discussions que j'ai pu avoir avant, pendant, ou après tel ou tel concert;

ce texte en garde la forme dialoguée tout en pariant qu'un impersonnel s'en dégage.

**Mots clés:** Situation, excuse, improvisation, impossible, science-fiction.

### ***For a music with no excuses***

*We begin with a twofold observation: (1) music is a practice of place that nevertheless (2) escapes whenever possible through the triviality of the excuse, in the sense of exoneration—roughly speaking, the situation is never appropriate. So, how can we stay here when all means are good to get out? Let us question the difference between composition and improvisation in light of this accusation of fleeing circumstances at every turn, by constructing the following hypothetical analogy: improvisation is to composition as science-fiction or anticipation is to utopia. Finally, we conclude that the fewer excuses there are, the more music takes place. Or, perhaps, creating the possibility for music is like walking a line between excuses. These meditations stem from the many discussions I've had before, during, and after various concerts; the text retains a conversational style in the hope that something impersonal will emerge.*

**Keywords:** Situation, excuse, improvisation, impossible, science-fiction.

### **Vincent Lê Quang et Clément Canonne S'entendre sur le soundpainting**

Dans cet entretien, Vincent Lê Quang revient sur sa pratique du soundpainting, et discute en particulier des rapports qu'entretient le soundpainting avec l'improvisation, la composition et la direction d'orchestre.

**Mots clés:** Soundpainting, improvisation, créativité collective, gestes, langage.

### ***Understanding soundpainting***

*In this interview, Vincent Lê Quang reflects on his practice of soundpainting, and discusses the relationship between soundpainting and improvisation, composition and conducting.*

**Keywords:** Soundpainting, improvisation, collective creativity, gestures, language.

### **Pierre-Antoine Badaroux et Sébastien Beliah Rendre audible l'indéterminé : L'Ensemble Hodos joue Philip Corner**

De 2008 à 2018, l'Ensemble Hodos a réuni des musiciens improvisateurs autour d'œuvres indéterminées par différents aspects (orchestration, notation, forme, etc.). Entre 2011 et 2018, l'Ensemble a aussi régulièrement collaboré avec Philip Corner pour une rétrospective de ses créations. Cet article revient sur cette riche expérience, ainsi que sur les problématiques relatives à l'interprétation d'œuvres « indéterminées » et à ses liens avec l'improvisation.

**Mots clés:** Philip Corner, indétermination, interprétation, improvisation, Ensemble Hodos.

### ***To make the indeterminate audible: the Hodos Ensemble plays Philip Corner***

*From 2008 to 2018, the Hodos Ensemble brought improvising musicians together around works that are indeterminate in different ways (orchestration, notation, form, etc.). Between 2011 and 2018, the Ensemble also regularly collaborated with Philip Corner for a retrospective of his work. This article reviews this rich experience, and looks at issues related to the interpretation of "indeterminate" works and its links with improvisation.*

**Keywords:** Philip Corner, indeterminacy, performance, improvisation, Ensemble Hodos.

### **Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту, Danielle Palardy Roger et Scott Thomson Fêtes sonores : les 40 ans de Productions SuperMusique entendus par...**

La saison artistique 2020-2021 marque le 40<sup>e</sup> anniversaire de Productions SuperMusique, organisme au cœur de la musique actuelle à Montréal. 25 ans après le dossier « Définir la musique actuelle? », paru dans *Circuit* en 1995, quatre des mêmes piliers de la musique actuelle – Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту et Danielle Palardy Roger, encore très actifs aujourd'hui – reprennent ici la plume pour témoigner d'où ils en sont maintenant. À ces quatre voix s'ajoute celle de Scott Thomson, musicien anglophone de la nouvelle génération qui amène

une perspective à la fois intérieure et extérieure sur l'évolution de SuperMusique. Cette collection de cinq textes constitue, ainsi, une source d'informations de première main sur l'un des phares de la scène montréalaise des musiques improvisées.

**Mots clés :** Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту, Danielle Palardy Roger, Scott Thomson, SuperMusique.

### ***Celebrations in Sound: 40 Years of Productions SuperMusique as Heard By...***

*The 2020-2021 artistic season marks the 40<sup>th</sup> anniversary of Productions SuperMusique, an organization at the heart of musique actuelle in Montreal. Now 25 years after the "Définir la musique actuelle?" dossier was published in Circuit in 1995, four of the same pillars of improvised music—Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту, and Danielle Palardy Roger, who are still very active today—take up the pen again to bear witness to where they stand now. Adding to these four voices is Scott Thomson, an Anglophone musician of the next generation who brings both an insider and outsider perspective to the evolution of SuperMusique. This collection of five texts is therefore a first-hand source of information on one of the beacons of the Montreal improvised music scene.*

**Keywords:** Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту, Danielle Palardy Roger, Scott Thomson, SuperMusique.

Ana Dall'Ara-Majek

### ***TAGS de Joane Héту et TanGRAM de Danielle Palardy Roger : signatures plurielles et figure continue***

TAGS de Joane Héту et TanGRAM de Danielle Palardy Roger sont deux œuvres écrites mettant à l'honneur les partitions graphiques au sein de la musique improvisée. TAGS propose la rencontre entre l'Ensemble SuperMusique, Quasar, quatuor de saxophones et le Quatuor Bozzini. Les musiciens réalisent des « graffiti sonores » sur un mur imaginaire représenté par un enchaînement de sections temporelles sur une partition signalétique, où la compositrice exploite différentes combinaisons instrumentales. Dans une esthétique de gestes articulés, l'œuvre trouve son identité dans ces signatures

plurielles. TanGRAM réunit vingt instrumentistes de l'Ensemble SuperMusique. Le jeu du Tangram a été représenté sous forme de partition graphique où chaque pièce a des propriétés musicales spécifiques à être interprétées par les musiciens. Riche de jeux de combinaison et de symétrie, l'œuvre présente Orion : une figure continue, une matière de flux au lent déploiement où les musiciens cherchent leur propre chemin dans une écoute globale.

**Mots clés :** Analyse musicale, partition graphique, musique improvisée, Joane Héту, Danielle Palardy Roger.

### ***TAGS by Joane Héту and TanGRAM by Danielle Palardy Roger: multiple signatures and a continuous figure***

TAGS by Joane Héту and TanGRAM by Danielle Palardy Roger are two written works that showcase graphic scores in improvised music. TAGS creates an encounter between Ensemble SuperMusique, the saxophone quartet Quasar, and the Bozzini Quartet. The musicians make "sound graffiti" on an imaginary wall represented by a sequence of timed sections on a descriptive score where the composer uses different instrumental combinations. Using an aesthetic of articulated gestures, the work is made through these multiple signatures. TanGRAM brings together twenty instrumentalists from Ensemble SuperMusique. The game of Tangram is represented in the form of a graphic score where each piece has specific musical properties to be interpreted by the musicians. Rich in combinatorial and symmetrical games, the work presents Orion: a continuous figure, a slowly moving flow where each musician seeks their own way in a global sound.

**Keywords:** Musical analysis, graphic score, improvised music, Joane Héту, Danielle Palardy Roger.

## Circuit fête ses 30 ans !

Pour l'occasion, nous vous avons concocté quelques offres festives ! Laissez-vous tenter...

### Individus

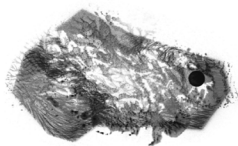
1. Sur abonnement d'un an, recevez un numéro additionnel gratuit, au choix\*

- Amérique du Nord : **45\$** (valeur de 63\$)
- Autres pays : **60\$** (valeur de 88\$)

2. Sur abonnement de deux ans, deuxième année à rabais

- Amérique du Nord : **75\$** (valeur de 90\$)
- Autres pays : **100\$** (valeur de 120\$)

**CIRCUIT**  
30 ANS  
MUSIQUES CONTEMPORAINES



VOLUME DE NUMÉROS 1-30  
Art + son = art sonore?

### Étudiants

Abonnement annuel (2020) à rabais

- Amérique du Nord : **30\$** (valeur de 33\$)
- Autres pays : **45\$** (valeur de 50\$)

### Numéros à l'unité\*

Tous les numéros antérieurs au volume 29 sont à **3\$** l'unité !\*\*

\* À l'exception des numéros épuisés : 1.1 | 2.1-2 | 14.3  
[info@revuecircuit.ca](mailto:info@revuecircuit.ca)

\*\* Frais de livraison en sus.

**CIRCUIT**  
MUSIQUES CONTEMPORAINES



VOLUME DE NUMÉROS 1-30  
Bozzini, Molinari, Quasar  
Trio de quatuors

### Volume 30 (2020)

Arts sonores  
Improvisation  
Barbara Hannigan

### Organismes/Institutions (ces offres peuvent être combinées !)

1. Sur abonnement de deux ans, les espaces publicitaires à **30% de rabais**

¼ de page : **165\$** (valeur de 250\$) 3 espaces : **330\$** (valeur de 500\$)

½ page : **230\$** (valeur de 350\$) 3 espaces : **460\$** (valeur de 700\$)

Pleine page : **330\$** (valeur de 500\$) 3 espaces : **660\$** (valeur de 1 000\$)

2. Sur abonnement de 2 ans, deuxième année à rabais

- Amérique du Nord : **145\$** (valeur de 174\$)
- Autres pays : **200\$** (valeur de 228\$)

### Volume 31 (2021)

LGBTQ+  
Belgique  
Björk

**CIRCUIT**  
MUSIQUES CONTEMPORAINES



VOLUME DE NUMÉROS 1-30  
Les voies de la pansonorité  
La musique microtonale d'hier à aujourd'hui

\*\*\* Dossiers thématiques du volume 31 sujets à changement  
[www.revuecircuit.ca](http://www.revuecircuit.ca)

Communauté  
électroacoustique  
canadienne

Canadian  
Electroacoustic  
Community



Écouter; Entendre.

[sonus.ca](http://sonus.ca)

Sois entendu ici!

La plus grande sonothèque gratuite en ligne pour l'électroacoustique

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)

AUTO PORTRAITS. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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)

MUSIENS 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)

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, n° 1, 2014)

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 Leric.

CONTENIR LE SONORE: LES NOUVEAUX PROFILS DE LA NOTATION (vol. 25, n° 1, 2015)

Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brassat, 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

SENON 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-Lafarge, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boudard. 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-Puffeau, 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 Arnould.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Nouis, José Evangelista, Flavia Gervasi, Jessica Pilon Pinette, Danick Trottier et Anis Fariji. 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<sup>e</sup> 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 Sammoutis. Illustrations de René Derouin.

ENGAGEMENTS SONORES: ÉTHIQUE ET POLITIQUE

(vol. 28, n° 3, 2018)

Dirigé par Luis Velasco-Puffeau, 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. Exclusivité web traitant des traces sonores du printemps québécois (2012). Textes de Luis Velasco-Puffeau, Laurent Feneyrou, José L. Besada & Ainaru Zubizarreta, Monika Zyla, Makis Solomos, Ana Dall'Ara-Majek, Emanuelle Majeau-Bettez, Szymon 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<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Témoignage de Philippe Leroux, entretiens de Pascale Ciron 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.

BOZZINI, MOLINARI, QUASAR: TRIO DE QUATUORS

(vol. 29, n° 3, 2019)

Dirigé par Emanuelle Majeau-Bettez et Maxime McKinley, ce numéro retrace les parcours des quatuors Molinari, Bozzini et Quasar, ensembles montréalais qui se consacrent aux musiques de création. Cahier d'analyse sur *not thinking about the elephants* d'Annesley Black. Rubrique Actualités consacrée à Katia Makdissi-Warren, dans le cadre de la Série hommage 2019-2020 de la SMCQ. Contributions d'Emanuelle Majeau-Bettez, Olga Ranzenhofer, Alexis Raynault, Jimmie LeBlanc, Anthony Tan, Noémie Pascal, Vicky Tremblay, Badih El Hajj, Gordon Williamson, Katia Makdissi-Warren et Joséphine Bacher. Illustrations de Camila Paz.

ART + SON = ART SONORE?

(vol. 30, n° 1, 2020)

Dirigé par Annelies Fryberger, ce numéro offre des pistes de réflexions au sujet de l'art sonore, des diverses définitions qui peuvent en être données et des défis posés par sa double appartenance aux domaines des arts musicaux et des arts visuels. Cahier d'analyse consacré au *Telharmonium 2.0* de Xavier Ménard et Camille Saint-Amand. Contributions d'Annelies Fryberger, Lina Dzuverović, Christophe Kihm, Clément Canonne, Ana Dall'Ara-Majek, Karine P. Bouchard, Catherine Harrison-Boisvert, Paul Bazin et Maxime McKinley. Illustrations de L. L. de Mars.

Dans le contexte de son 40<sup>e</sup> anniversaire, nous avons souhaité réinterroger ce phare de la scène montréalaise des musiques improvisées qu'est Productions SuperMusique, tout en nous intéressant à des pratiques impliquant l'improvisation ailleurs qu'à Montréal (particulièrement en France et aux États-Unis), ceci sous un angle bien spécifique. En effet, ce numéro propose de sonder d'une oreille nouvelle la question du continuum improvisation/composition, à partir d'une série d'études de cas, d'entretiens et de témoignages permettant d'examiner précisément différents points de ce continuum. Par exemple : quel est le statut accordé par les musiciens à ces éléments prédéterminés ? Simples conditions de la performance ? Ressources individuelles ? Facilitateurs de la coordination entre les musiciens ? Obstacles, limitations, contraintes ? Quelles stratégies les musiciens utilisent-ils pour contourner (voire pour détourner) les cadres, codes et conventions qui sous-tendent leurs performances ?

**CLÉMENT CANONNE et MAXIME MCKINLEY**

Wolff's music thus occupies a particular position between improvisation and composition, fulfilling none of Davide Sparti's distinctions between music which is to be interpreted and music which is improvised. The apparent spontaneity that is generated by Wolff's compositional processes is particular to his music, and he often describes it as being impossible to notate in any other way. As we discuss, his approach is distinct from the forms of indeterminacy employed by members of the "New York School" of experimental composers, with whom he is often grouped; and also from the improvisation characterized by the groups of his own generation, such as the British ensemble AMM, with whom he has performed. Simon Penny's argument that improvisation has its own systems and constraints, being essentially "a structured opportunity for constrained surprise, a game of exploration and experimentation," is, then, perhaps a fitting description of Wolff's music.

**PHILIP THOMAS and EMILY PAYNE**



Sarah Bahr, *Circles 3/9: time is digital*, 2020. Encre d'imprimerie sur papier, 42 × 33 cm.

## **Introduction. Bienvenue dans le continuum de l'improvisation**

Clément Canonne et Maxime McKinley

### **À la croisée d'un double continuum ?**

**Retour sur une expérience de co-création entre un compositeur et cinq improvisateurs**

Clément Canonne

### **"We also like to be surprised": Disruption, provocation and surprise in the music of Christian Wolff**

Philip Thomas and Emily Payne

### **À même le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité**

Thomas Lacôte

### **Pour une musique sans excuse**

Jean-Luc Guionnet

### **S'entendre sur le soundpainting**

Vincent Lê Quang, en entretien avec Clément Canonne

### **Rendre audible l'indéterminé :**

**l'Ensemble Hodos joue Philip Corner**

Pierre-Antoine Badaroux et Sébastien Beliah

## **ENQUÊTE**

### **Fêtes sonores : les 40 ans de Productions SuperMusique entendus par...**

Michel F Côté, Jean Derome, Joane Héту, Danielle Palardy Roger et Scott Thomson

## **CAHIER D'ANALYSE**

### **TAGS de Joane Héту et TanGRAM de Danielle Palardy Roger : signatures plurielles et figure continue**

Ana Dall'Ara-Majek

## **ACTUALITÉS**

### **Musique actuelle : topographie d'un genre, de Réjean Beaucage**

Compte rendu d'Éric Legendre

### **Nouveautés en bref**

Clément Canonne et Isaiah Ceccarelli

ISSN 1183-1693  
ISBN 978-2-924894-14-9

